

PHILOLOGICAL
CULTURAL
EDUCATIONAL
STUDIES

PRACTICES & INTERPRETATIONS

**ПРАКТИКИ
И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**



Практики и интерпретации:
журнал филологических, образовательных и культурных исследований
Том 8 (1) 2023

Редакционная коллегия:

Джумайло Ольга Анатольевна (главный редактор) – доктор филологических наук, доцент Южного федерального университета (Россия)

Котелевская Вера Владимировна (заместитель главного редактора) – кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Россия)

Воловикова Марина Леоновна (ответственный редактор) – кандидат педагогических наук, доцент Южного федерального университета (Россия)

Бочкарева Нина Станиславовна – доктор филологических наук, профессор Пермского государственного национального исследовательского университета (Россия)

Сурат Ирина Захаровна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Россия)

Касаткина Татьяна Александровна – доктор филологических наук, зав. отделом теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Россия)

Павлова Светлана Юрьевна – доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Россия)

Ларионова Марина Ченгаровна – доктор филологических наук, доцент, заведующий лабораторией филологии ФГБУН «Федеральный исследовательский центр Южный научный центр Российской академии наук» (Россия)

Максимова Екатерина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Россия)

Черненко Ирина Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Россия)

Орлова Галина Анатольевна – кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Россия)

Бентли Николас Пол – PhD in Philology, старший преподаватель, Школа гуманитарных и социальных наук, Университет Кила (Великобритания)

Биндер Кристиана Мария – Dr. Habil. in Philology, профессор Института англистики и американистики Дортмундского технического университета (Германия)

Чжан Хун – PhD in Philology, профессор Хэнаньского университета (Китай)

Юй Сяоли – PhD in Philology, доцент Хэнаньского университета (Китай)

Редакция:

Приходько Тамара Игоревна (выпускающий редактор) – специалист Южного федерального университета (Россия)

Полоян Анна Васильевна (поддержка электронной версии журнала) – старший преподаватель Южного федерального университета (Россия)

Редакция выражает благодарность Дэну Джи (МВА, Оксфорд, Великобритания) за помощь в корректуре англоязычных текстов.

ISSN 2415-8852

Свидетельство о регистрации СМИ Эл No ФС77-62683 от 10 августа 2015 г.

Регистрирующий орган: Федеральная служба по надзору в сфере связи,

информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

УЧРЕДИТЕЛЬ: ФГАОУ ВО "Южный федеральный университет".

344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42,

тел: +7(863)2184000

e-mail: info@sfedu.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ: 344006, г. Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93, к. 8

тел: +7(903)4312321

e-mail: pijournal@sfedu.ru

18+

© Редакционная коллегия журнала
«Практики и интерпретации: журнал филологических,
образовательных и культурных исследований», 2023

**Practices & Interpretations:
A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies
Volume 8 (1) 2023**

Editorial board:

- Olga A. Dzhumaylo** (Editor-in-Chief) – Dr. Habil. in Philology, Associate Professor, Southern Federal University (Russia)
Vera V. Kotelevskaya (Deputy Editor-in-Chief) – PhD in Philology, Associate Professor, Southern Federal University (Russia)
Marina L. Volovikova (Managing Editor) – PhD in Education, Associate Professor, Southern Federal University (Russia)
Nina S. Bochkareva – Dr. Habil. in Philology, Prof. Dr., Perm State National University (Russia)
Irina Z. Surat – Dr. Habil. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (Russia)
Tatyana A. Kasatkina – Dr. Habil. in Philology, Head of Literary Theory Department, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (Russia)
Svetlana Yu. Pavlova – Dr. Habil. in Philology, Professor of National Research Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky (Russia)
Marina Ch. Larionova – Dr. Habil. in Philology, Associate Professor, Head of the Philology Laboratory of the Federal State Budgetary Institution “Federal Research Center Southern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences” (Russia)
Ekaterina S. Maksimova – PhD in Philology, Associate Professor, Southern Federal University (Russia)
Irina A. Chernenko – PhD in Philology, Associate Professor, Southern Federal University (Russia)
Galina A. Orlova – PhD in Psychology, Leading Research Fellow, National Research University “Higher School of Economics” (Russia)
Nicholas Paul Bentley – PhD in Philology, Senior Lecturer, School of Humanities and Social Sciences, Keele University (UK)
Christiane Maria Binder – Dr. Habil. in Philology, Prof. Dr., The Institute of English and American Studies at TU Dortmund University (Germany)
Zhang Hong – PhD in Philology, Professor at Henan University (China)
Yu Xiaoli – PhD in Philology, Associate professor at Henan University (China)

Editorial office:

- Tamara I. Prikhodko (Copy Editor)** – Specialist, Southern Federal University (Russia)
Anna V. Poloyan (Online support) – Senior Lecturer, Southern Federal University (Russia)

The editorial staff is grateful to Dan Gee (MBA, Oxford, UK) for his help in proofreading English texts.

ISSN 2415-8852

Mass media registration certificate El No FC77-62683, issued on 10 August, 2015.

Registration authority: The Federal Service for Supervision of Communication,
Information Technologies and Mass Media (Roskomnadzor)

FOUNDER: Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education “Southern Federal University”

105/42 Bolshaya Sadovaya st., Rostov-on-Don, 344006,

tel. +7 (863) 218-40-40

e-mail: info@sfedu.ru

EDITORIAL OFFICE: 93 Universitetsky Lane, Rostov-on-Don, 344006, Office 8

tel. +7 (903) 43-12-321

e-mail: pijournal@sfedu.ru

18+

© Editorial board of “Practices & Interpretations:
A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies”, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Данилов Д.А., Максимова Е.С. «Драматург знает: чем больше постановок, тем больше плохих постановок»	7
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

В ФОКУСЕ НОМЕРА

Олейников А.А. Событие: история вне сюжета	19
Козлов В.И., Мирошниченко О.С. Обретение событийности в русской неканонической идиллии	36
Меркушов С.Ф. Лиминальная нарратология драматургии Алексея Слаповского	53

ПРАКТИКИ

Зайцев В.С. А.П. Чехов и «биографии с бородавками»: генезис, алгоритмы создания и специфика жанра	65
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Белобратов А.В., Сафина А.С. Событие глобальной катастрофы в «Работе ночи» Томаса Главинича: к поэтике романа без героев	82
Хабибуллина Л.Ф. Метамоде́рнизм в романе И. Макьюэна «Невыносимая любовь» (“Enduring Love”, 1997)	96
Семенченко Ю.И. Категория события в прозе рококо (на материале романа Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура»)	108
Зейферт Е.И. Единство и теснота стихового ряда и активно семантизированная граница в лирике Арсения Тарковского	118

АНАЛИЗ

Жеребина Е.А. Утопия совершенного языка: лингвофилософия Хуго Балля	133
Бондарева А.А. Конструирование событийности в судебных речах русских адвокатов конца XIX – начала XX в.	147
Белопольская Е.В. Образ Ростова-на-Дону в поэме А.И. Солженицына «Дороженька»	161
Изотов В.П., Михеичева Е.А. Диалог человека и природы в дневниках М.М. Пришвина (1873–1954)	177

ОБЗОР

Лозинская Е.В. Работы П. Хюна: нарратологическая интерпретация категории события	187
----------------------------------------------------------------------------------------	-----

О ЖУРНАЛЕ	208
-----------------	-----

CONTENTS

POINT OF VIEW

Danilov D.A., Maksimova E.S. “The playwright knows: the more productions, the more bad productions”7

IN THE FOCUS

Oleynikov A.A. Event: history beyond the plot 19

Kozlov V.I., Miroshnichenko O.S. Eventfulness in Russian non-canonical idyll.....36

Merkushov S.F. Liminal narratology of Alexey Slapovsky’s drama53

PRACTICES

Zaitsev V.S. A.P. Chekhov and “warts-and-all biographies”: genesis, algorithms of makings
and specificity of the genre65

INTERPRETATION

Belobratov A.W., Safina A.S. The event of a global catastrophe in Thomas Glavinich’s “Night work”:
towards the poetics of a novel without heroes82

Khabibullina L.F. Metamodernism in I. McEwan’s novel “Enduring love” (1997)96

Semenchenko Yu.I. The category of an event in Rococo prose (on Crébillon fils’s novel
“Les égarements du cœur et de l’esprit ou mémoires de M. Meilcour”)108

Seifert E.I. The unity and tightness of the vertical series and an actively semanticized border
in the lyrics of Arseny Tarkovsky118

ANALYSIS

Zherebina E.A. Utopia of a perfect language: linguophilosophy of Hugo Ball133

Bondareva A.A. Event construction in legal narrative of Russian lawyers of the late 19th – early 20th century 147

Belopolskaya E.V. The image of Rostov-on-Don in A. Solzhenitsyn’s poem “Dorozhenka”161

Izotov V.P., Mikheicheva E.A. Dialogue of man and living world in M.M. Prishvin’s diaries (1873–1954)177

REVIEW

Lozinskaya E.V. P. Hühn works: narratological interpretation of the event category187

ABOUT THE JOURNAL208



Решением ВАК РФ журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по научным специальностям 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки), 5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки).

ПРИЕМ МАТЕРИАЛОВ В НОМЕР:

№ 2 2023 КОМИКС

№ 3 2023 ПИСЬМЕННАЯ ЛИЧНОСТЬ

№ 4 2023 ДОСТУПНОСТЬ

DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-7-18

**«ДРАМАТУРГ ЗНАЕТ: ЧЕМ БОЛЬШЕ ПОСТАНОВОК,
ТЕМ БОЛЬШЕ ПЛОХИХ ПОСТАНОВОК»**



Дмитрий Данилов – писатель, драматург, поэт. Автор романов «Горизонтальное положение» (2010), «Описание города» (2012), «Есть вещи поважнее футбола» (2015), «Саша, привет!» (2022), пьес «Человек из Подольска» (2016), «Сережа очень тупой» (2017), «Свидетельские показания» (2018), «Что вы делали вчера вечером?» (2019) и др. Лауреат Премии Андрея Белого (2019), премии «Ясная Поляна» (2022).

В этом номере Р&I писатель Дмитрий Данилов рассказывает о Мамлееве и Достоевском, новостях театрального Воронежа и сетевом маркетинге, ошибках в «Википедии» и газете для работников аэропорта Домодедово. Беседовала Екатерина Максимова. Фото Олега Сердечникова.

Дмитрий, спрашиваю вас как исследователя повседневности и ценителя абсурда: можете поделиться своим самым неожиданным литературным впечатлением последнего времени? Здесь все интересно: от дурацкой строчки из песни до книги нового автора, который сумел вас задеть.

Сначала расскажу о новом авторе – для меня это норвежский драматург Юн Фоссе. Он вообще не новый, он живой классик, его ставят по всему миру, и пьесы его переведены на русский, но у меня только недавно дошли до него руки. Фоссе автор плодовитый, у него много текстов, но я назову две его пьесы – «Кто-то вот-вот придет» и «Имя». Сюжета как такового там нет, там и люди не люди, а какие-то тени – они не действуют, а существуют. Никто ни с кем не может и не хочет взаимодействовать. Но все это вместе производит какое-то сильнейшее эмоциональное впечатление. Непонятно, за счет чего нагнетается страшное напряжение. А напряжение там такое, что хочется рвать на себе волосы. И это «непонятно» – верный признак хорошего текста. Мне кажется, в настоящем тексте должно быть что-то, что нельзя объяснить до конца, сформулировать совершенно точно.

А теперь про исследование повседневности. Да, это мой вопрос. Я люблю из реаль-

ности, из жизненного потока выхватывать отдельные слова и вещи. Не перестаю восхищаться великой традицией названия магазинов «Мир/вселенная/планета чего-нибудь неожиданного». Знаете, «Планета шашлыка», «Вселенная ногтей». Недавно увидел «Мир крепежа» – увидел и пропал, меня захватило это словосочетание, потому что я же сразу хочу это визуализировать, представить в подробностях, как могла бы выглядеть эта прекрасная вселенная. Так, стоп, я опять начинаю об этом думать – какой ты, мир крепежа?

А «будем у вас в течение часа» – великое озарение, на котором держится главный гэг пьесы «Сереза очень тупой», – из вашей головы или из вашей жизни, кусок реальности?

Целиком из жизни. Мне позвонил курьер: – Данилов Дмитрий Алексеевич? – Да, я. – Вам посылочка. Адрес такой? – Такой. – Нормально, если я у вас буду в течение часа? – Нормально. Разговор закончился, и я завис: «буду в течение часа» – это же отлично. И начал фантазировать: проникает в дом курьер, а лучше целая бригада, так эффектнее, заходят и вместе садятся на диванчик. Хозяин: А чего вы сели? Курьеры отвечают: Как чего? Мы же сказали, что будем в течение часа, вы согласились –

вот, побудем у вас ровно час, посидим и уйдем. А дальше осталось придумать Сережу, Службу Доставки и все остальное.

Дмитрий, вы сумели отследить, как литература прокралась в вашу жизнь? Не знаю, в детстве у вас была главная книжка?

Большая советская энциклопедия. Нет, правда. В детстве я не особенно любил художественную литературу, предпочитал то, что в советском обиходе называлось словом «познавательное». Я мог часами читать энциклопедию. А еще моя мама работала в издательстве и время от времени приносила интересные книжки. Была, я помню, замечательная книжка про историю олимпиад, еще про историю автомобилестроения. Но я, пожалуй, назову одну художественную книжку – это «Что я видел» Бориса Житкова. Мне кажется, все советские дети ее читали, а я к тому же ощущаю на себе ее определенное влияние. Мне близок сам этот принцип, который в ее названии зафиксирован – «что я видел». Это же метод создания литературного текста.

А когда вы поняли, что, все, вы обратились в литературу? Что книги – это то, чем можно и нужно заниматься каждый день, что в словах есть какая-то сила?

Это уже в ранней молодости, рубеж 80–90-х, конец перестройки, дело идет к развалу Советского Союза. Я прочитал Мамлеева. Он сильно на меня повлиял, но не в смысле «Мамлеев – мой учитель», нет, может, он даже больше чем учитель – он вдохновил меня, обратил меня в литературу. Мамлеев – это была именно что сила, сбивающая с ног. Я сейчас говорю о его ранних рассказах, еще 60-х годов: «Жених», «Урок», «Не те отношения». Ну, и самый известный его роман «Шатуны» – если один раз этот текст прочитал, уже не забудешь.

Изнанка мира, хтонь мамлеевская с ног сбила или чем-то другим он вас поразил?

Да, изнанка мира. Но этого мало, ведь по большому счету заглядывание в бездну любому писателю показано. Мамлеев же заглядывал в какие-то совсем уж темные ее коридоры, в самые далекие заброшенные отсеки. И еще мамлеевская деталь, способная оглушить. Он этим похож на Достоевского. Помните, Свидригайлов в «Преступлении и наказании» как рассуждает о вечности? Вечность-вечность, а вдруг эта ваша вечность, о которой столько говорят – это такая банька деревенская, а по углам пауки. Банька? Пауки? Когда ты это читаешь, все в тебе переворачивается. А ведь это всего лишь деталь, она в сюжете фактически ника-

кой роли не играет. У Мамлеева есть рассказ под названием «Сереженька». Сюжет очень простой: мать и ее больной сын-подросток. Сын умирает, и чтобы его спасти, надо срочно, в течение тридцати минут, сделать ему укол. Срочно нужна машина, чтобы попасть в больницу, а это дачи. Весь рассказ мать мечется по этому дачному поселку в поисках машины. Проходит время, она понимает, что сын уже умер, и идет обратно – к мертвому сыну. И вот здесь начинается Мамлеев: она вдруг подумала – мысль такая мелькнула – что теперь ей «сполна будет хватать ее пенсии». Одна фраза, и этот рассказ уходит в какое-то космическое измерение.

Есть книжка или современный автор, евангелистом которого вы готовы быть? Прямо на каждом углу рассказывать: откройте глаза, посмотрите, с кем мы в одно время живем, пойдите и прочитайте.

Наконец нашлись слова, чтобы назвать то, чем я занимаюсь. Я именно что евангелист и на всех перекрестках готов с энтузиазмом говорить об этом авторе. Это Анатолий Гаврилов. Автор малой прозы, у него нет ни одного большого текста. Он живет во Владимире. Сейчас на пенсии, а большую часть жизни он проработал на почте, разносил телеграммы. Он скромный человек, себя никогда не пиарит и за преде-

лами узкой литературной тусовки его мало знают. Зато я хочу, чтобы его имя звучало больше и чаще, и советую всем, кто имеет вкус к сложно устроенной прозе, прочитать его «Берлинскую флейту». Потрясающий текст, ни на что не похожий, и это не головоломная литература, там не надо все интеллектуальные мощности подключать, надо просто почувствовать это прямое восприятие действительности. «Берлинская флейта» – это, как мне кажется, слепок, оттиск человеческого несчастья. Мало у кого этот оттиск получается таким четким. Но я хочу вспомнить еще одного автора, совсем недавно он нас покинул, к сожалению. Это Андрей Левкин. Вот уж чьи изощренные тексты не имеют аналогов и не поддаются жанровым определениям, и читать его непросто, но, поверьте, это стоит усилий. Начните с книги «Вена, операционная система».

Пару лет назад я была на вашем семинаре «Как стать успешным драматургом», и вы тогда иронизировали бесконечно над названием встречи. Судьба вас за это наказала: ко всем вашим наградам и «признаниям» в 2022 году добавилась «Ясная Поляна». Так что я сейчас спрашиваю у успешного писателя – нет, не о том, как там почивается на лаврах, а про боль и слезы этой

работы. На этом пути какую самую странную писательскую работу вам приходилось делать?

Если рассматривать писательскую работу широко, как письмо, то у меня полно странного опыта. Я очень долго работал корпоративным журналистом, но журналистом, конечно, я не могу себя назвать. Одно время «Википедия» писала, что я писатель и журналист, и я намеренно со словом «журналист» боролся. Я работал для разных компаний. Между прочим, перед вами бывший официальный блогер компании Kia Motors. Да, и такое было, и, кстати, мне было интересно. А еще я работал редактором газеты для персонала аэропорта Домодедово. Редактор – это такое название, на самом деле я писал эту газету сам от первой до последней буквы. Это не все, совсем уж давно я был редактором журнала про сетевой маркетинг, вот где «вселенная успешного успеха». Короче, настоящий мрак.

Тогда про успех тоже придется спросить, оказывается, это во всех смыслах ваша тема. Дмитрий, расскажите, как успех настигает русского писателя. Что происходит? Русский писатель стремительно переезжает в модный район? Переходит на более качественные крепкие напитки?

Нет, в другой район я не переехал. Хотя было бы неплохо. Видимо, успех еще не настолько головокружительный. Более качественные крепкие напитки? Вот это в точку, качество улучшилось, хотя на этой стороне жизни я никогда не экономил. А если серьезно, жизнь, правда, меняется – главное, у меня исчезла потребность заниматься вещами из предыдущего вопроса. То есть писать то, что тебе не нравится. Сейчас я занимаюсь исключительно тем, что мне интересно, – тексты, преподавание, путешествия по стране и новые встречи, что я очень люблю.

Какая из ваших книг наиболее успешна с коммерческой точки зрения?

Если говорить о книжке, то это «Саша, привет!», а если о тексте, то, конечно, «Человек из Подольска», потому что много ставят. Я даже считал одно время, сейчас забросил, но что-то около 50 постановок у «Человека из Подольска».

Что чувствует человек, когда его тексты ставят по всем городам и весям? Страшно, что сейчас твоего ребенка очередная семья адаптирует-адаптирует, начнет «улучшать»? Простите, может, здесь неуместны мои впечатления, но, если пересмотреть все постановки, которыми распола-

гает сеть, и фильм «Человек из Подольска» 2020 не забудем, ощущение такое, что текст на бумаге претендовал на что-то большее. В этом смысле читки в Театр.doc, где Угаров читает «Сережу» – пожалуй, лучшая адаптация. В общем, что чувствует автор? И какие из многочисленных постановок ему симпатичны?

Давно я уже смирился с тем, что ребенок вырос и у него своя жизнь. Понятно, что он будет делать то, что тебе не понравится, то, что ты сам никогда бы не сделал. Сначала страшно, а потом ты понимаешь золотое правило драматурга: чем больше постановок, тем больше плохих постановок. Я к этому совершенно готов. Конечно, есть удачные и любимые. Читки, о которых вы говорите, – это «Любимовка» 2017 года. Да, правда, это лучшее, что с моими текстами случилось в театральном мире. У меня есть это видео, мне кажется, я раз тридцать уже его смотрел. Взгрустнется – я включаю. Михаил Юрьевич Угаров был великим: то, что он там сделал, по-моему, гениально. Какие там актерские работы, при том, что они просто сидят на стульях и читают по ролям текст. Кстати, перед этим они один раз всего прорепетировали – прочитали этот текст. Да-да, это лучшее театральное воплощение текста.

Тот же Театр.doc впервые поставил «Человека из Подольска», и для меня это глав-

ная постановка, и вряд ли это когда-нибудь изменится. Угарова вообще не могу и не хочу ни с кем сравнивать. Но еще я люблю то, что делает Михаил Бычков: «Человек из Подольска» в театре «Приют комедианта» в Санкт-Петербурге – это пример совпадения видения драматурга и режиссера. Замечательный спектакль Марины Брусникиной в театре «Практика», это спектакль сразу по двум пьесам – «Человек из Подольска» и «Сережа очень тупой». Там интересное решение, которое придумал еще Дмитрий Брусникин. Задействованы сразу два зала, на входе зрителям раздают браслетики двух цветов. Выбор случайный, в зависимости от цвета, зритель идет в один из залов. В одном зале «Человек из Подольска», в другом – «Сережа». В антракте зрители «меняются залами», а актеры второй раз играют спектакль. По таймингу все сделано точно: начинаются и заканчиваются спектакли минута в минуту. Интересный опыт. И играют замечательные артисты, молодые брусникинцы. Еще бы я выделил «Свидетельские показания» и «Что вы делали вчера вечером?» в постановке питерского режиссера Семена Александровского. И еще в Москве в «Мастерской Фоменко» мне очень нравится «Сережа очень тупой» в постановке Алексея Кузмина-Тарасова.

Какая женщина-полицейский вам нравится больше других («Человек

из Подольска»)? И где лучшие курьеры («Сереза очень тупой»)?

Лучшая женщина-полицейский – в «Приюте комедианта» – прекрасная Марина Солопченко. Курьеры – в «Мастерской Фоменко» – совершенно инфернальные и при этом тонко сделанные сущности.

Давайте воспользуемся вашим опытом путешественника и любителя регионов. Столичные премьеры у всех на виду, а есть в провинциальной России театр или постановка, куда нужно прямо сейчас отправиться за уникальным зрительским опытом?

Я совсем не театральный эксперт, поэтому буду говорить исключительно о своих впечатлениях. Я за театральный Воронеж: Воронежский камерный театр и Никитинский театр – это частный театр, хорошо известный знатокам и отмеченный многочисленными премиями. Поезжайте на «Дядю Ваню» в Воронежский камерный. Спектакль поставил Михаил Бычков, в главной роли Камиль Тукаев. Спектакль очень чутко следует чеховскому тексту, при этом в него интегрирована советская эстетика, звучат советские шлягеры. Впечатление сюрреалистическое, при этом совершенно органичное. Не знаю, я смотрел затаив дыхание.

На взгляд профессионального драматурга, что есть такого в пьесах Чехова, что делает его театральной иконой?

Мой любимый русский классик. Потому что он из всех классиков самый современный. Во-первых, у него вся экзистенциальная проблематика до экзистенциализма, да и шире – все самые важные вопросы XX века. Хотя он умер в 1904 году, получается, только три года из XX века прожил. А еще он каким-то образом достигает этого эффекта, что всех жалко, это ведь очень сложно сделать. Понятно, когда одного жалко за счет другого, этого жалко, а этот мерзавец. Нет, у него жалко всех.

Жалко людей, особенно всех.

Именно.

У вас какая его пьеса любимая?

Да, наверное, «Дядя Ваня» и есть. Хотя мы же понимаем, что и «Дядя Ваня», и «Чайка», и «Вишневый сад» – это один текст. Там есть удачники и неудачники, у кого-то все очень хорошо, у кого-то очень плохо. Но при этом все тотально несчастны.

Ну, и конечно, пустые разговоры, революционные для того времени. Но «пустые разговоры» и сейчас у сценаристов совсем не в мейнстриме, пойдите в школу сценарного

мастерства и послушайте о том, как диалоги должны двигать сюжет, потому что говорить надо динамично и по делу. Я скептически к этой мысли отношусь, потому что в реальности мы как раз живем по пьесам Чехова. «Динамично и по делу»? Если бы. Мы говорим постоянно ни о чем, в разные одежды одеваем очевидности, кружим вокруг да около, и, конечно, не слышим друг друга.

Наверное, вам с этой некоммуникабельностью часто приходится сталкиваться, когда речь идет о ваших текстах. Одни оскорбления чувств Сереж по всей стране чего стоят. Но, кажется, реакция на роман «Саша, привет!» укладывается в схему ожиданий: «литература опережает реальность», «антиутопия – наш жанр» и тому подобное. Или здесь тоже без неожиданных откликов не обошлось?

Не обошлось – это мягко выражаясь. Я долго удивлялся «недопониманиям» и странным трактовкам, пока один читатель не сделал вывод и великодушно им со мной не поделился на одной из встреч, что, судя по роману, я сторонник смертной казни. Что тут скажешь? Это меня окончательно добило.

Дмитрий, глядя сегодня изнутри индустрии, можете сказать, как вы

глядит запрос книжного рынка? Когда ваши слушатели спрашивают, «учитель, о чем писать, чтобы стать успешным драматургом / писателем / поэтом», что вы им отвечаете?

К счастью, «учителем» меня никто не называет, и я сам не настолько сошел с ума, чтобы себя таковым считать. Очевидно, что запрос на нон-фикшн, в частности автофикшн, на литературу опыта. Тематика – гендерная или политическая. Но я в жизни никому не скажу – пойдя получи бесценный жизненный опыт – политический или гендерный – и напиши об этом книжку. Пытаться угадать конъюнктуру – это не путь к успеху, это путь к провалу. Я не скучные мудрые советы сейчас раздаю, а просто хочу сказать, что фактор случайности, везения в литературе чуть ли не главный, он здесь так силен, что не стоит и говорить об этом. Иногда шум возникает из ничего буквально – очередной инфлюенсер что-то где-то похвалил. А иногда замечательная книга, напрашивающаяся на успех, заслуживающая его, попадает в «слепую зону».

Давайте пройдемся по популярным стереотипам о том, какой должна быть современная книга. Во-первых, короткой. Во-вторых, очень смешной или очень страшной (а лучше смешной и страшной одновременно). В-третьих, с хорошей обложкой

(потому что книжный блогер будет ее показывать, нужен безупречный дизайн).

Знающие люди говорят, что первый пункт уязвим. Современному человеку нужны протяженные истории, стягивающие в единое целое их фрагментарную, суетливую жизнь. Сериалы успешнее полного метра. По-прежнему все хотят купить роман, и никто не хочет книжку рассказов. Как мне кажется, это работает: едет человек в метро на работу, читает книгу, у него всего полчаса. Прочитал рассказ – и все, мир этого рассказа для него закончился. Теперь роман: вот прочитал главу, по эскалатору поднимаешься, книгу закрываешь и едешь с таким приятным чувством, что вечером опять в этот мир вернешься, с героями еще проживешь кусочек дня. А если это целые серии, Фандорин, скажем, который из книги в книгу кочует, ты с этим персонажем можешь всю жизнь прожить, детей родить и внуков дожидаться. Нет, люди любят истории и толстые книги тоже любят. Я сейчас это все говорю, но сам-то я как раз боюсь толстых книг. Когда вижу 800 страниц, сразу расстраиваюсь. Это понятно, если ты читаешь профессионально, ни с каким героем ты срастаться не собираешься. И писать большой роман сложнее и дольше. Пьесу можно за день написать, а можно вообще – как Николай Коляда: про него рассказывают, что некоторые свои пьесы он напи-

сал в самолете, пока летел из Екатеринбурга в Москву.

В третьем пункте я тоже сомневаюсь. Хороший дизайн я ценю, но из-за дизайна я книжку не куплю. Честно говоря, сегодня бумажная книга редкий гость в моем доме, я больше читаю электронные. По-моему, прекрасное изобретение: лежать на диване с легкой читалкой в руках куда приятнее, чем быть придавленным тяжелым томом.

Остался второй пункт – вот он неуязвим. Смешно и страшно одновременно – да, многие писатели к этому стремятся.

Для вас какая самая смешная книжка на русском языке?

В голову почему-то лезет Платонов, но это не то. Хотя у него много смешного, но там как раз смешное от страшного не отделить. Здесь нужно что-то, от чего лицо болело бы от смеха. Есть, это «Волшебная страна» Максима Белозора. Замечательный автор, кстати, из ростовских. Эту книжку я всю почти прочитал, пока ехал по серой ветке метро – ветка длинная, а книжка короткая. Всю дорогу я хохотал на весь вагон, не мог удержаться.

Кстати, второе пришествие этого текста было не так давно, когда другой ростовчанин Всеволод Лисовский поставил по нему спектакль-

прогулку по городу. Хорошо, а самая страшная книжка на русском?

«Рассказ о семи повешенных» Андреева, мне кажется одна из вершин русской литературы, леденящая кровь вещь. И это тот слу-

чай, когда страшно без смеха, там не до смеха, просто концентрированный человеческий ужас. Еще «Моя жизнь» Чехова – апофеоз безнадежности человеческой жизни, когда ничего не хочется, только биться головой о стену. В смысле, очень хороший рассказ.

Для цитирования: Данилов, Д., Максимова, Е.С. «Драматург знает: чем больше постановок, тем больше плохих постановок» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 7–18. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-7-18

For citation: Danilov, D., Maksimova, E.S. (2022). “The playwright knows: the more productions, the more bad productions”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 7–18. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-7-18

Dmitry Danilov is a writer, playwright, and poet. Author of the novels “Horizontal position” (2010), “Description of the city” (2012), “There are more important things than football” (2015), “Sasha, hello!” (2022), plays “The Man from Podolsk” (2016), “Seryozha is very stupid” (2017), “Witness testimony” (2018), “What did you do last night?” (2019). Winner of the Andrei Bely Award (2019), the Yasnaya Polyana Award (2022).

In this issue of P&I the writer Dmitry Danilov talks about Mamleev and Dostoevsky, the news of theatrical Voronezh, network marketing, mistakes in Wikipedia, and the newspaper for Domodedovo Airport employees. Interview by Ekaterina Maksimova. Photo by Oleg Serdechnikov.



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-19-35

УДК 101.9 + 930.1

СОБЫТИЕ: ИСТОРИЯ ВНЕ СЮЖЕТА**Андрей Андреевич Олейников**

кандидат философских наук, доцент, соруководитель программы «Политическая философия» в Московской высшей школе социальных и экономических наук (Шанинка) (Москва, Россия); приглашенный исследователь Билефельдского университета (Билефельд, Германия)

e-mail: andrey.oleynikov@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3593-3882

Аннотация. Автор ищет возможность для анализа свободной от детерминистских и конструктивистских установок научного мышления, а также несводимой к логике и прагматике структуралистского и нарративистского подходов природы исторического события. Он отправляется от хайдеггеровского его понимания как «не-обходимого» научной историографии и так называемой «непотаенной» истины. Поскольку внутри хайдеггеровского «бытийно-исторического мышления» событие обнаруживает свою производность от нарративной структуры «истории бытия», делается попытка прояснить свойства исторического события, по Хайдеггеру, обратившись к неопрагматистской его интерпретации, предложенной в работах Р. Рорти. Последний видит заслугу Хайдеггера в открытии *контингентности* любого человеческого проекта. Однако Хайдеггер, по мысли Рорти, оказался не на высоте сделанного им открытия. Ему не хватило самоиронии, чтобы воздержаться от представления собственной, конечной и контингентной, истории западной мысли в терминах «истории бытия» и «события» его истины. При этом Рорти не скрывает свой скепсис в отношении способности философов обходиться без «судьбоносного» исторического смысла. Рорти не предусматривает никакой специфичности исторического события, редуцируя ее без остатка в пользу «приватного самосозидания», осуществляемого средствами художественного нарратива. Поэтому автор находит более подходящей для прояснения контингентной природы исторического события работу «Эффект реальности в историописании» Ф. Анкерсмита, согласно которой «нефункциональность» деталей экфрасиса может радикально менять смысл исторического повествования и даже упразднить дистанцию, отделяющую прошлое от настоящего. Текст заканчивается кратким обзором концепций исторического события, существующих в современной исторической теории независимо от Анкерсмита, но обнаруживающих сходный взгляд на контингентность этого события.

Ключевые слова: событие, контингентность, исторический нарратив, теория истории, темпоральный поворот

*Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis*¹.
J.W. von Goethe. „Faust“ II

В известной работе «Наука и осмысление», раскрывая сущность науки Нового времени, М. Хайдеггер указывает на действующее во всех ее областях *необходимое* (unumgängliche), «которое всегда уже заранее живет внутри их опредмечивания и от которого они всегда так или иначе зависят, никогда, однако, не будучи в силах обставить своим представлением полноту его существа» [Хайдеггер 1993: 249]. Для физики таким *необходимым* является природа, для филологии – язык, для психиатрии – душа. Оно действует в каждой из этих наук как их основная предпосылка, *sine qua non*, чей смысл остается для них до конца непостижим. *Необходимое* исторической науки (Historie) Хайдеггер называет словом *Geschichte*, которое В. Биbihин достаточно рискованно², но совершенно оправданно, на мой взгляд, передает как «событие». Чем так понятие событие отличается от научной истории? Вот чем:

«Слово “история” (ιστορειν) означает осведомление и описание, именуя тем самым определенный род научного представления предмета. Слово “событие”, наоборот, означает нечто совершающееся постольку, поскольку таким-то и таким-то образом уготовано и предопределено, т. е. пред-решено и послано исторической судьбой. Историография есть изучение событий. Но история вовсе не создается впервые историографическим рассмотрением. Все историко-научное, все представленное, установленное по способу историографии отправляется от событий, опирается на их посланность. А события совсем не обязательно вписываются в историографию» [Хайдеггер 1993: 249].

Неспособность наук сделать *необходимое* предметом своего рассмотрения вызывает у них тревогу, которая неотступно преследует их с момента возникновения. И хотя история, казалось бы, положительно отличается от других наук тем, что может изучать свое собственное прошлое и, следовательно, должна иметь лучшие шансы постичь свое предназначение, тем не менее, по Хайдеггеру, она также обречена оставаться слепой к событию, сделавшему (и продолжающему делать) ее возможной.

¹ Несовершенное / Исполнится событием: из финала трагедии И.В. Гёте «Фауст» (Мистический хор).

² Рискованно – потому что эквивалентом русского «события» является нем. *Ereignis*, которое прямо не используется в этом тексте, но будет использоваться в более поздних работах в смысле «истины бытия» или «становления собой». См.: [Heidegger 1989].

Спустя почти 70 лет, прошедших со времени их публикации, эти размышления поражают своей вдохновляющей прозорливостью и унылой безысходностью в одно и то же время. Впрочем, если не забывать, что перед нами мыслитель историчности, в принципе не интересовавшийся состоянием дел в исторической дисциплине, перестаешь удивляться амбивалентному впечатлению, который оставляет его текст. Но, как бы то ни было, Хайдеггер, безусловно, прав в том, что практикующим историкам в целом свойственно не утруждать себя вопросом, почему именно эти, а не другие события становятся предметом их изучения. Кроме того, на протяжении значительного времени они вообще предпочитали иметь дело с чем-то более солидным и надежным, чем «простые события», будь это какие-то устойчивые социально-экономические закономерности или процессы «большой длительности», которые, по мысли Ф. Броделя, являются подлинными героями истории, действующими в ее глубине, в то время как индивидуальные события суть не более чем их поверхностные эффекты [Бродель]. Даже революционный для теории всего гуманитарного знания лингвистический

поворот, произошедший в 1960–1980-е гг., хотя и заставил со всей серьезностью относиться к нарративной форме исторического изложения, все же не вывел событие на авансцену исторической рефлексии. Освободившись от подчинения безличным социальным или ментальным структурам, оно оказалось в зависимости либо от фикционального сюжета, как это видно на примере работ Х. Уайта периода «Метаистории» [Уайт 2002]¹, либо от повествовательной репрезентации, о чем свидетельствуют тексты Ф. Анкерсмита [Ankersmit 2001; Анкерсмит 2012]. Суть этой зависимости была хорошо схвачена Л. Минком:

«Повести (stories) не проживаются, а рассказываются. У жизни нет ни начала, ни середины, ни конца; бывают встречи, но начало любовного романа относится к повести, которую мы рассказываем себе позже, и бывают расставания, но окончательные расставания происходят только в рассказе. Есть надежды, планы, сражения и идеи, но только в ретроспективных рассказах есть несбывшиеся надежды, неудачные планы, решительные сражения и плодотворные идеи. Только в рассказе существует Америка, которую открывает Колумб,

¹ Позднее Уайт стал уделять гораздо большее внимание теме события и создал весьма оригинальную концепцию «модернистского события» [White 1999], для обсуждения которой здесь, к сожалению, у меня не остается места. См. также отдельную главу о событии, вошедшую в последнюю книгу Уайта «Практическое прошлое»: [White 2014].

и только в рассказе из-за нехватки гвоздя погибает королевство» [Mink 1970: 557–558].

С тех пор было предпринято немало попыток оспорить Минка и его единомышленников, как это делал А. Макинтайр, утверждавший, что «нарратив – это не работа поэтов, драматургов и писателей, отображающих события, которые не имели нарративного порядка до того, как он был навязан сказителем или писателем» [MacIntyre: 211]. Этот порядок органичен человеческой памяти, и без него нельзя получить никакого представления о собственной идентичности. Поэтому повести все же проживаются безотносительно, находят ли они потом свое литературное отображение или нет. В схожем ключе строили свои концепции о связи жизни (или временного опыта) и повествования феноменологи П. Рикёр [Ricoeur] и Д. Карр [Carr]. Но независимо от того, как отдельные теоретики-нарративисты видели природу этой связи, берущей начало в «самой жизни» или искусственно привнесенной туда из «литературы», событие удостаивалось их внимания лишь поскольку, поскольку оно осознавалось как функциональный элемент («смысловая единица») в составе некоего актуального или потенциального нарративного целого, имеющего отличную от него прагматику и несводимый к нему смысл (meaning). Победа над наследием позитивизма XIX в. достигалась ценой превращения истории

в фабрику по производству нарративов на любой вкус. Выходит, Хайдеггер был прав, отказывая историографии в способности вопрошать о смысле исторического события?

Прежде чем отвечать на этот вопрос, стоит еще раз уточнить хайдеггеровскую концепцию историчности события. Она сложилась после известного «поворота» (Kehre), произошедшего во второй половине 1930-х гг. С этого момента историчность перестает быть одним из аспектов экзистенциальной аналитики Dasein («по сути лишь конкретной разработкой временности» [Хайдеггер 1997: 382]) и становится центральной темой в преодолении метафизики, допускающей «забвение бытия», с помощью особого типа философствования, который Хайдеггер называет «бытийно-историческим мышлением» (seynsgeschitliches Denken). Основная задача такого мышления состоит в раскрытии истины бытия, каковая, собственно, и есть событие (Ereignis). Иными словами, если для раннего Хайдеггера периода «Бытия и времени» вопрос об отношении «научной» историографии и собственной историчности Dasein («Последняя не обязательно нуждается в историографии. Века без историографии не остаются таковыми уже и без истории» [Хайдеггер 1997: 382]) решается простой констатацией их несоизмеримости, то поздний Хайдеггер создает специальный нарратив, назвав его «историей бытия», чтобы показать, на каком этапе забвения

бытия / преодоления метафизики мы сейчас находимся. Это рассказ о том, как греки впервые открыли для себя истину в качестве знаменитой *алетейи*, или непотаенности, но потом пренебрегли ею в пользу «технической» концепции истины у Платона, которую, в свою очередь, сменила идея бытия как *ens creatum* в Средние века, открывшая путь нововременной концепции бытия в качестве объекта для изучающего рассмотрения. Не вдаваясь в детали этого рассказа, я хотел бы только заметить, что в начатом им разговоре о событийной природе исторической истины позднему Хайдеггеру не удастся воздержаться от (говоря языком Х. Уайта) нарративного «осюжетивания» этой истины. Это обстоятельство накладывает видимые ограничения на предлагаемое Хайдеггером вопрошание о смысле события: оно оказывается ничем не лучше (и не хуже) всех прочих известных нам способов находить смысл события, глядя на него *sub specie* сюжетного повествования.

Это обстоятельство не осталось незамеченным Р. Рорти, разделяющим критическое отношение Хайдеггера к философии и науке модерна. Главным достижением хайдеггеровской мысли, в глазах Рорти, является преодоление концепции истины как «согласованности вещи и ума» (*adaequatio rei et intellectus*) и акцент на «равноисходном» (*gleichursprünglich*) существовании истины и бытия [Хайдеггер 1997: 230]. Последнее означает, что они находятся в отношении

взаимозависимости. И поскольку речь идет о бытии, существующем во времени, эти отношения всегда будут непрочными и неокончательными. Иными словами, главная заслуга Хайдеггера состоит в открытии *контингентности* любого человеческого проекта [Rorty]. Но Хайдеггер, по мысли Рорти, оказался не на высоте сделанного им открытия. «Забвение бытия», вменяемое им всей западной философской традиции, должно было привести к признанию равенства всех когда-либо существовавших философских словарей в их способности сообщать нам его истину. Однако Хайдеггер как будто остается недоволен их и своей собственной контингентностью. Он позволяет себе испытывать ностальгию по доплатоновской Греции, по эпохе, когда звучала исключительно внимательная к непотаенности бытия поэтическая речь, и берется писать «историю бытия», чтобы заново сделать нас чуткими к его истине.

С точки зрения Рорти, Хайдеггеру не достаёт самоиронии, чтобы воздержаться от представления (конечной и контингентной) истории западной мысли в виде «истории бытия» или «события» его истины. Впрочем, проблема Хайдеггера – не только его личная. Рорти полагает, что это проблема всей континентальной философии, начиная с Гегеля, пресловутый диалектический метод которого есть «не аргументирующая процедура, или способ воссоединения субъекта и объекта, но лишь литературное мастерство – умение

производить удивительные переключения гештальтов с помощью плавных и быстрых переходов от одной терминологии к другой» [Рорти: 109–110]. Давно превратившись в своеобразную литературную практику, западная философия все еще не может осознать своей нарративной природы. Философы делают вид, что пытаются найти «универсальный и необходимый характер индивидуального и случайного», но на самом деле только ищут «благородный предлог, оправдывающий капитуляцию философии перед поэзией» [Там же: 50]. Рорти рекомендует философам брать пример с Марселя Пруста, который не старался преодолеть время и случай, но использовать их для «переописания» своей жизни (заменяя унаследованные случайности теми, которые он изобрел сам). Ибо для Пруста как ироника «существуют лишь незначительные преходящие вещи, которые следует перерасположить посредством переописания» [Там же: 134]. Однако Рорти дает себе отчет в том, что философы вряд ли последуют его рекомендациям, «ведь им не доставляет удовольствия заниматься мелочами. Они хотят описывать большее» [Там же: 136]. Они хотят быть причастными возвышенному – чему-то «достаточно большому, чтобы обладать судьбой» [Там же: 137], будь это «История», «Европа» или «Бытие». Им очень хотелось бы, чтобы их частные проекты самосозидания, осуществляемые с помощью нарратива, имели бы еще и публичный характер. Поэтому

они вряд ли согласятся признать, что «разница между людьми и идеями является только поверхностной» [Там же: 135], а «Европа», «Дух» или «Бытие» – «простое нагромождение случайностей или продукты стечений обстоятельств».

Стоит, правда, отметить, что Рорти также не может отказать себе в причастности чему-то большему и судьбоносному. Как это ни странно, он верит в прогресс. И мыслит его как приближение состояния, когда благодаря усилиям художественных гениев, подобных Прусту, Набокову и Оруэллу, люди выработают такую чувствительность к боли другого человека, что перестанут друг друга унижать. Называя себя «либеральным ироником», он считает «признание общей чувствительности к унижению *единственно* необходимой скрепляющей социальной силой» [Там же: 126]. И признается, что его история представляет собой «исторический нарратив о возникновении либеральных институтов и обычаев – институтов и обычаев, которые были задуманы для понижения уровня жестокости, чтобы стало возможным управление через консенсус управляемых, и чтобы позволить коммуникацию настолько свободную от господства, насколько это было бы возможно» [Там же: 101]. Все это говорит о том, что Рорти тоже не удастся настолько избавиться от призрака возвышенного, чтобы не оказаться самому в роли последнего философа – той роли, которую столь забав-

но, на его взгляд, исполняли в свое время Гегель, Ницше и Хайдеггер.

Главная проблема Рорти, на мой взгляд, состоит в том, что он (так же, как и Хайдеггер) совершенно не интересуется состоянием современной ему историографии и исторической теории. Возможно, он полагает, что это такие интеллектуальные практики, которые, по примеру философии, предпочитают иметь дело с чем-то судьбоносным и не любят заниматься случайностями. В любом случае, приводимые им примеры контингентной событийности ограничены областью художественной литературы и все без исключений имеют дело с так называемым «приватным самосозиданием». Далее я постараюсь показать, что контингентная событийность является важнейшим элементом современной историографии и теоретического дискурса об истории.

Анкерсмит, философ истории, начинавший свой путь как бескомпромиссный нарративист в духе Минка, но впоследствии все же

не сумевший воздержаться от спекуляций на тему исторического возвышенного [Анкерсмит 2007] (чем, конечно, только подтвердил правоту Рорти, не верившего в способность философов истории обходиться без возвышенного)¹, тем не менее, написал однажды текст, в котором контингентная сущность исторического события выражена значительно нагляднее, чем у Рорти. В работе под названием «Эффект реальности в историописании» [Ankersmit 1994], рассуждая о связи историографического текста с реальностью прошлого, Анкерсмит берется показать, что эта связь не предшествует тексту (в виде авторской интенции, например), а производится им непосредственно. С этой целью он обращается к известной статье Р. Барта, в которой тот объясняет, как художественная проза и историография XIX в. создавали у своего читателя эффект присутствия при изображаемых событиях. По мысли Барта, этот эффект возникал в силу избыточности разного рода «ненужных» деталей обстанов-

¹ Справедливости ради следует заметить, что трактовка возвышенного у Рорти имеет мало общего с тем, что понимает под возвышенным Анкерсмит. Согласно Рорти, возвышенное – это любая сверхчеловеческая субстанция или сверхчеловеческий субъект истории. Анкерсмит же, в развитие идей Э. Бёрка и И. Канта, трактует возвышенное как событие отчуждения от привычного положения вещей и рождения нового взгляда на историческую реальность, т. е., по сути, как эпистемологическое событие. Однако, развивая свою концепцию возвышенного, Анкерсмит в какой-то момент все же начинает говорить о «западной цивилизации» как о главном субъекте истории. См. 8-ю главу: [Анкерсмит 2007].

ки, на фоне которой разворачивался литературный или исторический сюжет. Такие детали, или «нотации» (*les notations*), по Барту: барометр, возвышающейся на пирамиде из картонок и коробок в доме пожилой вдовы из «Простой души» Флобера, или дверь в камере ожидающей казни Шарлоты Корде из «Истории Франции» Мишле, – создают важный для повествования эффект присутствия, но одновременно осложняют его ход, задаваемый «предсказательной структурой» (*la structure prédictive*) – т. е. его синтагматическим порядком. Если предсказательная структура тождественна *смыслу* повествования, который создается его автором, писателем или историком, то

«чистое “изображение реальности”, голое изложение “того, что есть” (или было) как бы сопротивляется смыслу, подтверждая тем самым пространственную мифологическую оппозицию пережитого (то есть живого) и умопостигаемого. <...> Вымышленное повествование строится, по определению, согласно модели, основная норма которой связана с умопостигаемостью, и “реальность” (разумеется, воплощенная в письме) оказывает здесь весьма незначительное сопротивление структуре. Зато в историческом повествовании, обязанном излагать “то, что реально произошло”, отсылка к этой реальности становится основной; тут уже неважно, что деталь нефункциональна, главное, чтобы она прямо указывала на “то, что имело место”; “конкретная реальность” сама по себе является доста-

точной причиной, чтобы о ней говорить. Именно история (исторический дискурс – *historia rerum gestarum*) и служит образцом для тех видов повествования, где межфункциональные промежутки заполняются структурно излишними элементами» [Барт: 397–398].

Подхватив эту интуицию Барта, Анкерсмит демонстрирует, как практически всю историю западной историографии от Августина до наших дней можно представить в виде рассказа о напряженных, почти конфликтных отношениях между нотациями и предсказательной структурой, в которых нотации неизменно одерживают верх над некогда сковывающим их «смыслом»:

«Эта эволюция [историописания – А. О.] не есть все более глубокое проникновение в имеющийся исторический объект (как это, возможно, имеет место физической науке), а непрерывный процесс, в котором прежний смысловой центр уступает место тому, что казалось бессмысленным и неуместным в рамках предшествующего распределения смысла. И как Ориген убедился в истинности Евангелия именно благодаря тривиальности и варварству греческого языка, на котором они были написаны, так и историки полагают, что они могут постичь истину и реальность, мобилизовав неуместное и тривиальное. Давайте кратко посмотрим на темы, изучаемые в последние два века. Отправной точкой является религиозный взгляд на историю, разработанный Августином и все еще приемле-

мый в XVII веке Боссюэ. *Weltgeschichte* (всемирная история) и *Heilsgeschehen* (история спасения), по словам Лёвита, здесь еще тождественны. В эпоху Просвещения, с ее верой в прогресс, история спасения была секуляризирована и стала триумфальным шествием человеческого Разума. Именно Гегель дал величественное философское обоснование этой идее прогресса. Еще ближе к *нотациям* человеческого существования стояла национальная история Ранке и немецкий историзм. Новый слой *нотаций*, ранее считавшихся неуместными, был обнаружен в социальной и экономической истории, пропагандируемой Марксом и катедер-социалистами. И через историю права, историю институтов, историю географии и климата (Бродель и Ле Руа Ладюри) мы, наконец, достигаем истории ментальностей, разработанной за последние десять-двадцать лет, в которой радости и горести повседневной жизни, большие и малые, приобретают историческое измерение» [Ankersmit 1994: 160].

При этом Анкерсмит специально подчеркивает, что изображаемое им движение историографии – от «смысла» к «бессмысленному» и «неуместному» – не следует понимать как последовательное расширение предметных областей исторического знания, как если бы «каждый новый слой *нотаций* объяснял предыдущий. Но интеллектуальная история не объясняет историю религии; экономическая история, как признавал даже сам Маркс, не объясняет интеллектуальной истории, истории географии и кли-

мата; история ментальностей и гендерная история не объясняют ни экономическую, ни политическую историю» [Ankersmit 1994: 160]. Тогда напрашивается вопрос, есть ли какая-то другая логика, которая объясняла бы это движение. Анкерсмит не дает на него прямого ответа, но предельно ясно говорит о направлении этого движения – оно происходит в сторону воспринимающего его читателя / зрителя. Ведь разнообразные нотации оправдывают свою эффективность лишь постольку, поскольку они вовлекают нас в сюжетное действие и как бы сокращают дистанцию между ним и нами. Поэтому Анкерсмит говорит, что история идет нам «навстречу во многом подобно тому, как актер, двигаясь в направлении публики, оставляет позади себя различные кулисы» [Ankersmit 1994: 160]. Своей кульминации это движение достигает с появлением историографического жанра микроистории, который примечателен тем, что знакомит нас с жизнью более или менее заурядных людей прошлого (таких как мельник Меноккио из «Сыра и червей» К. Гинзбурга [Гинзбург] или ловкий мошенник, называвший себя Мартемом Герром, из известной работы Н.З. Дэвис [Дэвис]), умалчивая при этом о сколько-нибудь значительных событиях того же времени. Подобные микроистории, считает Анкерсмит, могли бы произойти веком раньше или позже (в действительности они происходят в XVI в.). Предсказательная структура,

о которой говорит Барт, в них практически исчезает – все становится нотацией. Анкерсмит весьма остроумно сравнивает эти микроистории с ready-made-инсталляциями в духе знаменитого «Фонтана» Марселя Дюшана или коробок Brillo Энди Уорхола. И те и другие проблематизируют границу, отделяющую репрезентацию от ее материального субстрата: мир искусства – от мира повседневности в случае объектов ready-made; прошлое – от настоящего в случае микроистории.

Эти размышления Анкерсмита позволяют лучше представить, на что может быть похоже событие, если попытаться мыслить его контингентно – не как часть предсказательной структуры под названием «государство», «нация», «народ», «социальный класс» и т. п., которая призвана оправдывать настоящий порядок вещей, выводя его из заведомо отличного от него прошлого, а как неподотчетную интенции историка нотацию, наглядность которой способна зародить у читателя сомнения в том, что прошлое так уж значительно отличается от настоящего: «В истории ментальностей мы соотносимся с нашими средневековыми или модерными предками примерно так же, как строятся наши отношения с соседями или коллегами» [Ankersmit 1994: 158]. В этой связи мне представляется чрезвычайно удачной попытка говорить о событии как о «категории отношений» (*relational category*), предпринятая

недавно редакторами 60-го номера журнала “History and Theory”, посвященного теме события:

«Не будучи самодовлеющей сущностью, событие скорее представляет собой категорию отношений: это точка сфокусированного внимания, которая одновременно структурирует и структурируется способами, которыми люди, группы и общества относятся к своему собственному времени. В повседневной речи, популярной исторической культуре и академической среде событие часто представляется как наименьшая единица времени, структурный элемент исторических процессов и нарративов. Однако, как убедительно показали структуралистские и нарратологические подходы, обратное гораздо ближе к истине. Даже самая полная агрегация событий не может составить более крупную единицу исторического понимания. Можно даже сказать, что без последнего нечего было бы агрегировать, поскольку идентичность события сама конституируется его положением в этих более широких горизонтах понимания» [Jung and Karla: 4].

Поэтому некоторые современные теоретики истории вообще предлагают перевернуть отношение, сложившееся с давних пор между временем и событием: перестать представлять время в виде универсального контейнера, содержащего события, и не говорить, что «события происходят во времени», но являются специфическим способом, который дает времени себя проявить [Jung and Karla: 4].

В современной теории истории начатое некоторое время тому назад переопределение понятия события оказалось настолько востребованным, что сегодня мы можем различать отдельные самостоятельные направления, сформировавшиеся в ходе его разработки. Одно из таких направлений можно было бы назвать «мнемоисторическим»¹. Оно начало складываться с 1970-х гг. благодаря работам П. Нора, который одним из первых в послевоенной французской историографии поставил вопрос о том, что по аналогии с более поздним концептом Ф. Артога («режим историчности») можно было бы назвать сменой «режимов событийности». Нора заявил о появлении события нового типа, которое он назвал «событием-монстром» [Nora]. Таковым он считал дело Дрейфуса, май 1968 г., высадку американцев на Луну в июле 1969 г. Все они, с точки зрения Нора, являются в первую очередь продуктом средств массовой информации, которые, стараясь удовлетворить характерный для современных обществ стабильно высокий спрос на новости, наделяют однажды случившиеся события дополнительными значениями, повышая тем самым их символическую стоимость. Ж. Дюби, историк из школы «Анналов», в похожем ключе размышлял о сра-

жении при Бувине 1214 г. [Duby], которое не имело бы столь большого значения во французской истории, если бы не «следы» памяти, возникшие позднее в совершенно другом политическом и культурном контексте. Как справедливо замечает З. Чеканцева в обзоре этого направления во французской исторической мысли, Дюби интересуется «содержание события в момент, когда оно “имело место”, но прежде всего тот шлейф трансформирующегося во времени смысла, который и придает такому исследованию открытый характер, ибо в поле зрения исследователя попадают <...> нереализованные возможности, не замеченные современниками, но неожиданно актуализированные их потомками» [Чеканцева: 26].

Другое направление в концептуализации исторического события, ставшее заметным за последние пять – десять лет, возникло вследствие происходящего в теории истории темпорального поворота, в ходе которого был проблематизирован линейный порядок исторического времени, поддерживаемый классическим (или «девелопментальным») историзмом XIX – первой половины XX в. Согласно одному из наиболее ярких теоретиков истории, работающих в этом направлении, венгерскому исследователю З.Б. Симону

¹ Для обозначения этого направления я пользуюсь термином М. Тамма [Tamm].

[Симон], сегодня на смену классической процессуальной темпоральности приходит так называемая «событийная темпоральность», чья структура определяется ожиданием радикальных перемен (преимущественно техногенного характера), которые никак не детерминированы предшествующим ходом истории [Simon]. Однако в мою сегодняшнюю задачу не входит обзор данной проблематики. Здесь мне было достаточно показать возможности контингентного понимания исторического события¹.

Литература

- Анкерсмит, Ф. Возвышенный исторический опыт / пер. с англ. А. Олейникова. М.: Европа, 2007.
- Анкерсмит, Ф.Р. Политическая репрезентация / пер. с англ. А. Глухова. М.: Издательский дом высшей школы экономики, 2012.
- Барт, Р. Эффект реальности // Избранные работы: семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 392–400.
- Бродель, Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II: В 3 ч. / пер. с фр. М.А. Юсима. М.: Языки славянской культуры, 2002–2003.
- Гинзбург, К. Сыр и черви. Картина жизни одного мельника, жившего в XVI в. / пер. с итал. М.Л. Андреева, М.Н. Архангельской. М.: РОССПЭН, 2000.
- Дэвис, Н.З. Возвращение Мартена Герра / пер. с англ. А.Л. Величанского. М.: Прогресс, 1990.
- Логос. Философско-литературный журнал. 2021. Т. 31. № 4. «Темпоральный поворот и реполитизация истории».
- Рорти, Р. Случайность, ирония и солидарность / пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. М.: Русское феноменологическое общество, 1996.
- Симон, З.Б. Трансформация исторического времени: процессуальные и событийные темпоральности // Логос. 2021. Т. 31 (4). С. 219–246.
- Уайт, Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
- Хайдеггер, М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Биbihина. М.: Ad Marginem, 1997.
- Хайдеггер, М. Наука и осмысление // Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. В.В. Биbihина. М.: Республика, 1993. С. 238–253.
- Чеканцева, З. Между Сфинксом и Фениксом: историческое событие в контексте реф-

¹ Всех, кто может заинтересоваться проблематикой темпорального поворота, я отсылаю к специально посвященному ей номеру журнала «Логос», вышедшему под моей редакцией в 2021 г. [Логос].

лексивного поворота по-французски // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. 2014. Вып. 48. С. 14–30.

Ankersmit, F.R. (2001). *Historical representation*. Stanford: Stanford University Press.

Ankersmit, F.R. (1994). The reality effect in the writing of history. In F.R. Ankersmit, *Tropology and history*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 125–161.

Carr, D. (1991). *Time, narrative, and history*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Duby, G. (1973). *Le Dimanche de Bouvins*. Paris: Gallimard.

Heidegger, M. (1989). *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.

Jung, T. & Karla, J. (2021). Times of the event. Introduction. *History and Theory*, 60 (1), 75–85.

MacIntyre, A.C. (2007). *After virtue: a study in moral theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Mink, L. (1970). History and fiction as modes of comprehension. *New Literary History*, 1 (3), 541–558.

Nora, P. (1974). Le retour de l'événement. In J. Le Goff, & P. Nora (Eds.), *Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes*. Paris: Gallimard, 210–229.

Ricoeur, P. (1983–1985). *Temps et récit*. Tomes I–III. Paris: Seuil.

Rorty, R. (2005). Heidegger, contingency, and pragmatism. In H.L. Dreyfus, & M.A. Wrathall

(Eds.), *A companion to Heidegger*. Oxford: Blackwell, 511–532.

Simon, Z.B. (2019). *History in times of unprecedented change: a theory for the 21st Century*. New York: Bloomsbury Academic.

Tamm, M. (2015). Introduction: afterlife of events: perspectives on mnemohistory. In M. Tamm (Ed.), *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. London: Palgrave Macmillan, 1–26.

White, H. (2014). The historical event. In H. White, *The practical past*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 41–62.

White, H. (1999). The modernist event. In H. White, *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 66–86.

References

Ankersmit, F.R. (2001). *Historical representation*. Stanford: Stanford UP.

Ankersmit, F.R. (2012). *Political representation* (A. Glukhov, Trans.). Moscow: Vysshaya shkola ekonomiki Publ.

Ankersmit, F.R. (2007). *Sublime historical experience* (A. Oleynikov, Trans.). Moscow: Evropa.

Ankersmit, F.R. (1994). The reality effect in the writing of history. In F.R. Ankersmit, *Tropology and history*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 125–161.

Barthes, R. (1994). L'effet de réel [Effect of reality]. In R. Barthes, *Izbrannyye raboty*.

Semiotika. Poetika [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 392–400.

Braudel, F. (2002–2003). *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II* [The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II] (3 vols.). (M. Yusim, Trans.). Moscow: Yazyki slavyanskoj kultury.

Carr, D. (1991). *Time, narrative, and history*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Chekanceva, Z. (2014). Mezhdú Sfinksom i Feniksom: istoricheskoe sobytie v kontekste reflektivnogo povorota po-francuzski [Between the Sphinx and the Phoenix: a historical event in the context of a French reflexive turn]. *Dialog so vremenem. Almanakh intellektual'noj istorii* [A dialogue with time. An Almanac of Intellectual History], 48, 14–30.

Davis, N.Z. (1990). *The return of Martin Guerre* (A. Velichanskii, Trans.). Moscow: Progress.

Duby, G. (1973). *Le Dimanche de Bouvins* [Bouvins' Sunday]. Paris: Gallimard.

Ginzburg, C. (2000). *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento* [The cheese and the worms: the cosmos of a sixteenth century] (M.L. Andreev, & M.N. Arkhangelskaya, Trans.). Moscow: ROSSPEN.

Heidegger, M. (1989). *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* [Articles on philosophy (About the event)]. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (1997). *Sein und Zeit* [Being and time] (V. Bibikhin, Trans.). Moscow: Ad Marginem.

Heidegger, M. (1993). Wissenschaft und Besinnung [Science and reflection]. In M. Heidegger, *Vremya I bytie: stat'i i vystupleniya* [Time and being: articles and speeches] (V. Bibikhin, Trans.). Moscow: Respublika, 238–253.

Jung, T., & Karla, J. (2021). Times of the event. Introduction. *History and Theory*, 60 (1), 75–85.

MacIntyre, A.C. (2007). *After virtue: a study in moral theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Mink, L. (1970). History and fiction as modes of comprehension. *New Literary History*, 1 (3), 541–558.

Nora, P. (1974). Le retour de l'événement [The return of the event]. In J. Le Goff, & P. Nora (Eds.). *Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes* [Making history: New problems]. Paris: Gallimard, 210–229.

Oleynikov, A. (Ed.). (2021). *Logos. Filosofsko-literaturnyj zhurnal* [Logos. Philosophical and literary magazine]. 31 (4).

Ricoeur, P. (1983–1985). *Temps et récit* [Time and narrative] (Vols. I–III). Paris: Seuil.

Rorty R. (1996). *Contingency, irony, solidarity* (Y. Khestanova, & R. Khestanov, Trans.). Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo.

Rorty, R. (2005). Heidegger, contingency, and pragmatism. In H.L. Dreyfus, & M.A. Wrathall (Eds.), *A companion to Heidegger*. Oxford: Blackwell, 511–532.

Simon, Z.B. (2019). *History in times of unprecedented change: a theory for the 21st century*. New York: Bloomsbury Academic.

Simon, Z.B. (2021). The transformation of historical time: processual and evental temporalities. *Logos*, 31 (4), 219–246.

Tamm, M. (2015). Introduction. In M. Tamm (Ed.), *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. London: Palgrave Macmillan, 1–26.

White H. (2002). *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*

(E. Trubina, & V. Kharitonov, Trans.). Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta.

White, H. (2014). The historical event. In H. White, *The practical past*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 41–62.

White, H. (1999). The modernist event. In H. White, *Figural realism. Studies in the mimesis effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 66–86.

Для цитирования: Олейников, А.А. Событие: история вне сюжета // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 19–35. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-19-35

For citation: Oleynikov, A.A. (2023). Event: History beyond the plot. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 19–35. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-19-35

EVENT: HISTORY BEYOND THE PLOT

Andrey A. Oleynikov, PhD in Philosophy, Associate Professor, Co-Director of the Political Philosophy Program, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences (Shaninka) (Moscow, Russia); Visiting Researcher, Bielefeld University (Bielefeld, Germany); e-mail: andrey.oleynikov@gmail.com

Abstract. The author is looking for an opportunity to analyze the nature of a historical event, free from deterministic and constructivist premises of scientific thinking, and not reducible to the logic and pragmatics of the structuralist and narrativist approaches. It starts from Heidegger's understanding of it as "un-overpassed" (das Unumgängliche) scientific historiography and the so-called "unhidden" truth (aletheia). Since within the Heideggerian "being-historical thinking" the event reveals its derivative from the narrative structure of the "history of being", an attempt is made to clarify the properties of the historical event with the help of its neopragmatist interpretation proposed in the works of R. Rorty. The latter sees the merit of Heidegger in the discovery of the contingency of any human project. However, Heidegger, according to Rorty, was not up to the mark of his discovery. He lacked the self-irony to refrain from presenting his own, finite and contingent, history of Western thought in terms of the "history of being" and the "event" of his truth. At the same time, Rorty does not hide his skepticism about the ability of philosophers to do without the "fateful" historical meaning. Rorty does not provide for any specificity of the historical event, reducing it without a trace in favor of private "self-creation" carried out by means of fictional narrative. Therefore, the author finds the work "The Effect of Reality in Historical Writing" by F. Ankersmit more suitable for clarifying the contingent nature of a historical event, according to which the "non-functionality" of the details of ekphrasis can radically change the meaning of the historical narrative and even abolish the distance separating the past from the present. The text ends with a brief overview of the conceptions of historical event, which are developed in modern historical theory independently of Ankersmit, but reveal a similar view of the contingency of this event.

Key words: Event, Contingency, Historical Narrative, Theory of History, Temporal Turn



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-36-52

УДК 82.2-1/-19

ОБРЕТЕНИЕ СОБЫТИЙНОСТИ В РУССКОЙ НЕКАНОНИЧЕСКОЙ ИДИЛЛИИ

**Владимир Иванович Козлов**

доктор филологических наук, главный редактор медиа о поэзии “Prosodia” (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: kozlov.prosodia@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8186-4131

Оксана Сергеевна Мирошниченко

кандидат филологических наук, доцент, Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: osmiroshnichenko@sfedu.ru

ORCID: 0000-0001-5716-3888

Аннотация. В статье предложено решение проблемы событийности, характерной для жанра стихотворной идиллии в русской поэзии XIX–XXI веков. Рядом исследователей этот жанр определяется как «бессобытийный», однако это обусловлено, скорее, смещением акцента в восприятии идиллического наследия. В частности, именно идиллия в неканоническую эпоху используется рядом поэтов как образ «готового слова», которое в ситуации жанровой борьбы за право завершить лирическое целое обычно распадается. В таком случае стихотворения, использующие идиллические топосы, как правило, завершаются по моделям других лирических жанров – элегии, послания, баллады.

Однако существует творческая стратегия работы с идиллией, при которой событийность, характерная для жанра, оказывается находимой в результате жанровой борьбы. В таком случае в совершающемся событии лирического высказывания обретается идиллическое событие ценностного слияния, совпадения поэтического сознания с миром, проходящее через испытание сюжетикой других лирических жанров. Устранение границы внутреннего и внешнего мира, – предзаданное в канонической идиллии и обретаемое в неканонической, – можно считать зерном жанра, пережившим канон в отличие от остальных жанровых условностей, оказавшихся факультативными. При этом неканонический вариант реализации идиллического ракурса мировидения – это отвоеванный у неидиллического мира недолгий миг покоя, который хочется повторить. Рефлексия выполняет разрушительную функцию в столкновении с предзаданным «готовым словом» жанра, но оказывается способной произнести его заново как слово собственное, обнажив его событийность. Именно обнаженность специфической событийности идиллии становится отличительно чертой жанра в неканоническую эпоху.

Ключевые слова: русская поэзия, неканоническая эпоха, лирические жанры, жанровый анализ, лирический сюжет, событийность, лирическое событие, идиллия, элегия

Категория события традиционно рассматривается в литературоведении в свете более широкого понятия сюжета. Вопросы лирической сюжетологии стали наиболее актуальными для исследователей, начиная со второй половины XX в. Не только природа лирического события, но и более широкий вопрос о самом существовании особенного лирического сюжета рассматривались долгое время в контексте распространенной точки зрения, что лирика как род литературы бессобытийна и бессюжетна (см., например, тезис В.М. Жирмунского «Лирика – несюжетный жанр» [Жирмунский: 375]). Важным этапом в развитии лирической сюжетологии стали работы В.А. Грехнева [Грехнев 1977; Грехнев 1994]. Осторожно заявляя лирический сюжет элементом индивидуального стиля Пушкина, исследователь описал, по сути, универсальный инструментарий работы с любым лирическим сюжетом. На основе понимания специфики лирического события как опоры сюжета и лирической ситуации как исходной точки художественного мира лирического произведения В.А. Грехнев писал о сущности сюжета в лирике:

«...исторгнутая из причинно-следственных связей, закрепляющих ее в контексте эпического события, ситуация лирического произведения не имеет иных опор, кроме тех, которые вытекают из внутренней экспрессивно-содержательной завершен-

ности лирического мгновения <...> Мгновенный ракурс на событие, которое несет в себе лирический сюжет, пронизан такой энергией лирического переживания, которая способна прочно спаять все предметно-событийные детали лирической ситуации в единое целое» [Грехнев 1977: 7–8].

После этого, начиная с 1980-х гг., в исследованиях лирики постепенно укреплялось представление о лирическом сюжете как динамике переживания, которая неотрывна от развертывания самого лирического высказывания. Если рассматривать мир лирического произведения в его развитии от первого слова до последнего, все элементы этого мира приобретают свою значимость именно в контексте лирического сюжета, который разворачивает исходную лирическую ситуацию, конкретизируясь в лирических мотивах, связывающих ключевые образы [Левин; Силантьев; Козлов 2009].

При этом одной из проблем лирической сюжетологии является специфика лирического события. Событие в художественном произведении, понимаемое широко, описано, в том числе, в одной из формул Ю.М. Лотмана – «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман: 282] – и мыслится как факт пересечения или столкновения разных ценностных контекстов, как нетривиальная ценностная встреча, которая изменяет, преобразует состояние и образ мысли вовлеченных в нее субъектов.

Лирическое событие в подавляющем большинстве случаев происходит в поэтическом сознании лирического субъекта, именно там, как правило, проявляется ценностная встреча человека с миром, в каком бы виде она ни была выражена. По словам И.В. Силантьева, лирическое событие – это «качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для обращенного к читателю лирического сюжета» [Силантьев: 87]. Поэтому собственно лирическая событийность (за исключением баллады) может быть определена как «внутренняя» или «ментальная» [Тюпа 2010: 24]: здесь событие предстает своего рода метанойей, озарением, просветлением или даже прозрением, влекущим – в пределах данного лирического высказывания – необратимое изменение мировидения или мироощущения субъекта.

Важный аспект проблемы лирического события лежит в области исторической поэтики и состоит в том, что лирика канонической эпохи, работая с «готовым» жанровым словом, не предполагала самой возможности «качественного изменения состояния» лирического субъекта: событие по определению оспаривает и нарушает любую «норму». О лирическом событии, по-видимому, можно говорить с того момента, когда, «готовое слово» разрушается, происходит выход за рамки стилевой и жанровой нормы и их индиви-

дуально-авторская ревизия. Трудно не согласиться с исследователем Е.Н. Григорьевой в том, что «историю развития лирического рода можно осмыслить как историю возникновения и развития лирического события» [Григорьева: 102]. По мнению ученого, событийность лирического текста в полной мере себя проявляет именно в неканоническую эпоху, когда лирика становится событийна не только как «высказывание о случившемся», но и «как случившееся высказывание» [Там же: 103]. Применительно к русской поэзии Е.Н. Григорьева считает моментом появления событийности время разрушения «школы гармонической точности», когда «готовое слово» начинает оспариваться непредсказуемостью лирического дискурса, который мотивирован индивидуальной эмоцией, порожденной конкретной и единичной ситуацией [Там же].

При этом во всяком свершающемся в последние два века *событии лирического высказывания*, как представляется, ключевую роль играет момент борьбы разных лирических жанров за право эстетически завершить художественное целое [Бахтин]. В неканоническую эпоху жанр уже не «предзадан» автору, но становится «итоном творческого акта», феноменом, «находимым» в процессе завершения произведения как целого, обретаемым в процессе жанровой борьбы [Бройтман]. Лирическое высказывание неканонической эпохи, двигаясь от первого слова

к последнему, может сочетать в развитии лирического сюжета самые разные жанровые элементы и ингредиенты: ситуации, мотивы, топосы, способы субъектной организации и пр. Но, разумеется, находимое и найденное жанровое решение как способ эстетического «завершения» в совершающемся событии лирического высказывания во многом определяется типом жанрово обусловленного лирического события, которое совершается («случается») *внутри* художественного мира.

Если говорить о «событийном коде» [Шмид] различных жанров в неканонической лирике, то в зоне наибольшей очевидности лежит событийность баллады, основанная на пересечении границы между мирами – земным и потусторонним. Гораздо более сложно устроена, но не менее ярко выражена основа событийности в элегии и послании. Оба этих жанра в неканоническую эпоху развиваются как пространство поэтической рефлексии о распавшемся единстве природы, культуры и индивидуально-личностного бытия. В основе лирического события в послании лежит инициированный лирическим субъектом контакт – встреча – с другим индивидуально-неповторимым сознанием и его системой ценностей. В элегии во всем богатстве ее разновидностей в поэзии последних двух веков событийность базируется на нарушающем будничное существование человека экзистенциальном моменте переживания ценностной встречи – но всегда че-

рез осознание несовпадения – поэтического сознания с «другим», отстоящим во времени. Варианты этого «другого» разнообразны: им может быть как век, поколение, ценности предков, так и личное прошлое, воспоминание, утраченное и несбывшееся. На почве подобной «встречи» вырастает магистральная сюжетика элегии – переоценка настоящего в ценностном свете прошлого или «большого времени» [Козлов 2013].

Из числа лирических жанров наибольшую сложность для определения типа события представляет стихотворная идиллия. На первый взгляд, в художественном мире идиллии ничего не происходит, что часто приводит исследователей к декларированию его «бессобытийности». Так, ведущая исследовательница идиллии в современной русской поэзии в ряде своих работ (см., например, [Балашова 2013; Балашова 2018]) постулирует, что «...поэзия XX–XXI вв. представлена текстами, которые ... принципиально асобытийны, в них нет и не может быть события – это инвариантная черта идиллии» [Балашова 2018: 2]. Однако, если исходить из того, что лирическое событие – одна из универсалий художественного мира лирического произведения, и вспомнить мысль Ю. Тынянова о том, что «конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме» [Тынянов: 40], то поиск событийного жанрового кода в наиболее анарративных лирических жанрах, сам канон которых не располагал

к возникновению событийности, должен быть признан задачей особой важности для понимания как сущности жанра, так и лирического события как такового.

При рассмотрении природы идиллического события в русской лирике последних двух веков необходимо учесть две принципиально разные творческие стратегии в работе с идиллией и функционирования идиллической топики в событии лирического высказывания. Контекст этих стратегий определяющим образом влияет на восприятие жанровой событийности лирического высказывания в идиллии.

Первый контекст связан с ролью одного из самых условных и формульных жанров лирики, что уже с начала деканонизации лирики в первой половине XIX в. располагало к «служебному» использованию идиллии авторами. «Готовое слово» идиллии очень часто используется для того, чтобы быть в итоге разрушенным по ходу развития лирического сюжета стихотворения, причем такой подход характерен и для поэзии XX–XXI вв. Идиллический «локус» безмятежности, зафиксированный в условных образах пастушков с флейтами, вечного полдня и нимф среди оживающей природы, оказывается почвой для выхода поэтического сознания в другой – совсем неидиллический – мир «других»: людей, памяти, истории, культуры, а сама идиллия становится «предметом поэтической рефлексии» [Магомедова: 185]. В результате идиллический

образ мира оказывается либо развенчанным, либо утраченным. В этом случае стихотворение в жанровом отношении разрешается иным, неидиллическим способом, чаще всего – элегически: «Идиллию следует признать одним из “вторичных” истоков элегического жанра, поскольку элегии Нового времени часто строятся на отталкивании от идиллического мировосприятия» [Тюпа 2012: 25]. Изобразительность и описательность идиллического «уголка», вневременной хронотоп, «замораживающий» идеал в остановленном времени, сама ситуация гармонического единения человека с природой чаще всего выступают в памяти элегического субъекта невозвратно «утраченным раем», уже не идиллическим настоящим, а элегическим прошлым. Примеров только в золотом фонде русской элегии (чаще всего унылой или аналитической) XIX–XX вв. – множество: от «Деревни» А.С. Пушкина и «Как часто пестрою толпою окружен...» М.Ю. Лермонтова до «Одевания ребенка» Б. Ахмадулиной и «Без хозяина сад заглох...» О. Чухонцева:

Без хозяина сад заглох,
кутал розу – стоит крапива,
в вику выродился горох,
и гуляет чертополох
там, где вишня росла и слива.

А за свалкою у леска
из возгонок перегорелых

наркоты и змеевика
 граммофончик звенит вьюнка
 в inferнальных уже пределах.

Страшно мал, но велик зело,
 ибо в царстве теней пригрелся,
 пожирающий знак зеро.

Вот и думай, мутант прогресса,
 что же будет после всего,
 после сныти, болота, леса...

После лирики. После эпоса. [Чухонцев 2005: 290]

Перед нами развалины идиллии. Сила разрушения обозначена словом «прогресс», который порождает «мутантов», способных увидеть, «что же будет после всего», в том числе «после лирики», «после эпоса», которые изначально были частью «сада». В сюжетике этой элегии О. Чухонцева интересен разворот от описания утраченного рая к предсказанию еще более мрачного не просто пост-идиллического, но апокалиптического *будущего*. Здесь проявляется еще одна возможность разрушения идиллической поэтики, использованной лишь как точка отталкивания для создания другого жанрового высказывания: идиллическая топика использована не только для показа унылого настоящего, но и для событийно значимого мрачно-визионерского «пророчества». Такой поворот лирического сюжета характерен

для «метафизической» элегии, восходящей к символистской поэтике, – в ней элегическое переживание направлено на предопределенное будущее. Нередко для усугубления антиидиллической картины видения в такие сюжеты привносятся элементы и балладной поэтики («Полевая эклога» и «Пророчество» И. Бродского, «Овечка, я еще не знаю, не знаю...» И. Лиснянской, «Родная, мы будем жить здесь, где нет прохожих...» Б. Рыжего).

В развитии подобных лирических сюжетов идиллического события не может быть уже потому, что по способу художественного завершения стихотворения, использующие идиллическую топика таким образом, идиллиями в конечном счете не являются. Разрушение идиллического мира – это сюжет, который мы можем встретить исключительно за пределами идиллии. В приведенных стихотворениях никакого гармоничного сосуществования человека и природы не может быть: в итоге остается либо разрушенная природа, либо обезлюдевший, бес-человечный мир, – такой, который, например, обнаруживается в «страшных идиллиях» – а по сути, балладах – А. Цветкова, где природный мир поборол исключительность человека и живет в гармонии с самим собой:

там ящерицы в точности как мы
 встречать своих сбегаются к воротам
 и вечности песчаные холмы
 усеяны их маленьким народом. [Цветков]

Примечательно, что И. Бродский назвал свое большое стихотворение «Полевая эклога», задействуя только имя жанра, т. е. используя идиллию как «готовое слово» канонической эпохи, лишь с целью его разрушить в процессе развертывания лирического сюжета сначала средствами балладной поэтики, а затем – метафизической элегии с характерным переживанием предсказуемого «бесчеловечного» будущего для мироздания. Это поэтика, разыгрывающая сюжет финального забвения человеческого, разговор о человеке в виду его предстоящей окончательной смертности, взгляд на человека из эсхатологической перспективы.

К этой же жанровой стратегии можно отнести многочисленные «антиидиллии», о которых пишет Е.А. Балашова [Балашова 2018: 4], разрушающие идиллию именно как «готовое» жанровое слово.

Таким образом, в случае использования жанровой поэтики идиллии как «готового», в том числе бессобытийного, «слова», от которого надо оттолкнуться как от строительного материала при создании лирического высказывания, «завершаемого» в других жанрах – элегии, послания или баллады, – лирическое событие совершается по законам именно этих жанров. В таких стихотворениях поиск собственно идиллического события бессмыслен: идиллиями эти тексты в событии лирического высказывания не становятся.

Вторую творческую стратегию работы с идиллией в русской поэзии можно было бы назвать стратегией обретения жанра. Именно она в неканоническую эпоху породила пласт произведений, которые и стоит рассматривать как выполненные в жанре стихотворной идиллии. Речь идет о стихотворениях, в которых сюжет в событии лирического высказывания разрешается именно идиллически, независимо от того, становится ли этот идиллический сюжет результатом жанровой борьбы или существует как самодостаточный. Наиболее интересны с точки зрения исследования стихотворения первого типа.

В XX в. идиллия играет заметную роль в творчестве поэтов, осознанно или нет воплощающих стратегию эскапизма. Можно попытаться определить событийную основу сюжета современной идиллии как *обретенное*, в том числе и *в процессе события лирического высказывания, ценностное слияние, совпадение поэтического сознания с миром*, наиболее часто представленное осознанным растворением лирического субъекта (в качестве человека с его личной судьбой или человека вообще в контексте общечеловеческой истории и культуры) в картине природы или окружающего мира в целом. Разворачивание сюжеттики вчувствования, эмоционального «прочтения» изображающим сознанием того, что изображено, устраняет границу между внешним и внутренним. Отсутствие такой

границы, – предзаданное в канонической идиллии и обретаемое в неканонической, – можно считать зерном жанра, пережившим канон в отличие от остальных жанровых условий (персонажей, топосов, предметных деталей и пр.), в неканоническую эпоху оказавшихся совершенно факультативными.

Зачастую в сюжете современной идиллии происходит снятие условной границы не только между природой и человеком, но и между природой и культурой, представляющей человека, как это происходит, например, в заглавном стихотворении последней стихотворной книги Б. Пастернака «Когда разгуляется», где картина созерцания природы в центральных строках постепенно начинает превращаться в картину службы в соборе. Текст, начинавшийся как пейзаж, заканчивается его полным переводом в пространство культуры:

Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Порою слышать мне дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою. [Пастернак: 414]

Образ «долгой службы», в котором сливаются человеческая жизнь, природное бытие

и пространство христианской культуры, не только позволяет найти точку идиллической остановки сюжетного времени, но и обозначает стремление эту точку зафиксировать. Важно, что слияние поэтического сознания и мира буквально обретается в самом процессе развертывания лирического высказывания, и осознание его «в слезах от счастья» – пик развития сюжета. Как отмечает В.И. Тюпа:

«Позднейшие идиллии посттрадиционалистской эпохи <...> часто осваивают медитативный вектор перформативности, ориентируются на авторефлексию, на субъективное переживание повседневно в идиллической модальности. <...> Но это не нормативный покой экологии. Стихотворение организовано авторефлексивным актом идиллической сосредоточенности. <...> Перед нами своего рода заклинание: остановись, мгновенье, ты прекрасно! Но здесь не фаустианская рефлексия достигнутой и скульптурно застывшей вечности. Идиллическая рефлексия жаждет бесконечного ряда повторений одних и тех же ситуаций бытия» [Тюпа 2012: 21–22].

Лирическая ситуация, напрямую «тематизирующая» подобный образ мира современной идиллии, развернута в знаменитом стихотворении Пастернака из той же книги стихов – «Единственные дни». Здесь условность идиллического времени известна лирическому субъекту и идиллическая картина

мира сталкивается с неидиллической (элегической), хотя и ценностно ее перевешивает в финале. С одной стороны, «единственность» дней «солнцеворота» становится событием, циклически повторяемым и счастливо разделяемым с другим («Нам кажется, что время стало»). С другой стороны, это «кажется» вводит иной ракурс видения. Лирический субъект, обретший идиллический миг, сосуществует с собою «другим» – выделяющим «единственные дни» успокоительного круговорота в ином, нециклическом времени («Я помню их наперечет...») и знающим, что «дольше века» длится лишь день «солнцеворота». Таков неканонический вариант реализации идиллического ракурса мировидения, «стратегии покоя» – это *отво-еванный у неидиллического мира недолгий миг покоя*, который хочется повторить.

Стоит отдельно обратить внимание: приведенные примеры показывают, что неканоническая идиллия не только не боится рефлексии, которую исследователи привычно называют ключевым фактором разрушения идиллического мира, – *неканоническая идиллия в существенной степени – результат подобной рефлексии, т. е. осознанного выбора творческой стратегии*. Рефлексия выполняет разрушительную функцию в столкновении с предзаданным «готовым словом» жанра, но оказывается способной произнести его заново как слово собственное – обнажив его событийность.

Жанровая рефлексивность неканонической идиллии нередко может подчеркивать идиллическое событие обретенного слияния человека с природой *внезапностью* этого переживания. Тогда внутреннее единство с миром предстает в виде настигнувшего «здесь и сейчас» озарения, «прорыва» к простоте и гармоничности мироустройства. Вот как, например, это представлено в идиллиях О. Чухонцева: «Заплачет иволга, и зацветет жасмин. / И догадаешься: ты в мире не один» [Чухонцев 1997: 136]; «Черемуха из-под дождя, / пятилепестковая одурь, / тебя я услышал, поодаль / от ярких рядов проходя» [Там же: 91]; «Когда, как сто сорок, стручки акаций / трещат в садах, а птицы ни одной, / я думаю: как радостно сказать / хотя бы этой знойной тишиной» [Там же: 107]; «Черемуха в овраге. Соловей. / Благоухает та, а этот свистит. / Душе довольно простоты своей, / которая сама с себя и взыщет» [Там же: 179].

Но за скобками обретенного на наших глазах идиллического состояния всегда подразумевается совсем не идиллическое время и пространство, от которого идиллия себя пытается оградить.

В развитии сюжета современных идиллий можно наблюдать, как за счет осознанного ценностного растворения в мире природы происходит демонстративное снятие исторической, социальной и даже индивидуально-психологической повестки, сознательное бегство от неидиллической картины мира, от

разъедающей гармонию рефлексии о несправедливом мире, характерной для других жанров. Так, в идиллическом событии высказывания центром сюжета может стать «развенчание» драматизма или трагизма, свойственных лирическому субъекту других неканонических жанров, чаще всего – исторической или унылой элегии, гораздо реже – баллады [Мирошниченко]. В некотором смысле событие лирического высказывания в современной идиллии разворачивается с оглядкой на элегию – оно состоит в отказе от рефлексивного разлада человека и мира, в не-выборе элегического взгляда на мир. Напомним, что в предыдущей, описанной выше стратегии работы с жанром, напротив, элегическое событие высказывания существовало с оглядкой на развенчанную идиллию. Можно привести пример того, как идиллия пишется с оглядкой на элегию, – из поэзии А. Кушнера:

Евангелие от куста жасминового,
Дыша дождем и в сумраке белея,
Среди аллей и звона комариного
Не меньше говорит, чем от Матфея.

Так бел и мокр, так эти грозди светятся,
Так лепестки летят с дичка задетого.
Ты слеп и глух, когда тебе свидетельства
Чудес нужны еще, помимо этого.

Ты слеп и глух, и ищешь виноватого,
И сам готов кого-нибудь обидеть.

Но куст тебя заденет, бесноватого,
И ты начнешь и говорить, и видеть. [Кушнер:
132–133]

В этой идиллии именно рефлексирующий герой, «ищущий виноватого», обиженный и одинокий («бесноватый»), объявлен «слепым» и «глухим» к «свидетельствам чудес», к благой вести, носителем которой выступает природа. В то же время сам лирический субъект предстает уже пересекшим, устранившим границу между внутренним и внешним, пережившим событие вчувствования, в результате получившим способность «и говорить, и видеть» и самому нести «благоую весть». Здесь в жанре идиллии, таким образом, разворачивается своеобразная критика элегического сознания.

В каноническую эпоху в пасторальной поэзии часто присутствовал подобный дидактизм: хранитель идиллического пространства оберегает его от сил зла, которые искушают обитателя этого пространства извне. В идиллиях А. Кушнера нередко актуализируется этот аспект памяти жанра.

Нагляднее всего представлена охранительная стратегия идиллического мирообраза как раз случаях его столкновения с теми жанровыми мирами, которым идиллическое противопоставлено сильнее всего: это, к примеру, «тревожный» мир баллады или беспокойный мир исторической элегии с его «большим» линейным временем. Именно так

происходит в самом известном стихотворении Кушнера «Времена не выбирают...», где в основе лирического сюжета – специфический для художественного мира идиллии отказ от временного (современного) в пользу вневременного (вечного).

Поэтическое сознание здесь помещено в лирическую ситуацию исторической элегии с ее особенным лирическим субъектом – собирательным современником (поколенческое «ты»). Основной сюжет исторической элегии чаще всего развивает тематику коллективного опыта преемственности или его отсутствия между поколениями. В сюжетике стихотворения Кушнера ситуация исторической элегии – «век мой, рок мой...» – снимается. Дважды аранжируется рефреном (будто риторически подтверждая идиллический круговорот) – «Что ни век, то век железный. / Но дымится сад чудесный, / Блещет тучка...» [Кушнер: 124] – мысль о том, что во все века жить страшно, а образ сада должен переключить современника в иную ценностную плоскость. «Век железный» – любое историческое время, но параллельно ему существует не подвластный времени «сад чудесный», в который можно совершить побег, снимая все попытки разобраться со всегда «роковой» для человека современностью: «Не завидуй никому». Обретенное «чудо» идиллического покоя – гарантированное спасение от «испытания временем». В этом сюжете сама концепция идиллического времени экс-

плицитно противопоставлена времени историческому, в результате идиллия сталкивается в жанровой борьбе с исторической элегией – и побеждает.

Идиллическое бегство от рефлексирующего субъекта проявляет себя и в том, что в идиллии не оказывается места для лирического героя, для его бурной и противоречивой внутренней жизни. Помимо лирического «я» здесь могут появляться обобщенные «мы» или «ты». Предельным вариантом растворения лирического субъекта в природе становятся внеличные формы субъектности, когда поэтическое сознание осознанно не вычленяется из картины природы. В таких картинах, когда человек вовсе отсутствует в пейзаже, происходит переключение внимания с рефлексирующего человека на *очеловеченную природу* – она становится носителем поэтического сознания. Тогда событийность произошедшего с человеческим сознанием в такой поэзии остается как бы за скобками текста: идиллическое событие ценностного слияния поэтического сознания с миром произошло еще до начала события лирического высказывания. В вершинных образцах такого рода лирической ситуации перед нами предстает идиллия *par excellence* – например, «Март» Б. Пастернака. Подобные ситуации типичны и для современной пейзажной лирики. Однако, примечательно, что такие тексты могут восприниматься как наиболее архаичные и даже вторичные. Это лишний раз

доказывает, что идиллия и сегодня звучит современно тогда, когда добывает собственную событийность в жанровой борьбе.

Литература

Балашова, Е.Н. Бессобытийность как структурообразующий признак идиллии // Вестник ЦМО МГУ. 2013. № 2. С. 78–85.

Балашова, Е.Н. Традиции стихотворной идиллии в современной русской литературе // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. № 5 (17). 2018. С. 1–5.

Бахтин, М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев: Next. 1994, С. 257–321.

Бройтман, С.Н., Магомедова, Д.М., Приходько, И.С., Тамарченко, Н.Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 5–76.

Грехнев, В.А. Лирический сюжет в поэзии Пушкина // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 4–10.

Грехнев, В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1994.

Григорьева, Е.Н. К проблеме лирического события // Событие и событийность:

Сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Издательство: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 101–112.

Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996.

Козлов, В.И. Здание лирики. Архитектоника мира лирического произведения. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2009.

Козлов, В.И. Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2013.

Кушнер, А. Таврический сад: Избранное. М.: Время, 2008.

Левин, Ю.И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62–72.

Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Магомедова, Д.М. Жанры лирики // Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011.

Мирошниченко, О.С. Столкновение идиллического и балладного начал в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» // Литература в диалоге культур. Межвузовский научный сборник. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2014. С. 166–177.

Пастернак, Б.Л. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2003.

Силантьев, И.В. Поэтика мотива. М: Языки славянской культуры, 2004.

Тюпа, В.И. Статус событийности и дискурсивные формации // Событие и событийность: Сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Издательство: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 22–36.

Тюпа, В.И. Генеалогия лирических жанров // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2012. № 4. С. 8–31.

Тынянов, Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: АГРАФ, 2022.

Цветков, А. Кони свободны // Знамя, 2018, № 1 [Электронный ресурс] URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=5129> (дата обращения: 1.02.2023).

Чухонцев, О. Пробегающий пейзаж. Стихотворения и поэмы. СПб.: Инапресс, 1997.

Чухонцев, О. Из сих пределов. М.: О.Г.И., 2005.

References

Balashova, E.N. (2013). Bessobytiinost' kak strukturoobrazuyushchij priznak idillii [Eventlessness as a structurally forming sign of idyll]. *Vestnik TSMO MGU* [Herald of International Center of Education of Lomonosov Moscow State University], 2, 78–85.

Balashova, E.N. (2018). Traditsii stikhotvornoj idillii v sovremennoj russkoj literature [Traditions of poetic idyll in

modern Russian literature]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Yaroslava Mudrogo* [Scientific notes of Yaroslav Mudry Novgorod State University], 5 (17), 1–5.

Bakhtin, M.M. (1994). Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The problem of content, material and form in verbal art]. *Bakhtin M.M. Raboty 20-kh godov* [Bakhtin M.M. Works of the 20s], 257–321, Kiev: Next.

Broitman, S.N., Magomedova, D.M., Prikhod'ko, I.S., & Tamarchenko, N.D. (2009). Zhanr i zhanrovaya sistema v russkoj literature kontsa XIX – nachala XX veka [Genre and genre system in Russian literature of the late XIX – early XX century]. *Poetika russkoj literatury kontsa XIX – nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza* [Poetics of Russian literature of the late XIX – early XX century. Dynamics of genre. Common problems. Prose], Moscow: IMLI RAN, 5–76.

Chukhontsev, O. (1997). *Probegayushchii peizazh. Stikhotvoreniya i poemy* [Running landscape. Verses and poems]. Saint Petersburg: Inapress.

Chukhontsev, O. (2005). *Iz sikh predelov* [From this area]. Moscow: O.G.I.

Grekhnev, V.A. (1977). Liricheskii syuzhet v poezii Pushkina [Lyrical plot in the poetry of Pushkin]. *Boldinskie chteniya* [Boldino

readings]. Gorky: Volgo-Vjatskoje knizhnoje izdatel'stvo, 4–10.

Grekhnev, V.A. (1994). *Mir pushkinskoi liriki* [World of Pushkin lyrics]. Nizhny Novgorod: “Nizhnij Novgorod”.

Grigorieva, E.N. (2010). K probleme liricheskogo sobytiya [To the problem of lyrical event]. In V. Markovich, & V. Shmid (Eds.), *Sobytie i sobytiinost': sbornik statei* [Event and eventfulness: Collection of articles]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoj – Intrada, 101–112.

Kozlov, V.I. (2013). *Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda. Ocherki tipologii i istorii* [Russian elegy of the non-canonical period. Outline of typology and history]. Moscow: Jazyki slavyanskoj kultury.

Kozlov, V.I. (2009). *Zdanie liriki. Arkhitektonika mira liricheskogo proizvedeniya* [The building of lyrics. The architectonics of the world of lyrical work]. Rostov-on-Don: Southern Federal University.

Kushner, A. (2008). *Tavrisheskii sad: izbrannoe* [Tauride garden: selected works]. Moscow: Vremya.

Levin, Yu.I. (1994). Zametki o lirike [Notes on lyrics]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New Literary Review], 8, 62–72.

Lotman, Yu.M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the artistic text]. Moscow: Iskusstvo.

Magomedova, D.M. (2011). Zhanry liriki [Lyrical genres]. In N.D. Tamarchenko (Ed.),

Teoriya literaturnykh zhanrov [Theory of literary genres]. Moscow: Academia.

Miroshnichenko, O.S. (2014) *Stolknoveniye idillicheskogo i balladnogo nachal v tsicle “Stihotvoreniya Yuriya Zhivago”* [Collision of ballad and idyllic origins in the cycle “The Poems by Yuri Zhivago”]. *Literatura v dialoge kultur. Mezhvuzovskiy nauchnyj sbornik* [Literature in the dialogue of cultures. Collection of articles]. Rostov-on-Don: Southern Federal University, 166–177.

Pasternak, B.L. (2003). *Polnoe sobranie stikhotvoreniy i poem* [Collected poems]. Saint Petersburg: Akademicheskij proect.

Silantiev, I.V. (2004). *Poetika motiva* [Poetics of motif]. Moscow: Jazyki slavyanskoj kultury.

Tyupa, V.I. (2012). *Genealogiya liricheskikh zhanrov* [The genealogy of lyrical genres]. *Izvestiya Yuzhnogo Federal'nogo Universiteta. Filologicheskiye Nauki* [Proceedings of Southern Federal University. Philology], 4, 8–31.

Tyupa, V.I. (2010). Status sobytiinosti i diskursivnye formatsii [Eventfulness status and discursive formations]. In V. Markovich, & V. Shmid (Eds.), *Sobytie i sobytiinost': sbornik statei* [Event and eventfulness: collection of articles]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoj – Intrada, 22–36.

Tynyanov, Yu.N. (2022). *Literaturnaya evolyutsiya: izbrannye trudy* [Literary evolution: selected papers]. Moscow: AGRAF.

Tsvetkov, A. (2018). Koni svobodny [Horses are free]. *Znamya*, 1, Retrieved from: <https://znamlit.ru/publication.php?id=5129> (date of access: 1.02.2023).

Zhirmunsky, V.M. (1996). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary studies]. Saint Petersburg: Saint Petersburg University.

Для цитирования: Козлов, В.И., Мирошниченко, О.С. Обретение событийности в русской неканонической идиллии // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 36–52. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-36-52

For citation: Kozlov, V.I., Miroshnichenko, O.S. Eventfulness in Russian non-canonical idyll (2023). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 36–52. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-36-52

EVENTFULNESS IN RUSSIAN NON-CANONICAL IDYLL

Vladimir I. Kozlov, Dr. Habil. in Philology, Chief Editor of “Prosodia” (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: kozlov.prosodia@gmail.com

Oksana S. Miroshnichenko, PhD in Philology, Associate Professor, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: osmiroshnichenko@sfnu.ru

Abstract. The article offers a solution to the problem of eventfulness, characteristic for the poetic idyll in Russian poetry of the XIX–XXI centuries. Due to a shift in emphasis in the perception of idyllic heritage, a number of scholars define this genre as “eventless”. In particular, it is the idyll in the non-canonical era that is used by a number of poets as a sign of a “consummate word”, which is usually disintegrated in genre struggle for the right to complete a lyrical whole. In this case poems, using idyllic topoi, as a rule, are completed according to the models of other lyrical genres, such as elegies, epistles, ballads.

However, there is a creative strategy for employing idyll, in which the eventfulness characteristic of the genre turns out to be found as a result of genre struggle. In this case, an idyllic event of value fusion, the coincidence of poetic consciousness with the world, passing through the test of the plot of other lyrical genres, is found in the event of a lyrical utterance. The elimination of the boundary between the inner and outer worlds (which is predestined in the canonical idyll and found in the non-canonical one) can be considered as the stem of the genre that survived the canon, unlike other genre conventions that turned out to be optional. At the same time, the non-canonical version of the implementation of the idyllic perspective of the worldview is a short moment of peace, won from the non-idyllic world, which one wants to repeat. Reflection performs a destructive function in a collision with a predetermined “ready-made word” of the genre, but it turns out to be able to pronounce it anew as a proper word, exposing its eventfulness. It is the nakedness of the specific eventfulness of the idyll that becomes a distinctive feature of the genre in the non-canonical era.

Key words: Russian poetry, lyrical genres, non-canonical era, genre analysis, lyrical plot, eventfulness, lyrical event, idyll, elegy



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-53-64

УДК 82

ЛИМИНАЛЬНАЯ НАРРАТОЛОГИЯ ДРАМАТУРГИИ АЛЕКСЕЯ СЛАПОВСКОГО



Станислав Федорович Меркушов

кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического государственного университета, доцент
Московского международного университета (Москва, Россия)

e-mail: stas2305@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1447-3584

Аннотация. В драматургическом творчестве А. Слаповского синтезируется реалистическая и нереалистическая художественность, раскрываемая на широком поле репрезентаций различных стадийных состояний и ситуаций. При этом отчетливо просматривается баланс между разными смысловыми и эмоциональными составляющими исследуемой поэтики. Гетерогенность мотивики и сюжетности, «симультанность» персонажей, рекурсивность хронотопа – признаки лиминальной нарратологии А. Слаповского. Все пьесы книги «Самая настоящая любовь» разведены писателем – «пьесы для больших театров» и «пьесы для малых театров», – что обусловлено их длительностью. Однако представляется важной именно неоднозначность и некая иллюзорность происходящего на сцене. Основным материалом статьи стала пьеса «Бедный миллионер», отличающаяся нарочитым изобразительным схематизмом и детерминизмом сюжета. Единство лиминальной многокомпонентности достигается помимо прочего введением интегрирующего действие персонажа – ведущего, который становится элементом паратекста с соответствующим информационно-координирующим функционалом, обычно соотносимым с фигурой автора. Общая идея изоморфизма языка, текста и мира в процессе анализа наталкивает на мысль о возможном проектном сопоставлении репрезентационных систем разных, но связанных драматургических эпох. Творчеству А. Слаповского как феномену свойствен комплекс лиминальности в его бинарной, дискретной и, одновременно, гетерогенной художественности. Этот комплекс коррелирует с нарратологией образа, с характерологией, исследование которой приводит автора к обобщениям универсального значения. Аналитика специфичного для текста Слаповского «расщепленного субъекта», попадающего в многокурсную лиминальную среду, в перспективе позволит соотнести между собой основные вехи истории «новой драмы».

Ключевые слова: Слаповский, «Бедный миллионер», лиминальность, русская драматургия

Культуре рубежных исторических эпох свойственны переходные формы, выражаемые в транзитивных художественных парадигмах, орнаментированных текстами пограничной природы. В этих текстах воспроизводятся конфликты, фоном которых становится реальная акциональная проблематика, репрезентирующая «преимущественно перформативное речевое поведение персонажей» [Тюпа 2010: 7]. Контекстуальная «реальность» часто условно-фантастическая, но от этого не перестающая оставаться реальностью. Антуражем таких драматургических перформативов, репрезентативов и нарративов (терминология В.И. Тюпы [Там же]) становятся актуальные в данный период времени, пересозданные автором ситуации. Актуальное время, то есть время события и действия, – это время перманентно лиминальное. Бытие человека под экзистенциальной угрозой постоянно, что определяет художественный дискурс и эстетический ракурс произведений искусства, прежде всего театрального. Находящаяся в фокусе нашего исследования отечественная арт-сцена (как и мировая) отличается жанрово-родовой, формально-содержательной, стилевой гибридность. Драматургия фактически существует на стыке поэтик и художественных принципов.

Российский театр наших дней – иллюстративный пример непрерывного стремления за изначально установленные канони-

ческой эстетикой пределы. Это подтверждается спецификой художественности пьес Н. Садур, Н. Коляды, О. Богаева, Д. Данилова, братьев Пресняковых и пр. Продолжая традиции предшественников в жанре «драматургического ремейка» [Любимцева-Наталуха], названные авторы остаются внутри индивидуальных поэтик и предлагают неожиданные художественные решения, соотносимые с принципами современной «новой драмы». В точке изобразительно-экстремума до сих пор пребывают пьесы-ремейки классических произведений («Панночка», «Брат Чичиков» Н. Садур, «Старосветская любовь», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Н. Коляды), пьесы по мотивам русской и мировой классики и в методологическом соответствии с ее репрезентативностью («Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» О. Богаева, «Паб» братьев Пресняковых). Вследствие достаточно динамичной внешней и внутренней коммуникации указанные тексты можно считать образцами так называемой «лиминальной драматургии».

«Пороговая» витальность получает художественное осмысление и оформление в новейшей культуре соучастия, которая сегодня неизменно попадает в эпицентр исследовательских работ о театральной культуре. Дискуссии о ее перформативном повороте последовательно обретают трюистический характер, тем не менее необходимо назвать

ряд трудов, содержащих фундаментальные сведения по проблеме: «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана [Леман], «Эстетика перформативности» Э. Фишер-Лихте [Фишер-Лихте], «Дискурс / Жанр» В.И. Тюпы [Тюпа 2013], «Перформативный потенциал новейшей русской драмы» С.П. Лавлинского [Лавлинский], «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» М. Липовецкого и Б. Боймерс [Липовецкий; Боймерс]. Данные работы безусловно необходимо иметь в виду при разговоре о лиминальной нарратологии современной отечественной драмы в силу вполне объяснимой взаимозависимости перформативного / партиципаторного искусства и лиминальности.

Сказанное может лечь в основу гипотезы об определенной исключительности драматургического творчества А. Слаповского, которое имеет все шансы когда-то стать одним из стандартов лиминальных нарратологических и перформативных практик. Это творчество имманентно лиминально.

Во-первых, объект нашего исследования – тексты сборника «Самая настоящая любовь» – имеют авторские номинации литературных форм, сочетающие разные жанровые и родовые начала: «трагифарс» («Бедный миллионер»), «эпопея» («Самая настоящая любовь 1998–2098»), «лиродрама» («Тихий ангел»), «драмокомическая пьеса» («Максимальный Максим, влюблен-

ный в Милгу Йогович»), «предновогодняя комедия» («Парикмахерша») и т. д. Легко заметны семантическая переходность, экзистенциальная «пороговость», а также спорадическая «оксюморонность» заглавий пьес: «Бедный миллионер», «Уезжаю!», «Край света», «Осколки», «Дом на слом», «Дурак (“Не дайте мне вас убить”))».

Во-вторых, традиционные компоненты паратекста обнаруживают ту же релевантность: лиминальность имен / фамилий (например, акцентуация антропонимических дериватов в списках действующих лиц – «коридор» фамилий Грамов / Грамко / *Грамовецкий* / Грамской в «Уезжаю!»); лиминальность возрастных характеристик («коридор» соответствующих маркеров у антагонистов врез с «нестарением» протагониста в «Осколках»); лаконичная емкая атрибуция лиминального персонажа («коридор» конспективных описаний отдельных действующих лиц в «Доме на слом» с обязательным лиминальным «зазором»):

КУРЕНИНА ЮЛИЯ ЮРЬЕВНА, одинокая пенсионерка, 30 лет проработала директором библиотеки. Директором. Но библиотеки. Вернее, все-таки: библиотеки, но директором.

<...>

РИММА, 23–24 года, девушка из провинции <...> она все сделает, чтобы не прозябать. Почти все. [Слаповский: 234–235] (курсив наш. – С. М.)

Интересна в плане трансформаций паратекста пьеса «Бедный миллионер». Здесь Слаповский находит экстраординарную для драматургии альтернативу его функционирования. Вводится фигура ведущего, выполняющего несколько синхронных ролей. Будучи полноценным персонажем пьесы, ведущий становится посредником между реальным читателем / зрителем, текстом пьесы и ее автором, а также медиатором между действующими лицами пьесы – свободно и регулярно вторгается в сам текст буквально на правах автора, то есть его парадоксально можно воспринимать как один из компонентов паратекста:

ВЕДУЩИЙ. Константин, сын Белова! <...>.

Однако остался абсолютно пустым местом.

Костя хочет возразить.

Помолчи. Известен он был своей бурной ночной жизнью и тем, что сбил старика на перекрестке.

<...>

Костя хочет возразить.

Помолчи. Поэтому сцену его с отцом мы показывать не будем. Он сказал что-то пустое, вроде: «Папа, как же так?» И удалился.

Костя хочет возразить.

«Удалился», я сказал! Будет он выступать еще тут.

КОСТЯ. Я не как Костя выступаю, я как актер выступаю! Что за свинство вообще? Дали роль – а роли нету! Ни одного слова! А характер показать? А эмоции? Я же это все умею! У меня энергетики допална, я талантливый!

ВЕДУЩИЙ. Как это ни одного слова? Сейчас вот – целую речь произнес. Произнес?

КОСТЯ. Произнес, но...

ВЕДУЩИЙ. Характер, эмоции показал?

КОСТЯ. Показал, но...

ВЕДУЩИЙ. Энергетику и талант предъявил?

КОСТЯ. Предъявил, но...

ВЕДУЩИЙ. Будь доволен, до свидания!

Костя кланяется публике <...> [Слаповский: 98–99].

Весьма показательный фрагмент. Ведущий не только «руководит» персонажем на авторских основаниях, но одновременно «дирижирует» драматургом: его двойное «Помолчи» и, в итоге, ««Удалился», я сказал!» адресуется и Косте / актеру и самому автору (в ответ на его ремарку «Костя хочет возразить»).

В-третьих, в пьесах Слаповского лиминальной является сюжетность и мотивика: мотивы падения с высоты / появления из-под земли // физического / духовного спасения / физической / духовной гибели («Бедный миллионер»); сюжет / мотив отъезда / пребывания перед отъездом («Уезжаю!»); сюжет / мотив отъезда / приезда // измены / верности // сумасшествия / имитации сумасшествия («Край света»); сюжет / мотив болезни / выздоровления // ожидания / прекращения ожидания // веры / безверия («Осколки»), и т. п.

В-четвертых, в рассматриваемых текстах концептуализирован лиминальный хроно-топ. Снова обратимся к пьесе «Бедный мил-

лионер». Благодаря ведущему очерчиваются контуры пространственно-временных по-рогов пьесы – это абрис классического триединства места, времени и действия (возврат к триединству «новой драмы» констатировал Слаповский в предисловии к исследуемой книге) [Там же: 5]. Драматургическая триада эксплицирована, на первый взгляд, алогично и, – поэтому вполне закономерно, – космически, то есть через импликацию распада триады, когда прошлое, настоящее и далекое будущее репрезентируются в едином пространстве демонстрируемых актов спектакля. Очевидно, что это отзвук драматургической поэтики Слаповского в целом: к примеру, в пьесе «Самая настоящая любовь (1998–2098)» хронотоп масштабируется уже в самом названии. В «Бедном миллионере» перед нами разворачивается сеанс параллельного и вместе с тем соразмерного существования пространства, времени, и, соответственно, действия, организуемого автором в том чис-

ле за счет особого структурирования системы образов. Читатель / зритель отправляется в путешествие сквозь беспрепятственно текущие время и пространство. Универсальные зрители будущего (коллективный статичный персонаж) наблюдают картины прошедшего, хотя многого, как представляется, в нем не понимают.

В-пятых, лиминальные персонажи «Бедного миллионера» (как и многих текстов книги) верифицируются посредством так называемой инверсионной «симультанности» [Меркушов: 281, 283], т. е. не в субстантивированной форме «несколько-в-одном», а в субстантивированной форме «один-в-нескольких»¹. Подобный художественный симбиоз реализован в эпизодическом отождествлении «внесценического» персонажа / знака – ангела-хранителя поочередно с несколькими персонажами (включая ведущего), сюжетно соотносящимися с центральным (Беловым-Шварцманом). В этом вновь улав-

¹ Помимо инверсионной в драмах Слаповского репрезентирована и прямая «симультанность». Например, «Дурак (“Не дайте мне вас убить”):

ЛЫСЫЙ (на самом деле рыжий), 25 лет, он же ЗАЩИТНИК, БРАТ ДУРАКА, БАРМЕН, СЫН ВРАЧА ДЭН, ЖУРНАЛИСТ-1, ЖУРНАЛИСТ-3. [Слаповский: 299]

Есть и стертая «симультанность», как в пьесе «Уезжаю!» (фрагмент обрамления мы приводили выше). Несмотря на то, что под фамилиями-дериватами выведены друзья Грамова, авторская интенция, как следует из текста пьесы, достаточно различима – речь идет о вероятных экзистенциальных ипостасях / профессиональных регалиях самого «уезжающего».

ливается реализация принципа лиминальности, алгоритм художественности которой на уровне образной системы пьесы «Бедный миллионер» пунктирно можно представить так: *релятивность / симметрия / гетерогенность / прерывность / слитность*. Взаимосключающие понятия составляют единство как следствие художественной конвергенции действующих лиц через образ ведущего. Ведущий коммуницирует (а) с публикой – плоскостным действующим лицом пьесы; (б) с непосредственными ее героями, включенными в действие; (в) с потенциальными читателями / зрителями из объективной реальности (которые, безусловно, пребывают вне времени). Однако тут же присутствует автор как таковой во вроде бы привычно идентифицируемых ремарках, однако его взгляд создателя весьма ощутим сквозь фарсовый калейдоскоп текста. Именно благодаря отдельным высказываниям из ремарок он в известной мере тоже превращается в персонажа собственной пьесы (как мы фиксировали ранее). Так, Слаповский, дублируя / пародируя чеховский принцип драматургии об обязательности функционала всех предметов, присутствующих на сцене («А на стене, между прочим, висит ружье» [Слаповский: 76]), не просто устанавливает генетические связи или развивает аспект преемственности писательских поколений, но создает лиминальный «коридор» между идеями «новой драмы» (рубежей четырех столетий). В фи-

нале Белов-Шварцман, стреляя из «чеховского» ружья в своего двойника, ранив его, не «увечит» ли разом идеал русского театра его же «оружием»?

Аналогична рефлексия автоматотекста Слаповского. В интервью с писателем неоднократно озвучивались мысли о том, что «люди, большинство людей, пребывают в состоянии зыбкого равновесия, неустойчивы <...>», а персонажи в исполнении Слаповского во многом «списаны с натуры», причем, по справедливому мнению исследователей, драматург «передоверяет им полностью свои сокровенные чаяния» [Зими́на: 136]: «<...> Вообще-то мне о людях писать хочется, я это и делаю. Вопрос жанра возникает вместе с героем. Одного я почему-то сразу вижу на сцене, получается пьеса, другого на экране – получается сценарий, третий просится на просторы прозы – я пускаю его туда. Кому где удобней. И опять же от героя зависит, будет ли это фантазмагория или чистый реализм <...>» (цит. по: [Там же: 139]).

Подобный контекст подготовлен особым характером статуса Слаповского-автора, выраженного в частом пребывании на творческих и экзистенциальных границах, маркированных спецификой работы писателя в жанрах прозы, сценария и драматургии, непродолжительным периодом музыкальных экзерсисов, ситуативной взаимообусловленностью пиковых событий жизни и творчества (подробнее см., например, «Похвалу

обломам...»). Кажется, уместно привести в этой связи небольшой отрывок из публикации театрального критика О. Лоевского, изданной почти сразу после внезапной кончины писателя:

«...Леша Слаповский тогда жил, как романтический герой: было ощущение, что он нащупал свою тему какого-то нереального включения в реальность. Потом вышел роман «Первое второе пришествие», потом еще что-то было, смешные сериалы. Но вот это соотношение реального и нереального всегда сопровождало его творчество. <...> С его уходом ушла нота искренности, порыва, нежелания ни секунды не мириться ни с какой несправедливостью, но и, конечно, это включение чего-то странного, что должно как-то изменить и спасти мир <...>» [Лоевский].

Метатекст, таким образом, содержит вполне «лиминальные» факты, связанные с той же «пороговой» каузальностью. М. Липовецкий одним из первых заметил лиминальную модальность творчества А. Слаповского – его «укорененность» в реалистической традиции и связь с набиравшим в конце XX столетия художественные обороты постмодернизмом. Причислив ранний писательский опыт Слаповского к постреализму, исследователь столь же пронизательно определил основной содержательный посыл его последующих произведений. Липовецкий говорил о том, что уже в «Первом втором пришествии», как и в тек-

стах начинавших тогда М. Шишкина, М. Палей, П. Алешковского и пр., «на первом плане диалог с хаосом, но бытийный хаос представлен здесь не культурным многоголосьем, а сплетением социальных, бытовых, исторических, психологических и, в том числе, культурных обстоятельств; субъектом же диалога становится не всевластный автор, а ограниченный в своих возможностях частный человек, ищущий в окружающем его будничном безумии экзистенциальное оправдание своей жизни» [Липовецкий, 1997: 311]. Писавшие о Слаповском позднее в близком проблемном и тематическом ракурсе (в том числе о его драматургии) в разных тональностях транслировали и развивали эти идеи (см. статьи Л.Н. Вершининой [Вершинина], Ю.А. Говорухиной [Говорухина], Е.Н. Петуховой [Петухова] и др.).

Феноменальное всегда появляется и существует на стыке. Творчеству А. Слаповского как феномену свойствен комплекс «лиминальности» в его бинарной, дискретной и, одновременно, гетерогенной художественности. Этот комплекс, в конце концов, коррелирует с нарратологией образа, с характерологией, исследование которой приводит автора к обобщениям универсального значения. Так, аналитика специфичного для текста Слаповского «расщепленного субъекта», попадающего в многокурсную «лиминальную» среду, в перспективе позволит соотнести между собой основные вехи истории «новой драмы».

Все пьесы книги «Самая настоящая любовь» разведены писателем – «пьесы для больших театров» и «пьесы для малых театров» – что обусловлено их длительностью, но, как представляется, длительностью не только в конкретике драматургического времени – времени спектакля. Здесь важна, на наш взгляд, именно неоднозначность и, параллельно, некая иллюзорность происходящего на сцене, которая, как известно, есть мир. Это предопределяет вневременной контекст театра А. Слаповского, открывая для самого автора «лиминальный» коридор в бесконечность.

Литература

Вершинина, Н.Л. Драматургия А.И. Слаповского: динамика рецепции // Вестник Псковского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2012. № 1. С. 80–85.

Говорухина, Ю.А. Ложь в художественном тексте: границы дискурсивности // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2014. Т. 2. № 1(17). С. 47–53.

Зимица, Л.В. Художественная стратегия А. Слаповского в контексте современного литературного процесса // Проблемы филологического образования: Сб. науч. тр. / отв. ред. проф. Л.И. Черемисинова; ред. Тарасова И.А., Гусакова О.Я. Вып. 4. Саратов: Издательский центр «Наука», 2012. С. 131–139.

Лавлинский, С.П. Перформативный потенциал новейшей русской драмы // Литература и театр: проблемы диалога: сборник научных статей. Самара: Офорт, 2011. С. 224–233.

Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013.

Липовецкий, М., Боймерс, Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

Лоевский, О. Писатель-спасатель // Петербургский театральный журнал, 10.01.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ramyati-alekseya-slapovskogo/> (дата обращения: 12.02.2023).

Любимцева-Наталуха, Л.Н. Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика: автореф. дис. ... докт. филол. н. Донецк, 2020.

Меркушов, С.Ф. Опыт прочтения пьесы «Офени ушли» Н. Сакур сквозь призму интерпретации «пограничных» частей текста (заглавие, пролог, эпилог) // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 275–285.

Петухова, Е.Н. Трансформация чеховской традиции: «Шуточка» А. Чехова и «Шутка» А. Слаповского // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 2. С. 101–104.

Слаповский, А.И. Самая настоящая любовь: Пьесы для больших и малых театров. М.: Время, 2011.

Слаповский, А. Похвала обломам. Писатель Алексей Слаповский – о том, как он пережил кризис // Правмир, 24.04.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravmir.ru/pohvala-oblomam-pisatel-aleksej-slapovskij-o-tom-kak-on-perezhil-krizis/> (дата обращения: 12.02.2023).

Тюпа, В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013.

Тюпа, В.И. Драматургия как тип высказывания // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 7–16.

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство «Play & Play»: «Канон+», 2015.

References

Fischer-Lichte, E. (2015). *Ästhetik des Performativen* [Aesthetics of performativity] (N. Kandinskaya, Trans.). Moscow: Play & Play, Kanon+.

Govorukhina, Yu. A. (2014). *Lozh' v khudozhestvennom tekste: granitsy diskursivnosti* [Lies in a literary text: the limits of discursiveness]. *Uchenyye Zapiski Komsomol'skogo-Na-Amure Gosudarstvennogo Tekhnicheskogo Universiteta* [Scientific Notes of Komsomolsk-on-Amur State Technical University], 2, 1 (17), 47–53.

Lavlinskiy, S.P. (2011). *Performativnyy potential noveyshey russkoy dramy* [Performative potential of the newest Russian drama]. *Literatura i*

teatr: problemy dialoga: sbornik nauchnykh statey [Literature and theatre: problems of dialogue: collection of scientific articles]. Samara: Ofort, 224–233.

Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre] (N. Isaeva, Trans.). Moscow: ABCdesign.

Lipovetskiy, M.N. (1997). *Russkiy postmodernizm (Ocherki istoricheskoy poetiki)* [Russian postmodernism (Essays on historical poetics)]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University Press.

Lipovetskiy, M., & Boymers, B. (2012). *Performansy nasiliya: literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty "novoy dramy"* [Performances of violence: literary and theatrical experiments of the "New Drama"]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Loyevskiy, O. (2023, January 1). *Pisatel'-spasatel'* [Writer-rescuer]. *Peterburgskiy Teatral'nyy Zhurnal* [Petersburg Theatre Journal]. Retrieved from: <https://ptj.spb.ru/blog/pamyati-alekseya-slapovskogo/> (date of access: 12.02.2023).

Lyubimtseva-Natalukha, L.N. (2020). *Dramaturgicheskiy remeyk v literature XX–XXI vekov: zhanr, tipologiya, poetika* [Dramatic remake in the literature of the XX–XXI centuries: genre, typology, poetics] (Doctoral Dissertation, The Horlivka Institute for Foreign Languages, Donetsk).

Merkushov, S.F. (2021). *Opyt prochteniya p'yesy "Ofeni ushli" N. Sadur skvoz' prizmu interpretatsii "pogranichnykh" chastey teksta (zaglaviye, prolog, epilog)* [The experience of reading the play "Ofeni are gone" by N. Sadur through the

prism of interpretation of the “boundary” parts of the text (title, prologue, epilogue)]. *Novyy Filologicheskii Vestnik* [New Philological Bulletin], 4 (59), 275–285.

Petukhova, E.N. (2018). Transformatsiya chekhovskoy traditsii: “Shutochka” A. Chekhova i “Shutka” A. Slapovskogo [Transformation of the Chekhovian tradition: A. Chekhov’s “Joke” and A. Slapovsky’s “Joke”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta Tekhnologii i Dizayna. Seriya 2: Iskusstvovedeniye. Filologicheskkiye Nauki* [Bulletin of St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art history. Philology], 2, 101–104.

Slapovskiy, A. (2020, April 4). Pokhvala oblomam. Pisatel’ Aleksey Slapovskiy – o tom, kak on perezhil krizis [Praise the bummers. Writer Alexey Slapovsky – on how he survived the crisis]. *Pravmir*. Retrieved from: <https://www.pravmir.ru/pohvala-oblomam-pisatel-aleksej-slapovskij-o-tom-kak-on-perezhil-krizis/> (date of access: 12.02.2023).

Slapovskiy, A.I. (2011). *Samaya nastoyashchaya lyubov’: p’yesy dlya bol’shikh i malykh teatrov*

[The most real love: plays for large and small theatres]. Moscow: Vremya.

Tyupa, V.I. (2013). *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow: Intrada.

Tyupa, V.I. (2010). Dramaturgiya kak tip vyskazyvaniya [Dramaturgy as a type of utterance]. *Novyy Filologicheskii Vestnik* [New Philological Bulletin], 3 (14), 7–16.

Vershinina, N.L. (2012). Dramaturgiya A.I. Slapovskogo: dinamika retseptsii [Dramaturgy of A.I. Slapovsky: the dynamics of reception]. *Vestnik Pskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Sotsial’no-Gumanitarnyye i Psikhologo-Pedagogicheskkiye Nauki* [Bulletin of Pskov State University. Series: Social-Humanitarian And Psychological-Pedagogical Studies], 1, 80–85.

Zimina, L.V. (2012). Khudozhestvennaya strategiya A. Slapovskogo v kontekste sovremennogo literaturnogo protsesssa [The artistic strategy of A. Slapovsky in the context of the modern literary process]. In L.I. Cheremisinova, I.A. Tarasova, & O. Ya. Gusakova (Eds.), *Problemy filologicheskogo obrazovaniya* [Problems of philological education] (Issue 4). Saratov: Nauka, 131–139.

Для цитирования: Меркушов, С.Ф. Лиминальная нарратология драматургии Алексея Славовского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 53–64. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-53-64

For citation: Merkushev, S.F. Liminal narratology of Alexey Slapovsky’s drama. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 53–64. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-53-64

LIMINAL NARRATHOLOGY OF ALEXEY SLAPOVSKY'S DRAMA

Stanislav F. Merkushev, PhD in Philology, Associate Professor, Moscow Pedagogical State University; Associate Professor, Moscow International Uni-versity (Moscow, Russia); e-mail: stas2305@gmail.com

Abstract. In the dramaturgical work of A. Slapovsky, realistic and unrealistic artistry is synthesized, revealed in a wide representational field of various stadium states and situations. At the same time, the balance between the different semantic and emotional components of the studied poetics is clearly visible. Heterogeneity of motivation and plot, “simultaneity” of characters, recursiveness of chronotope are signs of liminal narratology of A. Slapovsky. All the plays of the book “The Truest Love” are classified by the playwright himself – “plays for large theaters” and “plays for small theaters” – which is due to their duration. However, it is the ambiguity and a certain illusory nature of what is happening on the stage that seems important.

The material for this research is the play “The Poor Millionaire”, characterized by deliberate schematism and determinism. The unity of the “liminal” multicomponence is achieved, among other things, by the introduction of the integrating action of the leading character, which becomes an element of the paratext with the corresponding coordinating functionality and is usually correlated with the figure of the author. The general idea of isomorphism of language, text and the world in the process of analysis suggests the idea of a possible project comparison of representational systems of different, but related, dramatic epochs. Slapovsky’s oeuvre as a phenomenon is characterized by a complex of liminality in its binary, discrete and, at the same time, heterogeneous artistry. This complex correlates with the narratology of the image, with characterology, the study of which leads the author to generalizations of universal significance.

Key words: Slapovsky, “The Poor Millionaire”, liminality, Russian drama



А.П. ЧЕХОВ И «БИОГРАФИИ С БОРОДАВКАМИ»: ГЕНЕЗИС, АЛГОРИТМЫ СОЗДАНИЯ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Виктор Сергеевич Зайцев

кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля (Москва, Россия)

e-mail: vik.zaytsev2014@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0790-2635

Аннотация. Статья посвящена феномену «десакрализующей» биографии на примере нескольких исследований жизни и творчества А.П. Чехова, а также причинам спроса на подобные жизнеописания у массового читателя. Эта чеховедческая линия связана с мемуарной традицией, в частности очерком Н.М. Ежова «Антон Павлович Чехов. (Опыт характеристики)» (1909). Н.М. Ежов, опираясь на опыт личного общения с А.П. Чеховым, предпринял попытку дать объективный творческий и психологический портрет писателя. Попытка свелась к набору недоказуемых инвектив и скептически была воспринята большинством современников. Сегодня этот жанр чеховедения в частности и литературоведения вообще можно причислить к образцам постмодернистского подхода к культуре, которому свойственны деканонирующие тенденции в исследовании и изображении классических образцов культуры. К современным и наиболее характерным работам подобного рода относится книга Д. Рейфилда «Жизнь Антона Чехова». На примере книги Д. Рейфилда можно проследить специфические структурные элементы «биографии с бородавками» (как сам автор определяет сущность подобного подхода в одном из своих интервью): подчеркнутую полемическую направленность в отношении академической традиции, наукообразность в оформлении подачи материала, видимость объективного изложения, комбинирование доказанных фактов с недоказуемыми предположениями биографа. Внимательный анализ всех составных частей методики десакрализующих биографий позволяет сделать вывод, что основной целевой аудиторией их создателей является массовый читатель, который воспринимает деканонирующие работы, маскирующиеся под академические исследования, как полноценно научный доказательный новый взгляд на те или иные

аспекты чеховской биографии. В работе Д. Рейфилда это впечатление формируется также целенаправленной трансформацией некоторых рядовых фактов чеховской биографии в ключевые события внутренней и внешней жизни писателя. Изучение подобного рода работ и реакции на них массового читателя необходимо академической науке для анализа и теоретического обобщения культурных тенденций современной эпохи.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Н.М. Ежов, Д. Рейфилд, чеховедение, биография, массовое чтение

Важным аспектом функционирования человеческой культуры является перманентная тяга к «переоценке ценностей», к десакрализации и деканонизации того, что было культурно легитимировано предшествующими поколениями.

Одним из ключевых проявлений попыток деканонизации становятся подчеркнута «антиапологетические» работы, посвященные тому или иному десакрализируемому деятелю культуры. Артикуляция «антиапологетики» может варьироваться от прямо декларируемых попыток развенчания, до биографий, позиционируемых как предельно объективные. В истории чеховедения одним из первых опытов подобного рода стал очерк Н.М. Ежова «Антон Павлович Чехов. (Опыт характеристики)», напечатанный в 1909 г. Очерк заслуживает пристального внимания, поскольку десакрализаторы конца XX – начала XXI в. в целом повторяют многие приемы, использованные Н.М. Ежовым в его мемуарном тексте. Основной заявленной установкой мемуариста была максимальная объективность, на чем он акцентировал внимание в начале работы: «Из своей статьи я совершенно устранию собственную личность и буду приводить лишь факты из жизни Чехова, мне доподлинно известные. <...> Главная же моя опора – моя совесть и сознание, что сам Чехов, если бы это было возможно, сказал, что я не пишу здесь ни одного слова лжи» [Ежов 1909а: 501]. Несмотря на прокла-

мируемый принцип, подразумевающий учет всех фактов pro et contra, большинство характеристик, которые Н.М. Ежов дает А.П. Чехову, имеют явно однонаправленный негативный характер. Например, повествуя о начале литературной славы писателя, мемуарист отмечает, что А.П. Чехов, «войдя в известность, ужасался при появлении всякого малозначительного гостя и не любил разговоров даже с близкими знакомыми; только там, где для самого Чехова имелся интерес, выступали на сцену и любезности, и приглашения вновь, и дружеские поцелуи» [Там же: 500]. Кроме того, «молодой писатель возомнил о себе не как о литераторе в удаче, а как о гении, чего на самом деле вовсе не было. До гениальности ему было так же далеко, как было далеко до Чехова его многочисленным подражателям» [Там же: 507]. Интеллектуальный облик А.П. Чехова Н.М. Ежов описывает так же скептически, как и его литературные способности: «Зубря в университете свою медицину для того, чтобы потом ее быстро забросить и забыть, он читал мало книг, не был хорошо знаком с иностранной литературой... да и русскую-то вряд ли знал основательно» [Там же: 514]. Резюме выглядит так:

«Давая вместо характеристики какой-то иступленный гимн, популяризаторы имени Чехова делают и сами смешны и делают смешным предмет своих преувеличенных похвал. <...> Не надо ни прикрас, ни умаления подлинных достоинств

разбираемого писателя, и портрет от этого только выиграет. Этим самым правилом руководствовался и я... Если же я не вычеркнул из характеристики Чехова кое-какие минусы, о каких мне до сих пор читать нигде не приходилось, то я скажу, положив руку на сердце, что характеристика выдающегося общественного деятеля есть такая песня, из которой ни одного слова не выкинешь» [Там же: 518–519].

Л.Е. Бушканец, подытоживая свой обстоятельный разбор очерка Н.М. Ежова, отмечает, что

«в посмертной литературной судьбе каждого писателя почти всегда есть ниспровергатель, более или менее успешно привлечший внимание к своим выпадам. Он выдвигается на литературную арену тогда, когда достигает своего апогея миф о писателе... В процессе сакрализации писателя есть момент, когда “ниспровергатель” чувствует, что у него появилась действительная возможность повлиять на общественное мнение – чаще всего он ошибается» [Бушканец: 365].

Резюме справедливое, но оно ограничивает роль Н.М. Ежова историческим моментом. Нам подход Н.М. Ежова интересен его своеобразной внеисторичностью, которая проявилась в ходе возражений Н.М. Ежова на возникшую вокруг его «опыта» полемику.

Очерк вызвал много критических публикаций: А.В. Амфитеатрова, А.И. Измайлова и пр., и в том же году Н.М. Ежов опубликовал

ответ на критику и разъяснение своих идейных и методологических позиций:

«По-моему, начав писать биографию Чехова, ни один биограф не имеет права утаить яркие факты жизни этого литератора, хотя бы сам по себе иной факт показывал Чехова в невыгодном освещении. Так поступил и я, собрав о Чехове все светлое, украшающее, но точно также упомянул и о том, что не прибавляло Чехову в его достоинствах» [Ежов 19096: 596–597].

Вновь артикулировался и принцип нелицеприятия: «...приступая к характеристике Чехова, я желал сказать о нем правдивое слово, в котором нет ни лести, ни недоброжелательства. Допускаю, что у меня есть ошибки, но и это заранее было оговорено в моей статье» [Там же: 607]. Эти два принципа «объективной» (по Н.М. Ежову) биографии любопытны тем, что в различных вариациях имеются во многих претендующих на объективность чеховских биографиях и в наше время. Являясь номинально декларацией непредвзятости, фактически (и у Н.М. Ежова, и у современных десакрализаторов) эти положения представляют собой то, что в логике называется «уловкой демагога», поскольку любой биографический очерк не исчерпывается набором «положительного» и «недостойного»: важны как пропорции такого рода фактов, так и формат их репрезентации, иными словами, все то, что составляет кон-

цептуальную основу любой биографии и чем любая биография отличается от хроники либо летописи жизни и творчества.

Текст Н.М. Ежова – предок многих своеобразных исследований, характерных для нашего времени. Ярким примером современной десакрализирующей псевдоакадемической работы может служить монография М.Н. Золотоносова «Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии». В целом предварительные замечания М.Н. Золотоносова соответствуют именно ежовской деканонизирующей модели:

«Первый» Чехов известен хорошо. Гениальный русский писатель реалист, драматург-реформатор, принадлежавший к кругу авторов европейской новой драмы, борец с пошлостью, “интеллигент в пенсне”, постулировавший, что в человеке все должно быть прекрасно. Но под вполне благопристойной маской можно обнаружить и “другого Чехова”, с другим характером, с другими литературными (и нелитературными, например, медицинским) контекстами» [Золотоносов: 5].

Естественно, «если все табуированное и отброшенное разблокировать и снова собрать, под маской обнаружится “другой Чехов”, другой человек и отчасти другой писатель» [Там же: 6]. М.Н. Золотоносов, упоминая о сборнике статей 1930-х гг. «Чехов и его среда», предлагает любопытную инверсию «среда и ее Чехов», и это полемический при-

ем с элементами неосознаваемой самохарактеристики: исследования, претендующие на некую «надсредность», пытаясь (якобы – в противовес многочисленным штампам и клише) предложить образ «другого Чехова», демонстрируют противоположный изначальным стремлениям итог: адекватность среде, породившей такие исследования.

М.Н. Золотоносов предваряет книгу характерным тезисом о том, что «российскому обществу в XX в. требовался писатель с личностью “интеллигента в пенсне”, идеализированного “друга женщин”, изящного во всех проявлениях своих чувств, лишённого “брутальных” мужских качеств, агрессивности и “физиологического аппетита” (то есть почти асексуального)... И именно Чехову после смерти было суждено эту маску носить, эту социальную роль (мало соответствовавшую его природным качествам) играть...» [Там же: 5]. Свой взгляд на чеховский образ М.Н. Золотоносов, таким образом, позиционирует как выявление аутентичных «природных качеств» писателя в противовес качествам, навязанным позднейшей рецепцией, традицией и мифологизацией. Результат экзотичен. Задача работы М.Н. Золотоносова – обосновать гипотезу о «мазохизме и женоненавистничестве» А.П. Чехова [Там же: 48]. В соответствии с заявленными установками выдержана интерпретация всего творчества и биографии писателя. Так, А.П. Чехов времен учебы на медицинском факультете яко-

бы «...в каждой женщине... видит “гетеру” и желает ею обладать» [Там же: 6]. Домостроевские методы воспитания, которыми руководствовался отец писателя, привели к тому, что «...в борьбе с образом Отца (и неотделимой от него триадой детских мучений лавка-церковь-школа) Чехов переносит все его негативные качества на “опасных женщин”, которых надо и / или можно бояться» [Там же: 20]. В контексте борьбы с этим образом анализируется и поездка писателя на Сахалин, куда А.П. Чехов, по мнению М.Н. Золотоносова, «отправился в поисках образов Насилия. Естественно, что с особой подробностью он описал телесные наказания розгами и плетью..., причем описал и боль наказываемых, и наслаждение, получаемое палачами и зрителями от наказания каторжников» [Там же: 26]. В целом для золотоносовских выкладок характерен мощный полемический напор на якобы искаженный культурной сакрализацией облик А.П. Чехова, но слабая доказательная база предлагаемых альтернативных трактовок (либо ее имитация в виде громоздкого научного или, точнее, «наукopodobного» аппарата: большого количества ссылок, огромного списка литературы и т. п.).

Подлинной современной классикой десакрализующей биографии и эталонным примером штудий подобного рода является, безусловно, работа Д. Рейфилда «Жизнь Антона Чехова» (1998). Комментируя в одном из

интервью скептическую реакцию некоторых чеховедов на свою книгу, Д. Рейфилд отмечал, что «в России еще не привыкли к жанру английских биографий “с бородавками”, то есть без излишнего почтения» [Рейфилд, Шендерова: 41]. Основной жизнеописательный принцип «бородавчатого» подхода к биографии А.П. Чехова Д. Рейфилд дает в предисловии к своему труду: «Любая биография – это вымысел, который тем не менее должен быть увязан с документальными данными» [Рейфилд 2014: 12]. «Вымысел» Д. Рейфилда сводится к скрупулезному описанию фактов чеховской жизни (от общеизвестных до предельно интимных) за исключением факта творчества – оно на страницах биографии не концептуализировано, но представлено как набор разрозненных любопытных фактов, детерминированных внешними событиями чеховской жизни, о чем биограф также предупреждает читателей заранее: «В нашей книге его рассказы и пьесы затрагиваются в той мере, в какой они вытекают из событий чеховской жизни или воздействуют на нее. Биография не есть литературно-критическая штудия» [Там же: 15]. Итогом, по мнению многих авторитетных филологов, стало жизнеописание, руководствуясь которым можно узнать об А.П. Чехове большое количество сведений (почти не ранжированных по значимости), но невозможно составить более или менее внятный творческий портрет писателя – притом, что массовый и професси-

ональный интерес к чеховской биографии обеспечивает именно его творчество [Гитович: 224–236]. Д. Рейфилд предлагает альтернативный вариант взаимосвязи и ценностной нагруженности чеховской творческой биографии и жизненного пути, и неслучайно И.Э. Васильева и А.Д. Степанов относят книгу Д. Рейфилда к «постмодернистской культурной парадигме» (кстати – наряду с книгой М.Н. Золотоносова) – со всеми вытекающими деструктивными особенностями такого подхода [Васильева, Степанов: 249–250].

Помимо примеров, свойственных «десакрализаторам» в их обращении с фактическим материалом, и мемуары Н.М. Ежова, и тексты современных продолжателей борьбы за аутентичность «без излишнего почтения» предлагают конкретную схему выстраивания общей картины.

Краеугольный камень подобных работ – полемическая направленность с тенденцией к дискредитации иных точек зрения: в конструируемой Н.М. Ежовым реальности лгут все мемуаристы, у М.Н. Золотоносова и Д. Рейфилда – почти все представители академической науки. Полемика может базироваться как на реальных основаниях, так и на фальсифицированных (ежовский пафос борьбы с тенденцией идеализировать А.П. Чехова объективен, поскольку она реально прослеживалась в многочисленных воспоминаниях о писателе, печатавшихся в дореволюционной периодике, Д. Рейфилд

же воюет с ветряными мельницами мифических директив ЦК КПСС и едва ли не коллективным заговором советских чеховедов).

Вторая важная составляющая – создание иллюзии объективности изложенных фактов и их интерпретаций. Н.М. Ежов, на правах воспоминателя, достигает этого постоянным упоминанием о своем личном общении с А.П. Чеховым, в руках Д. Рейфилда (как и М.Н. Золотоносова) таким орудием служит наукообразность: многочисленные ссылки на архивные источники, часть из которых не несет почти никакой реальной смысловой наполненности или какого-либо, кроме ультракосвенного, отношения к чеховской биографии, как, например, текст скабрёзного стихотворения из письма А.С. Киселева к А.П. Чехову с добросовестной ссылкой на конкретный архивный фонд, картон и единицу хранения [Рейфилд 2014: 209, 832].

Третий элемент – комбинирование доказуемых фактов с недоказуемыми предположениями и апеллирование к соучастию читателя (почти чеховский расчет на активного читателя). В исполнении Д. Рейфилда образцом такого рода манипуляции может служить описание свидания А.П. Чехова и Л.С. Мизиновой в 1893 г.: «Антон чувствовал, что настало время уступить Ликиным мольбам. Вернувшись в Москву, он 26 января медленно поднялся по лестнице, ведущей в ее квартиру: после трех лет уверток и отговорок он решил капитулировать»

[Там же: 396]. У исследователя нет никаких доказательств реальности этого свидания либо его романтической составляющей, как нет и источников, способных детально описать обстоятельства этой встречи. Но беллетристический ход с недоговоренностью вкупе с обилием подробностей, касающихся аналогичных биографически бесспорных эпизодов, ставит гипотетическое свидание А.П. Чехова с Л.С. Мизиновой вровень с реальными фактами биографии писателя.

Таковы три основных элемента несущей конструкции «биографии с бородавками». И если у специалистов этот жанр в основном не пользуется спросом, то массовый читатель, как правило, с большим интересом реагирует на появление подобного рода биографий, о чем свидетельствует, в частности, количество переизданий книги Д. Рейфилда.

В чем причина? Помимо глобальных культурных подвижек – в том числе и в социальном запросе (который глобальными культурными метаморфозами во многом детерминирован). Деканонизирующие биографии наиболее живой отклик находят в среде непрофессиональных читателей. Любой разговор о «массах» означает, что пробил час источников неакадемических. Приведем один крайне любопытный и показательный пример. В социальной сети «ВКонтакте» существует группа «факультатив по истории» (sic). Администратор и автор всех текстов группы – О. Андреева (реально ли это су-

ществующий человек, или псевдоним – возможно, коллективный – для наших целей значения не имеет). 11 ноября 2015 г. в этой группе был опубликован интересующий нас текст. Приводим его полностью (орфография и пунктуация оригинала сохранены):

«Нет ничего скучнее школьного учебника по русской литературе. Все писатели в нем гении. Все они родились, написали свои гениальные произведения и умерли. У них не было личной жизни. Они не ели, не спали, не путешествовали, не били друг другу морду. Русские писатели в школьном учебнике занимались исключительно тем, что беспокоились о будущем отчизны и поклонялись прекрасной даме. Тургеневу единственному разрешено было иногда охотиться, но тоже только для того, чтобы потом писать о прекрасной русской природе. А так, в целом, картина печальная. Гончаров лежал на диване, Крылов безбожно обжирался, за Пушкина вообще стыдно – взрослый мужик всю жизнь прожил с няней, ел с ложечки и засыпал под сказки. Ну что, кто-то станет их читать? Ну, возможно, какой-нибудь сильно прыщавый восьмиклассник и станет. Я лично – нет. Я страшно рада за Наташу Ростову и за ее первый бал, но на сто второй странице описания этого чуда чудного мне хочется выйти в окно, Лев Николаевич.

А между тем, проблема решается просто. Просто нужно говорить о писателях правду. Не надо говорить, что Некрасов со своим «Кому на Руси жить хорошо» ездил по деревням и весям, обливаясь слезами за бедный русский народ. Скажите

правду – что Некрасов жрал в три горла и тратил тысячи направо и налево. Что деревню он видел, проезжая в своей роскошной троечке, медведей стрелять из заграничных ружей. Что Гончаров не лежал на диване, а плавал кругосветку, вот, дневник остался, не хуже Крузенштерна, надо сказать. Дайте шанс Лескову – у него кроме как про блоху вообще ничего не читают, так скажите, что Лесков был вегетарианцем, пусть его хотя бы кто-то, хотя бы свои полистают. Скажите, что Бунин при живой жене стал жить с молоденькой девушкой, поселив их всех вместе. Что им от бедности было нечего есть, нечего носить, нечем писать – чернил и то не хватало. А то слишком идеальный у нас нобелевский лауреат получается. Почему никто не скажет, что Паустовский работал в трамвае? Что Волошин спал на снегу в горах Андорры, дойдя оттуда из Франции пешком? Что Цветаева брилась налысо? Господи, писатели такие же люди. Дайте им шанс!»¹.

На 1 декабря 2022 г. текст собрал 8655 отметок «нравится». Кроме того, заметка часто публикуется на различных ресурсах и форумах. Например, на популярном в Рунете сайте pikabu.ru текст (под симптоматичным заголовком «Писатели тоже люди») собрал 2562 «плюса» и 161 «минус»² и т. д. Не углубляясь в анализ каждого конкретного пере-

поста и дебатов, с ним связанных, отметим, что текст в целом вызывает одобрительную реакцию.

Чем может быть интересна эта инвектива рядового интернет-пользователя в адрес «школьного учебника русской литературы»? Тем, что она иллюстрирует специфику современных массовых читательских практик и «горизонтов ожиданий», связанных с фигурами писателей, а все претензии несут отпечаток общих недостатков мышления «восставших масс» (либо идеологов и катализаторов этого мышления, к «массам» в строгом смысле слова не принадлежащих – таков случай Д. Рейфилда, например).

Первое, на что следует обратить внимание, – отсутствие упоминаний конкретных школьных учебников по литературе. Имеется в виду некий абстрактный «учебник вообще», притом что приводимые примеры с обезличенными гениальными русскими классиками выглядели бы гораздо убедительнее, если бы были подкреплены ссылками на несколько конкретных изданий. Нами были взяты (почти наугад) три школьных учебника по литературе, приблизительно современных рассматри-

¹ https://vk.com/historyfacult?w=wall-87396564_304 (дата обращения: 01.12.2022).

² https://pikabu.ru/story/pisатели_tozhe_lyudi_3798941 (дата обращения: 01.12.2022).

ваемому «манифесту»: учебник И.Н. Сухих для 11 класса (в 2 частях, 2011), учебник под редакцией В.Я. Коровиной для 9 класса (в 2 частях, 2006–2008), и учебник В.И. Сахарова и С.А. Зинина для 10 класса (в 2 частях, 2012). Безусловно, перечисленные автором «школьные факты» о классиках – синтез иронии и утрировки с претензией на отражение реальных тенденций. Однако даже воспринятый в таком постмодернистском формате текст никаких объективных тенденций не отражает.

Ни в одном пособии не говорится о том, что А.С. Пушкин «всю жизнь прожил с няней, ел с ложечки и засыпал под сказки». О плавании И.А. Гончарова и очерках «Фрегат “Паллада”» упоминают С.А. Зинин и В.И. Сахаров [Зинин, Сахаров: 177]. Они же рассказывают о романе И.А. Тургенева с П. Виардо (и это та самая «личная жизнь», которая не освещена в «школьных учебниках», по мнению автора «манифеста») [Там же: 213–214], его аресте и высылке в имение [Там же: 214]. Н.А. Некрасов не «жрет в три горла и тратит тысячи направо и налево», а открывает школу, а главу «Пир на весь мир» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо?» посвящает, будучи смертельно больным, своему лечащему врачу С.П. Боткину [Там же: 303, 322] – и это та самая «правда», которой потенциально тоже можно заинтересовать школьников. В пособии под редакцией

В.Я. Коровиной в контексте поэтических дебютов М.И. Цветаевой упоминается ее литературное бунтарство [Коровина: 120] – не бритые головы, но факт и в биографическом, и в филологическом смысле характерный и плодотворный. В том же учебнике, в очерке об И.А. Бунине предстает фигура не «идеального нобелевского лауреата», а человека противоречивого, например, тяжелого в личном общении [Там же: 45]. И.Н. Сухих подробно рассказывает о том, что И.А. Бунин не окончил гимназию, занимался самообразованием [Сухих: 147], упоминает и о тяготах жизни во Франции во время Второй мировой войны [Там же: 155]. Иными словами, почти все, что требует от школьных учебников «манифест», там найти можно: лексически и понятийно оформленное в соответствии с возрастом целевой аудитории.

Второй показательный факт – незаметная подмена тезиса. Текст в целом направлен против учебников литературы, которые – ввиду набора недостатков (видимо, подобранных в соответствии с распространенным клишированным набором претензий к школьному литературному образованию, а не вычитанных в конкретных изданиях) – не способствуют пробуждению интереса к чтению первоисточников. Однако подытоживает констатацию демотивирующего влияния учебных пособий на школьников фраза об описании

первого бала Наташи Ростовской: «...на второй странице описания этого чуда чудного мне хочется выйти в окно, Лев Николаевич»¹. Претензии адресованы уже Л.Н. Толстому. Таким образом из области недостатков учебников автор делает шаг к критике персоналий, которым эти пособия посвящены, т. е. неудовлетворение вызывают не только и не столько учебники, но подбор и объективные характеристики текстов, предлагаемых для чтения и анализа.

Третья важная проблема эксплицируется в призыве интернет-манифестанта «говорить о писателях правду». Незамысловатая коллекция «фактов» о Н.С. Лескове, Н.А. Некрасове, И.А. Бунине противопоставляется в тексте мнимой лжи школьных уроков литературы. Между тем, бунинский любовный треугольник с одной стороны и получение им Нобелевской премии с другой – это не противопоставление правды и лжи, а набор разноплановых фактов, как и некрасовские «тысячи», не исключая антикрепостнического пафоса его поэзии. Здесь мы сталкиваемся с очередной логической ошибкой / уловкой, известной еще средневековым схоластам: содержанием понятия «Иван Бунин»

являются и его личная жизнь, и Нобелевская премия – вопрос (и чисто логический, и литературоведческий), что считать существенным, а что нет; в контексте «манифеста» существенными являются перипетии личной жизни писателя, для истории отечественной и мировой культуры – литературная биография И.А. Бунина.

Что же расценивать как концептуально значимое для литературного процесса? Ведь основная задача учебника вкратце познакомить школьника именно с ним. В данной перспективе значимыми становятся не бедность И.А. Бунина и его взаимоотношения с женой и любовницей, а бунинское творчество. Здесь мы подходим к любопытной проблеме дифференциации «факта» и «события». Различия и взаимоотношения между фактом и событием – одна из болевых общетеоретических точек биографики. Применительно к проблемам, связанным с жизнеописанием А.П. Чехова, об этом конструктивно пишет И.Е. Гитович:

«Безусловно, все, что делается человеком и с человеком, есть факт его жизни. А значит, может оказаться фактом биографии. И – событием. <...> ...поездка (А.П. Чехова – В. З.) на Са-

¹ https://vk.com/historyfacult?w=wall-87396564_304 (дата обращения: 01.12.2022).

хагин – огромной важности событие, распадающееся на множество фактов и эпизодов разной значимости, но имеющее свой основной тон, который должен уловить биограф... А вот слова из письма А.С. Суворину о японке, которые с поразительной запальчивостью возводят в ранг события некоторые авторы, есть все-таки только эпизод, только деталь, только знак пережитой эмоции. Эмоция же – как впечатление – была неизмеримо больше, чем эпизод именно с японкой. На статус события это не тянет... <...> Это не значит, что об этом писать нельзя. Можно. И здесь важно только одно – как писать. Т. е. что в этом и за этим видеть» [Гитович: 101–102].

Под «некоторыми авторами», возводящими в ранг события пресловутый отрывок о японке (рассказ А.П. Чехова о посещении борделя в Благовещенске), подразумевается, в первую очередь, Д. Рейфилд. В статье, посвященной памяти А.П. Чудакова, Д. Рейфилд пишет о «важном импульсе», который дала чеховедческой науке статья А.П. Чудакова «Неприличные слова и облик классика» (именно в этой статье впервые был опубликован «отрывок о японке»):

«Она сделала для биографии Чехова и для жанра биографии в России то же, что “Поэтика Чехова” сделала за двадцать лет до того для литературной критики. После таких публикаций стало гораздо труднее врать. Было уже невозможно

отождествлять Чехова ни с советским гуманизмом, ни с шаблонами его антигероев» [Рейфилд 2006: 21].

В качестве показательной иллюстрации того, какие именно тексты Д. Рейфилд классифицирует как основополагающие для современного чеховедения, приведем отрывок из письма А.П. Чехова к А.С. Суворину от 27 июня 1890 г.:

«Комнатка у японки чистенькая, азиатско-сентиментальная, уставленная мелкими вещичками, ни ташиков, ни каучуков, ни генеральских портретов. Постель широкая, с одной небольшой подушкой. На подушку ложитесь Вы, а японка, чтобы не испортить себе прическу, кладет под голову деревянную подставку, вот такую [рисунок]. Затылок ложится на вогнутую часть. Стыдливость японка понимает по-своему. Огня она не тушит и на вопрос, как по-японски называется то или другое, она отвечает прямо и при этом, плохо понимая русский язык, указывает пальцами и даже берет в руки, и при этом не ломается и не жеманится, как русские» (цит. по: [Чудаков: 55]).

А.П. Чудаков предпосылает эпистолярной цитате следующее рассуждение: «Благодаря нашей привычной заботливости о моральном облике писателя, читатели лишены одного фрагмента чеховской прозы, любопытного с точки зрения по-

этики нечасто изображавшейся в русской литературе ситуации» [Там же]. Стоило уточнить (и это принципиально важно) – «профессиональные читатели», умеющие, в большинстве своем, усматривать разницу между значимыми и проходными «фактами» и «событиями». Массовому читателю эпизод с японкой не даст ничего, что позволит уяснить своеобразие и важность литературного и культурного значения чеховского творчества или своеобразия и величия чеховской личности, но может навредить оптике восприятия. Однако именно этот «факт» и возвел в ранг «события», переворачивающего чеховедческую парадигму, Д. Рейфилд. И именно массовое восприятие, а также авторы, ориентированные на массы, чаще всего страдают либо неосознанным, либо сознательным неумением дифференцировать события и факты, что подтверждает и анализируемый нами текст из социальной сети «ВКонтакте», и трактовка Д. Рейфилдом статьи А.П. Чудакова о купюрах в чеховских письмах.

И.Е. Гитович специфику подобных культурных ориентаций усматривает в общекультурных реалиях современности: «Сегодня, освобождаясь от чрезмерности былых морализаторских табу, мы освобождаемся, похоже, и от чувства меры, и от ощущения если не стыда, то хотя бы неловкости, которую должен испытывать

нравственно здоровый человек, когда он оказывается перед тайной чужой жизни» [Гитович: 61]. Морализаторские табу могут быть, были и во многом сейчас являются препятствием в том числе и в исследованиях исключительно научного характера, но их противоположность, табу «антиморализаторские», социальный заказ на односторонне толкуемую «правду», заставляющий искать ее исключительно в пределах личной и интимной жизни А.П. Чехова (и других деятелей культуры), дадут не многим более эвристичные результаты, чем полиелей большинства писавших об А.П. Чехове мемуаристов или советские «лозунговые» чеховедческие монографии В.В. Ермилова.

Подобного рода бунты «против учебников» и «во имя правды» не новы. В.Б. Шкловский, например, в свое время проклинал «книжки биографий Павленкова, все эти образки с одинаковыми нимбами. Все хороши, все добродетельны» [Шкловский 1923: 272]. Однако бунт может базироваться на разных фундаментах и преследовать разные цели. В.Б. Шкловский протестовал против Д.Н. Овсянко-Куликовского, А.Н. Пыпина и университетских «рыбокоптилен для теоретиков искусства» [Шкловский 1921: 2] – с этого отрицания начинаются ОПОЯЗ и научное литературоведение. Массовый читатель бунтует безо всяких конструктивных осно-

ваний или теоретически плодотворных последствий, бунтует исключительно потому, что ему «не интересно» (знакомиться с писательскими биографиями, читать художественные тексты и т. п.). Такие бунты – неотъемлемая часть современной отечественной и мировой культуры. Результатом этих культурных тенденций стало, помимо прочего, и появление постмодернистских декрализирующих жизнеописаний деятелей искусства прошлого, которые необходимо научно изучать как часть глобального культурного ландшафта начала XXI в.

Литература

Бушканец, Л.Е. «Он между нами жил...». А.П. Чехов и русское общество конца XIX – начала XX века. Казань: Казанский университет, 2012.

Васильева, И.Э., Степанов, А.Д. В зеркале «Чеховского вестника»: чеховедение за тридцать лет // Русская литература. 2022. № 2. С. 248–254.

Гитович, И.Е. Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Литературный музей, 2018.

Ежов, Н.М. Антон Павлович Чехов. (Опыт характеристики) // Исторический вестник. 1909. № 8. С. 499–519.

Ежов, Н.М. Моя статья о Чехове. (Бесе-

да с читателями) // Исторический вестник. 1909. № 11. С. 595–607.

Зинин С.А., Сахаров В.И. Литература. 10 класс: учебник для общеобразовательных учреждений. В 2 ч. Ч. 1. М.: Русское слово, 2012.

Золотоносов, М.Н. Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии. М.: Ладомир, 2007.

Литература. 9 класс: учебник для общеобразовательных учреждений / под ред. В.Я. Коровиной. В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, 2008.

Рейфилд, Д. Жизнь Антона Чехова. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014.

Рейфилд, Д. «Он к величаниям еще не привык...» // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 21–23.

Рейфилд, Д., Шендерова, А. «Весь компромат Чехов собрал на себя сам» // Власть. 2010. № 3. С. 40–41.

Сухих, И.Н. Литература: учебник для 11 класса. В 2 ч. Ч. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2011.

Чудаков, А.П. «Неприличные слова» и облик классика. О купюрах в изданиях писем Чехова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 54–56.

Шкловский, В.Б. Рыбу ножом // Жизнь искусства. 1921. 19–24 июля (№ 780–785). С. 2.

Шкловский, В.Б. Сентиментальное путешествие. М., Берлин: Геликон, 1923.

References

Bushkanets, L.E. (2012). “On *mezhdru nami zhil...*”. *A.P. Chekhov i russkoye obshchestvo kontsa XIX – nachala XX veka*. [“He lived among us...” A.P. Chekhov and Russian society of the late 19th – early 20th century]. Kazan: Kazanskiy universitet.

Chudakov, A.P. (1991). “*Neprilichnyye slova*” i oblik klassika. O kupyurakh v izdaniyakh pisem Chekhova [“Indecent words” and the image of a classic. On the cuts in the editions of Chekhov’s letters]. *Literaturnoye Obozreniye* [Literary Review], 11, 54–56.

Gitovich, I.E. (2018). *Itog kak novyye problemy. Stat’i i retsenzii raznykh let ob A.P. Chekhove, ego vremeni, okruzhenii i chekhovedenii* [The result as a new problem. The articles and reviews on A.P. Chekhov, his time, environment and Chekhovian studies]. Moscow: Literaturnyy muzey.

Korovina, V.Ya. (Ed.). (2008). *Literatura. 9 klass: uchebnyk dlya obshcheobrazovatel’nykh uchrezhdeniy. V 2 ch. Ch. 2*. [Literature. Grade 9. Textbook for middle school. In 2 vols. Vol 2.]. Moscow: Prosveshcheniye.

Rayfield, D. (2006). “On k velichan’yam eshche ne privyk...” [“He is still a stranger to praise...”]. *Novoye Literaturnoye Obozreniye* [New Literary Observer], 77, 21–23.

Rayfield, D., & Shenderova, A. (2010). “Ves’ kompromat Chekhov sobral na sebya sam” [“Chekhov collected all the compromising evidence on himself”]. *Vlast’* [The Power], 3, 40–41.

Rayfield, D. *Zhizn’ Antona Chekhova* [Anton Chekhov: a Life]. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus.

Shklovskiy, V.B. (1921, July 19–24). Rybu nozhom [Eating fish by cutting it with a knife]. *Zhizn’ Iskusstva* [The Life of Art], 780–785, 2.

Shklovskiy, V.B. (1923). *Sentimental’noye puteshestviye* [A sentimental journey]. Moscow, Berlin: Gelikon.

Sukhikh, I.N. (2011). *Literatura: uchebnyk dlya 11 klassa. V 2 ch. Ch. 1*. [Literature. Textbook for grade 11. In 2 vols. Vol 1.]. Moscow: Izdatel’skiy tsentr “Akademiya”.

Vasil’yeva, I.E., & Stepanov, A.D. (2022). V zerkale “Chekhovskogo vestnika”: chekhovedeniye za tridtsat’ let [In the mirror of “Chekhov Herald”: Chekhovian studies of the last 30 years]. *Russkaya Literatura* [Russian Literature], 2, 248–254. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-2-248-254

Yezhov, N.M. (1909). Anton Pavlovich Chekhov (Opyt kharakteristiki) [Anton Pavlovich Chekhov (The attempt of characteristics)]. *Istoricheskiy Vestnik* [Historical Herald], 8, 499–519.

Yezhov, N.M. (1909). Moya stat’ya o Chekhove. (Beseda s chitatel’yami) [About my article on Chekhov. (A conversation with

a readers)]. *Istoricheskiy Vestnik* [Historical Herald], 11, 595–607.

Zinin S.A., & Sakharov V.I. (2012). *Literatura. 10 klass: uchebnik dlya obshcheobrazovatel'nykh uchrezhdeniy. V 2 ch. Ch. 1.* [Literature. Grade 10. Textbook for a

middle school. In 2 vols. Vol 1.]. Moscow: Russkoye slovo.

Zolotonosov, M.N. (2007). *Drugoy Chekhov: po tu storonu printsipa zhenofobii* [The other Chekhov: on the other side of the principle of misogyny]. Moscow: Ladomir.

Для цитирования: Зайцев, В.С. А.П. Чехов и «биографии с бородавками»: генезис, алгоритмы создания и специфика жанра // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 65–81. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-65-81

For citation: Zaitsev, V.S. (2023). A.P. Chekhov and “warts-and-all biographies”: genesis, algorithms of making and specificity of the genre. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 65–81. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-65-81

**A.P. CHEKHOV AND “WARTS-AND-ALL BIOGRAPHIES”:
GENESIS, ALGORITHMS OF MAKINGS
AND SPECIFICITY OF THE GENRE**

Viktor S. Zaitsev, PhD in Culturology, researcher, Vladimir Dahl Russian State Literary Museum (Moscow, Russia); e-mail: vik.zaytsev2014@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of “desacralizing” biography at the example of several studies of A.P. Chekhov’s life and works, and to the reasons of popularity of such biographies among the mass readers. This way to describe Chekhov’s life is partly connected with the memoir tradition, in particular, with the essay by N.M. Yezhov “Anton Pavlovich Chekhov (An attempt of characteristics)” (1909). N.M. Yezhov tried to create an objective yet creative psychological portrait of the writer, based on the experience of personal communication with A.P. Chekhov. The attempt was reduced to a many unprovable invectives and was perceived by the majority of contemporaries with a lot of skepticism. Today this genre of Chekhovian studies and literary criticism can be considered as an example of a postmodern approach to culture, which is characterized by de-canonizing of studies and depiction of classical cultural heritage. A book, which demonstrates all peculiar treats of the postmodern “desacralizing” way of cultural research, is the book written by D. Rayfield “Anton Chekhov: a life”. On the example of D. Rayfield’s book, we can see all the specific features of the phenomenon of “warts-and-all biography” (as the author describes the essence of this approach in one of his interviews): polemical references to the Chekhovian studies researches, quasi-scientific way of the presentation of the facts, the illusion of an objective presentation, combination of proven facts with the biographer’s unprovable assumptions. A careful analysis of all the components of desacralizing biographies allows us to conclude that the main target audience of their creators is the popular readers, which perceive de-canonizing works (pretending to be academic books) as a fully scientific evidence-based new look at certain aspects of Chekhov’s biography. In D. Rayfield’s work, this impression is also formed by the purposeful transformation of some ordinary facts of Chekhov’s biography into the crucial events in the writer’s life. The study of such works and the reaction of the wide readers to them is necessary for academic science to approach theoretically the contemporary cultural trends.

Key words: A.P. Chekhov, N.M. Yezhov, D. Rayfield, Chekhovian studies, biography, popular reading



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-82-95

УДК 821.112.2(436)

СОБЫТИЕ ГЛОБАЛЬНОЙ КАТАСТРОФЫ В «РАБОТЕ НОЧИ» ТОМАСА ГЛАВИНИЧА: К ПОЭТИКЕ РОМАНА БЕЗ ГЕРОЕВ

Александр Васильевич Белобратов

кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: a.belobratov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-2520-7246

Анна Сергеевна Сафина

магистрант Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: st096055@student.spbu.ru

Аннотация. Исследование поэтики романа без героев представляется весьма плодотворным при анализе постапокалиптического романа австрийского писателя Томаса Главинича «Работа ночи» (2006). Значительный интерес представляет изучение литературного текста в идейно-тематическом плане, а также с точки зрения исследования художественного мира произведения, который полностью безлюден, лишен протагонистов и исключает межчеловеческое общение. Единственный персонаж романа оказывается полностью выключенным из социальной коммуникации, и его попытки «вернуться» в поле общения, преодолеть абсолютное одиночество порождают другого человека, его «двойника», Спящего. Однако этот порожденный «работой ночи» образ оказывается недоступен диалогу. Использование компаративного анализа текстов в данной статье помогло сделать необходимые выводы для данного исследования и описать повествовательные приемы в романе «Работа ночи». Сопоставление романа Томаса Главинича с рядом других романов, в особенности с романами австрийских писателей Марлен Хаусхофер «Стена» (1963) и Герберта Розендорфера «Большое соло для Антона» (1976), подчеркивает «безгеройность» «Работы ночи», где единственный протагонист превращается в фантомную фигуру, которая вовлечена автором в игру-испытание. В борьбе с самим собой, со своими страхами и с невозможностью вернуться в поле коммуникации Йонас уходит из жизни, растворяясь в тексте книги, автор которой тоже исчезает из созданного им фиктивного мира. Художественный мир, созданный австрийским пи-

сателем, насыщен предметами и приметами «реального» мира, однако вследствие ирреального повествовательного допущения – беспричинного и бесследного исчезновения населявшего его человечества – он приобретает черты мира выморочного, сновидческого, в котором предметы лишены своей соотнесенности с социальным. Роман без героев Т. Главинича в своей ценностно-этической перспективе интерпретируется как книга-предупреждение, книга, «спасающая чью-то жизнь» от отчаянного одиночества, от превращения пространства обитания человека в постапокалиптический мир без людей.

Ключевые слова: Томас Главинич, современная австрийская литература, постапокалиптический роман, ро-бинзонада, коммуникация

В западной литературе второй половины XX в. существенное место занимает обращение к событию глобальной катастрофы, уничтожающей все человечество. Постапокалиптическая тема еще в первую половину XIX столетия привлекала писателей, реагирующих на стремительный технический прогресс в западном обществе и усматривавших в нем истоки возможной вселенской катастрофы. Самым ранним произведением, в котором разрабатывалась эта тема, является роман Мэри Шелли «Последний человек» (1826). К ярким образцам постапокалиптического жанра относятся романы Ричарда Джеффериса «После Лондона» (1885) и Джека Лондона «Алая чума» (1912).

Разрушительные события Первой и Второй мировой войн, создание и распространение атомного оружия, способного уничтожить планету, – все это в той или иной степени активизировало внимание социума в целом к ситуации «конца времен» и нашло широкий отклик в литературе. С конца 1940-х гг. в западной литературе намечается интенсивное обращение к жанру «постапокалиптического» романа. Среди наиболее заметных произведений – «Земля без людей» Джорджа Стюарта (1949), «Черные зеркала» Арно Шмидта (1951), «Мальвиль» (1972) Робера Мерля, «Dissipatio humani heneris, или Одиночество» (1977) Гвидо Морселли.

Жанровая дефиниция «постапокалиптический» (post-apocalyptic) была впервые

введена в 1978 г. применительно к фантастической прозе американским критиком А. Франком в журнале “Sci-Fi Now” [Акрамов: 74]. Определяющим жанровым признаком при этом является специфическая тематика (событие глобальной катастрофы и повествование о том, как выживает человечество после «конца света»). Исследователи отмечают особую структуру конфликта в постапокалиптическом романе: внутренние противоречия цивилизации и человеческого характера опредмечиваются вовне – в непримиримом противостоянии выживших и враждебного им, но ими же самими порожденного антимира [Там же: 76]. К особенностям поэтики постапокалиптического романа относится и предельное сокращение числа участвующих в сюжетных перипетиях протагонистов – от небольшой группы уцелевших людей до двух или даже до единственного персонажа, оказавшегося один на один с постапокалиптической реальностью и пытающегося в ней выжить. В этой связи в определенной степени справедливо обозначение жанровой модели ряда произведений постапокалиптической прозы как «современной робинзонады» [Stuhlfauth].

В австрийской литературе второй половины XX в. событию глобальной катастрофы и ее последствиям посвящены, в частности, романы Марлен Хаусхофер «Стена» (1963) и Герберта Розендорфера «Большое соло для Антона» (1976).

Постапокалиптический роман австрийского писателя Томаса Главинича «Работа ночи» (“Die Arbeit der Nacht”, 2006), привлекая широкое внимание литературной критики, представляет значительный интерес как в идейно-тематическом плане, так и с точки зрения его формы, определяемой установкой на создание художественного мира, полностью безлюдного, лишённого протагонистов, исключая междоусобицу коммуникацию и погружающего единственного персонажа произведения в ситуацию этического солипсизма [Büscher: 183]. Главинич начинает свой роман, опираясь на традицию постапокалиптической прозы: 4 июля (год не обозначен, но можно предположить, что речь идет о начале 2000-х гг.) Йонас, тридцатипятилетний житель большого города (по многочисленным приметам – Вены), просыпается в своей квартире и обнаруживает, что окружающий мир лишился всего живого: ни в домах, ни на улицах нет ни людей, ни животных, ни птиц.

Само событие глобальной катастрофы не изображено в романе, оно лишь принимается как свершившееся. При этом о его природе никаких хоть сколько-то достоверных сведений получить не удастся. Йонас пытается понять, что же могло произойти, но все предположения – «атомная бомба», «падение астероида», «инопланетяне» [Glavinic: 16–17] – беспочвенны: материальный мир цел и невредим, просто вдруг, в одночасье, исчезло, «испарилось» все живое.

В романе Марлен Хаусхофер «Стена» событие катастрофы также не изображено, однако за стеклянной стеной, огорожившей и изолировавшей лесное пространство и загородный дом, в котором находится женщина и несколько домашних животных, безымянной героине удастся разглядеть последствия этого события: и люди, и животные за стеной окаменели, превратились в неодушевленные существа. Главинич же в значительной степени воспроизводит исходную сюжетную ситуацию постапокалиптического романа Герберта Розендорфера «Большое соло для Антона», герой которого, Антон Л., мелкий служащий финансового управления, также просыпается однажды утром единственным человеком на Земле. Все люди вокруг исчезли, буквально испарились, оставив после себя лишь свою земную «оболочку» – одежду и обувь – там и в тот момент, в который их застала неведомая и не обнаруживающая никаких иных следов катастрофа. В романе Главинича уровень условности еще более высок – от исчезнувших людей не осталось вообще никаких следов. В. Кригледер высказывает даже предположение, что, возможно, «мы имеем дело с фантазиями протагониста» [Kriegleder: 62], однако плотно прописанная «реальность» художественного мира и детально изображенное поведение и поступки героя этого не подтверждают. При этом используемый автором прием введения в повествование обнаруживает сходство с повествовательной техникой Франца Кафки

(новелла «Превращение», роман «Процесс»): «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» [Кафка: 342]. Истоки, причины и детали развертывания события («превращения» у Кафки, исчезновения всего человечества у Главинича) вынесены за пределы повествования, событие лишь помыслено как случившееся, оно, собственно, наделено нулевой степенью событийности, представляет собой заранее заданную, условную ситуацию.

Герой у Главинича пытается найти сначала в своем городе, а потом вокруг него и даже в других странах кого-то живого. Йонас устанавливает камеры наблюдения, которые могли бы зафиксировать появление на улицах людей или животных, оставляет в разных местах надписи, знаки своего присутствия в этом мире, на которые могли бы откликнуться другие люди. Он отправляется в Англию, чтобы отыскать свою возлюбленную, уехавшую туда погостить, но находит лишь оставленные ею вещи. Роман заканчивается смертью Йонаса: после 47 дней одиночества и поисков он кончает жизнь самоубийством, оседлав привезенный из Англии чемодан своей подруги и бросившись с ним вниз с крыши собора св. Стефана в Вене.

Текст романа Главинича максимально насыщен отсылками к многочисленным литературным источникам и мифологемам, и сцена с героем, летящим верхом на чемодане то ли

навстречу гибели, то ли навстречу распахнувшемуся небу, обнаруживает интертекстуальную связь с новеллой Франца Кафки «Верхом на ведре» (1916): в ней одинокий герой отправляется верхом на угольном ведре просить «совочек угля», чтобы спастись от зимней стужи, и получает отказ. «С этими словами я взмываю ввысь и безвозвратно теряюсь среди вечных льдов». [Там же: 537]

Йонас оказывается полностью выключенным из социальной коммуникации, и его попытки «вернуться» в поле общения, преодолеть абсолютное одиночество в загадочным образом обезлюдившем мире связаны с поисками возможно уцелевших где-нибудь живых существ, ведь в романе с лица Земли исчезли не только люди, но и все живое. В «Стене» Хаусхофер героиня, одинокая и в прежней своей жизни, остается на своем «острове» с домашними животными и, заботясь о них и разговаривая с ними, словно бы преодолевает изоляцию, возвращается в поле коммуникации. Для Йонаса у Главинича такая возможность исключена.

Герой обращается к собственному прошлому, отправляется в «страну воспоминаний», поселяясь в квартире, в которой жил с родителями еще ребенком, рассматривая старые фотографии. Однако из этой «страны» не раздаются голоса, которые могли бы вступить с ним в общение, – он снова замкнут лишь на себе, на прошлом собственного «я». Йонас одинок как библейский пророк Иона

в чреве китовом, предсказавший конец света. Скрытая аллюзия на ветхозаветную историю включена в повествование именно тогда, когда герой пребывает в доме, в котором провел детство: на стене в ванной комнате Йонас замечает написанные когда-то его детской рукой слова: «Я и рыба» [Glavinic: 61].

В конце концов сознание Йонаса порождает другого человека, его «двойника», Спящего. Этим Спящим, словно бы ведущим самостоятельное существование, является сам герой, который с помощью «работы ночи» (видеофиксации своего поведения во сне) при просмотре видеозаписей и обнаруживает «Другого». Одна из камер регистрирует движения и действия самого Йонаса во сне:

«Спящий открыл глаза, как человек, разбуженный шумом или лежавший в неудобном положении. Он повернулся, чтобы подняться с кровати <...>. Он казался непроницаемым для реальности. Как человек во сне, он нащупал стену и начал двигаться вперед. Он не издавал ни звука и никогда не смотрел в камеру» [Glavinic: 146]¹.

Однако фантомный образ отделен от мира, в котором существует Йонас, не проявляет способности к общению, остается внутри пространства и времени видеозаписи:

«Он все время видел одно и то же. Спящего, который смотрел на него неподвижным взглядом. Для Йонаса оставалось непонятным выражение его глаз. Они не выражали никакого участия. Никакого дружелюбия. <...> В них он видел лишь выражение превосходства, спокойной уверенности, холода – и пустоты, которая отчетливо относилась к нему» [Glavinic: 197–198].

Через несколько недель Йонас отправляется в Англию, чтобы отыскать следы своей возлюбленной Марии (она гостила у своей сестры). Он направляется туда на мопеде через подводный туннель под Ламаншем, но на его пути возникает препятствие в виде застрявшего там поезда, и Йонас оставшиеся 15 километров идет пешком в кромешной тьме. Выбравшись из туннеля, он ощущает себя выкинутым на чужой берег после шторма и кораблекрушения. Созданный воображением Йонаса Спящий начинает здесь проявлять отрицательную активность: во время сна героя Спящий протыкает колеса мопеда, которым тот пользовался, увозит его в противоположную от цели путешествия сторону, помещает его в багажник автомобиля, в салоне которого Йонас устроился на ночлег. Спящий словно материализуется, отделяясь от своего дневного «я» и препятствуя его дви-

¹ Здесь и далее перевод фрагментов романа Т. Главинича наш. – А. Б.

жению к цели. Йонас решает отказаться от пищи и принимает транквилизаторы, чтобы прогнать сон и избавиться таким образом от Спящего, т. е. от своего «двойника», порожденного собственным сознанием. По мысли М. Кублиц-Кramer, герой, становящийся как бы наблюдателем самого себя, не открывает в себе собственное «я», а «спасается от него бегством» [Kublitz-Kramer: 284].

Поиски других людей, не дающие никакого результата, наталкивают Йонаса на мысль о собственном не-существовании:

«Отчего он уверен в том, что мир, который видят его глаза, действительно существует? / Что он такое? Горстка плоти, на ощупь пробирающаяся в этом мир. <...> И мир выглядит так, а ведь может выглядеть совершенно иначе. Для него мир существует в единственно возможном облике, в том, который открывается его глазам. Его «я» – слепое Нечто, запертое в клетке» [Glavinic: 307].

Герой старается зафиксировать свое существование – оставляя многочисленные знаки и записи в тех местах, куда отправляется. Он записывает свой голос на магнитофон и в автоответчик телефона. Он создает иллюзию общения с этим голосом: «Прямо во встроенный микрофон он сказал: “Привет, Йонас!” Закрыв глаза, сосчитал до пяти и продолжил: “Рад тебя слышать. Как поживаешь?”» [Glavinic: 116]. Главинич при этом сохраняет у своего героя чувство самоконтроля: Йонас

отчетливо понимает искусственность, механическую имитацию подобной коммуникации. П. Гендолла видит в созданной в романе «Работа ночи» системе псевдокоммуникации героя «культурно-критическую метафору» современного сетевого общения, обнаруживающего «манию саморепрезентации» [Gendolla: 224].

Примечательно, что в распаде сознания, в раздвоении «я» Главинич своему персонажу отказывает. В определенной степени он полемизирует здесь с Гербертом Розендорфом, герой которого под воздействием навалившихся на него последствий катастрофы в конце концов начинает «слышать голоса» и ведет продолжительные беседы и с памятником, стоящим на площади, и с пробегающим мимо зайцем. В развернутой на несколько страниц сцене псевдиалога с собственным голосом, записанным в телефоне, Йонас обнаруживает на листке отрывного календаря «девиз на данный день» – цитату из Розендорфера: «Истинное знает свою цену из себя самого» [Glavinic: 120]. Йонасу не удается «узнать свою цену», постичь формулу своего «я» из себя самого. Восприятие собственной индивидуальности, своего «я», оказывается возможным только через восприятие других людей: «Я. Я других людей. Воспринимать других» [Glavinic: 390]. Персонаж романа «Работа ночи» предстает как пустая оболочка, как «человек без свойств», как некая безликая фигура. Ведь, как сказано

у Шопенгауэра, «как только мы в виде опыта входим в самих себя и, обратив свое познание внутрь, хотим полностью осознать себя, мы сейчас же тонем в бездонной пустоте и оказываемся похожими на стеклянный полый шар, из пустоты которого раздается голос, причины же этого голоса здесь не найти; и желая таким образом схватить самих себя, мы к ужасу нашему не схватываем ничего, кроме бесплотного призрака» [Шопенгауэр: 239].

Единственную потенциальную человеческую связь для героя представляет его возлюбленная: «Почему он проснулся в полном одиночестве? Неужели в целом универсуме не было ничего, что желало бы его? Мария. Мария его желала» [Glavinic: 391]. Ее исчезновение причиняет Йонасу особую боль. Захватив с собой несколько ее вещей, символизирующих расставание (чемодан, мобильный телефон), герой возвращается в Вену и, взобравшись на крышу собора св. Стефана, отправляется с ними в последнее путешествие.

Р. Вальтер-Йохум оценивает рассказанную Главиничем историю как иллюстрацию тезиса о «невозможности существования автономного субъекта, исключенного из социально-дискурсивных связей» [Walther-Jochum: 278]. Следует добавить, что возникающие в сознании то ли падающего с высоты, то ли летящего героя образы и мысли отчетливо свидетельствуют именно об оценке любви как единственной межчеловеческой связи, доступной ему: «знать, что это она, это она,

та, которую будешь любить» [Glavinic: 395]. Ведь к остальному человечеству Йонас не испытывал прежде особого интереса, словно бы существуя в мире без людей. Вспоминая о своем детстве, герой восстанавливает в памяти свои детские фантазии, связанные с желанием оказаться в абсолютном одиночестве после какой-нибудь катастрофы: «Он хотел быть единственным выжившим. <...> Он хотел быть избранным. Теперь он им стал» [Glavinic: 93–94].

Мир в романе представлен из перспективы героя. Однако Главинич отказывается от формы «я»-повествования, к которой прибегает Хаусхофер в «Стене», он пользуется модусом безличного повествования. Роман Хаусхофер построен как сохранившееся автовидительство героини и представляет собой ее записки, за которые она, оказавшись в ситуации порожденного катастрофой одиночества, берется, чтобы «не сойти с ума», «не глядеть в темноту и не бояться» [Хаусхофер: 279]. Д. Штригль в своей работе «Изгнание из рая. Экзистенциализм Марлен Хаусхофер» отмечает, что записки заменяют героине возможность привычного общения с другими людьми и становятся «одной из форм коммуникации изолированного индивидуума с гипотетическим собеседником либо со своим скрытым Я» [Strigl: 125].

Герой Главинича не ведет дневника. Вследствие этого в романе «Работа ночи» для него отсутствует возможность коммуникации

с «гипотетическим собеседником», с возможным будущим читателем дневниковых записей, с обращением к нему – ведь никакого читателя больше не будет: мир обезлюдел, и предполагаемая смерть единственного персонажа поставит точку и в истории «рассказывания», и в истории «чтения». В одной из сцен романа повествование уничтожает и самого писателя: в обезлюдившей квартире некоего господина Видовича, также бесследно исчезнувшего, Йонас обнаруживает стопку трех разных книг, написанных этим автором – книгу о шахматах, детективный роман и книгу о правилах достойной жизни. Именно три книги самого Тоиаса Главинича вышли в свет до появления «Работы ночи»: шахматный роман «Карл Хафнер предпочитает ничью», детектив «Убийца с видеокamerой» и роман «Как жить правильно».

Выбор постапокалиптического сюжетного события и отказ от верификации как романной реальности, так и достоверности создания самого произведения (например, в виде найденных и публикуемых неким издателем записок героя) в еще большей степени подчеркивают «безлюдность» романа «Работа ночи», превращая его единственного героя в фантомную фигуру, вовлеченную автором в игру-испытание в фантастическом пространстве дистопии. И в конце романа Йонас, падающий с высоты, сливается с книгой, растворяется в ней: «Он увидел перед собой книгу, она приближалась к нему. Проникала

в него. Он принял ее в себя. <...>. Вот что это было. Книга. Жизнь на книжной полке, спасающая чью-то жизнь» [Glavinic: 392–393].

Художественный мир, созданный австрийским писателем, насыщен предметами и приметами «реального» мира, однако вследствие ирреального повествовательного допущения – беспричинного и бесследного исчезновения населявшего его человечества – он приобретает черты мира выморочного, сновидческого, в котором предметы лишены своей соотнесенности с социальным. Роман без героев Т. Главинича в своей ценностно-этической перспективе предстает как книга-предупреждение, книга, «спасающая чью-то жизнь» от отчаянного одиночества, от превращения пространства обитания человека в постапокалиптический мир без людей.

Литература

Акрамов, Ш. Р. Научная фантастика - проблемы определения // Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы Междунар. заоч. науч.-практ. конф. (12 ноября 2012 г.). Новосибирск: СибАК, 2012. С. 74–76.

Кафка, Ф. Роман. Новеллы. Притчи / пер. Р. Райт-Ковалёвой. М.: Прогресс, 1965.

Хаусхофер, М. Стена / пер. Е.М. Крепак. СПб.: Фантакт, 1994.

Шопенгауэр, А. Собр. соч. В 6 тт. Т. 1: Мир как воля и представление / под ред. А. Чанышева. М.: Терра, 1999.

Boeckl, N. (2015). *Wirklichkeit als Versuchsanordnung. Postavantgardistisches Schreiben in der österreichischen Gegenwartsliteratur des Postmilleniums am Beispiel von Thomas Glavinic*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Büscher, N. (2014). Solipsismus in der Großstadt: Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In J. Standke (Ed.), *Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 183–209.

Forsbach, F. (2014). Die Hauptfigur in Glavinics *Die Arbeit der Nacht* als medial vermittelte Existenz. In A. Bartl, J. Glasenapp, & I. Hermann (Eds.), *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 132–146.

Gendolla, P. (2015). „ein blindes Etwas in einem Käfig“. Ich-Perspektive und Autofunktion bei Thomas Glavinic. *Österreichische Gegenwartsliteratur. Sonderband. Text + Kritik*, 9, 217–230.

Glavinic, Th. (2006). *Die Arbeit der Nacht*. Ulm: Hanser.

Kriegleder W. (2014). Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In A. Bartl, J. Glasenapp, & I. Hermann (Eds.), *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 41–64.

Kublitz-Kramer, M. (2008). *Einsame Mahlzeiten. Alleinessende in Marlen Haushofers *Die Wand* und Thomas Glavinic' *Die Arbeit**

der Nacht. In C. Lillge, & A.-R. Meyer (Eds.), *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld: transcript, 277–293.

Strigl, D. (2000). *Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus*. In A. Bosse, & C. Ruthner (Eds.), „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Basel, Tübingen: Francke, 121–136.

Stuhlfauth, M. (2011). *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers „Die Wand“ und Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“*. Würzburg: Ergon.

Walther-Jochum, R. (2016). *Autobiographietheorie in der Postmoderne*. Bielefeld: transcript.

References

Akramov, S.R. (2012). Science fiction – problems of definition. *Proceedings of the International Conference Topical issues of philology, art history and cultural studies*. Novosibirsk: SiBac, 74–76.

Boeckl, N. (2015). *Wirklichkeit als Versuchsanordnung. Postavantgardistisches Schreiben in der österreichischen Gegenwartsliteratur des Postmilleniums am Beispiel von Thomas Glavinic* [Reality as an experimental model. Post-avantgarde writing in modern Austrian literature of the post-millennial era on the example of Thomas Glavinic]. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Büscher, N. (2014). Solipsismus in der Großstadt: Thomas Glavinics Die Arbeit der Nacht [Solipsism in the big city: Thomas Glavinich's Night work]. In J. Standke (Ed.), *Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven* [The novels of Thomas Glavinich. Literary and German didactic perspectives]. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 183–209.

Forsbach, F. (2014). Die Hauptfigur in Glavinics Die Arbeit der Nacht als medial vermittelte Existenz [The main character in Glavinich's book "Night work" as an existence mediated by the Mass Media]. In A. Bartl, J. Glasenapp, & I. Hermann (Eds.), *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart* [Between nightmare and happiness. Thomas Glavinich's surveying of the present]. Göttingen: Wallstein, 132–146.

Gendolla, P. (2015). „ein blindes Etwas in einem Käfig“. Ich-Perspektive und Autofunktion bei Thomas Glavinic. [“A blind thing in a cage.” A first-person view and an automatic function from Thomas Glavinich]. *Österreichische Gegenwartsliteratur. Sonderband. Text + Kritik* [Austrian contemporary literature. Special volume. Text + Criticism], 9, 217–230.

Glavinic, Th. (2006). *Die Arbeit der Nacht* [Night work]. Ulm: Hanser.

Haushofer, M. (1994). *Die Wand* [The Wall] (E.M. Krepak, Trans.). Saint-Petersburg: Fantakt.

Kafka, F. (1965). *Roman, novellen, pritchi* [Novel, short-stories, parables] (R. Rite-Kovaleva, Trans.). Moscow: Progress.

Kriegleder W. (2014). Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler [Thomas Glavinich – the unreliable narrator]. In A. Bartl, J. Glasenapp, & I. Hermann (Eds.), *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart* [Between nightmare and happiness. Thomas Glavinich's surveying of the present]. Göttingen: Wallstein, 41–64.

Kublitz-Kramer, M. (2008). Einsame Mahlzeiten. Alleinessende in Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinic' Die Arbeit der Nacht [Solitary meals. Lonely people in the film by Marlene Haushofer "The Wall" and "Night work" by Thomas Glavinich]. In C. Lillge, & A.-R. Meyer (Eds.), *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur* [Intercultural nutrition. Culinary meetings and communication in literature]. Bielefeld: transcript, 277–293.

Schopenhauer, A. (1999). *Die Welt als Wille und Vorstellung* [Completed works in 6 vols. The world as will and representation (Vol. 1)] (A. Chanyshev, Ed.). Moscow: Terra.

Strigl, D. (2000). Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus [Expulsion from paradise. Marlen Haushofer's existentialism]. In A. Bosse, & C. Ruthner (Eds.), „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext* [“Unraveling a secret script from this

fragmentary work...” Marlen Haushofer’s work in context]. Basel, Tübingen: Francke, 121–136.

Stuhlfauth, M. (2011). *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers „Die Wand“ und Thomas Glavinichs „Die Arbeit der Nacht“* [Modern robinsonades. A genre-typological investigation

using the example of Marlen Haushofer’s “The Wall” and Thomas Glavinich’s “Night work”]. Würzburg: Ergon.

Walther-Jochum, R. (2016). *Autobiographietheorie in der Postmoderne* [The theory of autobiography in postmodernism]. Bielefeld: transcript.

Для цитирования: Белобратов, А.В., Сафина, А.С. Событие глобальной катастрофы в «Работе ночи» Томаса Главинича: к поэтике романа без героев // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 82–95. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-82-95

For citation: Belobratov, A.W., Safina, A.S. The event of a global catastrophe in Thomas Glavinich’s “Night work”: towards the poetics of a novel without heroes. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 82–95. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-82-95

**THE EVENT OF A GLOBAL CATASTROPHE
IN THOMAS GLAVINICH'S "NIGHT WORK":
TOWARDS THE POETICS OF A NOVEL WITHOUT HEROES**

Alexander W. Belobratov, PhD in Philology, Associate Professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia); e-mail: a.belobratov@spbu.ru

Anna S. Safina, MA student, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia); e-mail: st096055@student.spbu.ru

Abstract. The study of the poetics of the novel without heroes seems to be very productive on the material of the post-apocalyptic novel by contemporary Austrian writer Thomas Glavinich "Night work" (2006). The paper proposes a study of the literary text in ideological terms, as well as from the point of view of thematic approach to the specifics of the artistic world of the novel, which is completely deserted, devoid of protagonists and excludes interpersonal communication. The only character in the novel turns out to be completely disconnected from any social communication, and his attempts to overcome his absolute loneliness give rise to another person, his "double", Sleeping. However this image, generated by the "work of the night", comes out to be inaccessible for dialogue. The use of comparative analysis of texts in this paper helped to draw necessary conclusions and to describe the narrative techniques in the "Night work". The comparison of Thomas Glavinich's novel with several other novels, especially written by such Austrian writers as Marlene Haushofer ("The Wall", 1963) and Herbert Rosendorfer ("Grand Solo for Anton", 1976) emphasizes the "lack of hero" in "Night work", where the only protagonist turns into a phantom figure which is involved by the author in a test game. In the struggle with himself, with his fears and inability to be back to the field of communication, Jonas passes away, dissolving into the text of the book, the author of which also disappears from the fictitious world he has created. The artistic world created by the Austrian writer is saturated with objects and signs of the "real" world, however, due to the unreal narrative assumption – the causeless and traceless disappearance of the humanity that inhabited it – it acquires the features of a phantasmal world in which objects are deprived of relation with social realm. The novel without heroes by T. Glavinich in its value-ethical perspective is interpreted as a warning book, a book which "saves someone's life" from desperate

loneliness, from transformation of human habitation space into a post-apocalyptic world without people.

Key words: Thomas Glavinich, contemporary Austrian literature, post-apocalyptic novel, robinsonade, communication



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-96-107

УДК 821.111

МЕТАМОДЕРНИЗМ В РОМАНЕ И. МАКБЮЭНА «НЕВЫНОСИМАЯ ЛЮБОВЬ» (“ENDURING LOVE”, 1997)

Лилия Фуатовна Хабибуллина

доктор филологических наук, профессор Казанского федерального университета (Казань, Россия)

e-mail: fuatovna@list.ru

ORCID: 0000-0002-3550-1986

Аннотация. Понятие «метамодернизм» возникло в науке для определения современного состояния литературы, специфики восприятия и отображения реальности писателями нового столетия. Термин еще не является вполне устоявшимся и подвергается ревизии, а методология исследования метамодернистских текстов в отечественном литературоведении находится на стадии становления. В статье анализируется один из ранних романов Иэна Макьюэна, который можно признать метамодернистским с точки зрения колебания («осцилляции» в терминологии Аккера и Вермюлена) между модернистскими / постмодернистскими способами изображения действительности и формирования метамодернистской картины мира. Подробное отображение каждой детали повседневного существования героев отсылает к произведениям М. Пруста и Дж. Джойса. Стремление к анализу самого хода повествования и обсуждению его с читателем характерно как для части модернистских, так и для постмодернистских текстов, в том числе и самого Макьюэна на раннем этапе его творчества. Острое ощущение реальности, акцентирование телесности как свидетельство уязвимости и хрупкости мира каждого отдельного человека указывает на «структуру чувства» метамодернизма. Роман «Невыносимая любовь» можно отнести к такой разновидности современного романа, как «нейророман», поскольку специфика психической деятельности человека, подвижность и неустойчивость субъективной картины мира становится главным предметом художественного исследования автора. Подробный анализ деятельности человеческой психики, медиализация дискурса, использование приемов из «арсенала» модернизма и постмодернизма, при совершенно иной по сравнению с предшествующими направлениями художественной «идеологии» романа, – все это демонстрирует новые способы воспроизведения реальности в литературе метамодернизма.

Ключевые слова: метамодернизм, нейророман, современная английская литература, Иэн Макьюэн, «Невыносимая любовь»

Метамодернизм – термин, который с начала 2000-х гг. и постепенно вытесняет другие определения этого периода, такие как постпостмодернизм, перформативность и др. Термин принадлежит, как известно, Т. Вермюлену и Р. ван дер Аккеру, и основным источником сведений об этом явлении становятся их исследования или труды, в которых они выступают редакторами, в частности, монография «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» [Метамодернизм]. Не все авторы этой монографии согласны с термином метамодернизм, но все они едины в том, что эра постмодернизма так или иначе завершилась¹ и необходимо научное описание новой эпохи в литературе и искусстве. В предисловии к монографии А. Павлов отмечает, что «самой удачной сферой, где применение идей

метамодерна выглядит наиболее адекватным, остается литература, причем ранее описываемая как постмодернистская» [Павлов: 22]. Авторы термина определяют его следующим образом: «Метамодернизм представляет собой структуру чувства, возникшую в 2000-х годах и ставшую доминантной культурной логикой западных капиталистических обществ» [Аккер, Вермюлен: 39].

Основными признаками метамодерна называют поворот к аффекту, новую искренность, новую сентиментальность (ранимость, ощущение незащитности), которая проявляется как тип «вчувствования в свою жизнь, особый способ проживания каждого момента и осознания этого проживания, реляционность, то есть особое внимание к изображению всех тонкостей человеческих взаимоотношений» [Буррио: 39], прежде всего отношений между автором и читателем¹,

¹ А. Павлов: «В 2002 году (Линда) Хатчеон в эпилоге ко второму изданию своей влиятельной книги «Политика постмодернизма» признала, что постмодерна больше нет. Тем самым уставшие от него философы и молодые теоретики культуры наконец получили карт-бланш на попытку описать эпоху XXI столетия в новых терминах, попытавшись указать на обновленное состояние культуры. Важно, что Хатчеон также официально закрепила термин «постпостмодернизм», которым она условно обозначила пустующее место в теории культуры и социальной философии. <...> Сам же термин “постпостмодернизм” был актуален с середины 1990-х и использовался даже в России. И все же именно Хатчеон, можно утверждать, закрепила его как зонтичный термин и, в принципе, как явление в гуманитарной науке» [Павлов: 14–15].

² «Характеризуясь плоским тоном, путаным сюжетом, автобиографическим контентом и явным отсутствием внутреннего содержания, это искусство привлекает внимание к пропасти между читателем и писателем, показывая, как трудно решить, иронично или искренно повествование, в отсутствие тональных или эффективных аллюзий, выводя на первый план неспособность автора к коммуникации» [Константину: 172].

постирония², которая предполагает, прежде всего, отказ от постмодернистской ироничной отстраненности от реальности. Все это приводит к такому типу повествования, который выглядит как возвращение к реализму, но на деле им не является.

Многие исследователи метамодерна называют Иэна Макьюэна в числе первых, когда речь заходит о представителях этого направления в литературе [Dancer]. Л. Константину, который придерживается термина постпостмодернизм, выделил собственные разновидности этого направления:

«На фоне различий между постмодернистской формой и постмодернистским содержанием явно просматриваются четыре литературные реакции, отличающиеся друг от друга по своей структуре. Эти четыре реакции соответствуют четырем творческим методам: мотивированному постмодернизму, доверчивой метапрозе, постироничному Bildungsroman и реляционному искусству» [Константину: 158–159].

Он относит творчество Макьюэна, наряду с творчеством других авторов, к первой разновидности, одновременно ссылаясь на тер-

мин «нейророман», употребленный Д. Ротом, который считает, что этот тип романа медиализирует «экспериментальный импульс», превращая модернистский (а я бы добавил, что и постмодернистский) стиль в «язык сумасшествия» [Там же: 159].

Не возлагая слишком больших надежд на типологию Константину (в конце статьи он признается, что многие произведения характеризуются признаками всех перечисленных им типов литературы), отметим лишь явное отнесение произведений Макьюэна к новому типу литературы (постироничному, постпостмодернистскому, метамодернистскому) и отметим уместность термина «нейророман», который обозначает некую тенденцию к медиализации художественного дискурса в современной литературе (Дж. Евгенидис, М. Хаддон, Дж. Фойер, И. Макьюэн и др.). В связи с этим обратимся к уже упомянутой статье М. Рота «Восход нейроромана», в которой отмечается: «На самом очевидном уровне этот тренд предполагает, что мы двигаемся от теорий личности, объясняющих ее окружением и отношениями, назад к изучению собственно мозга как источника того, чем мы являемся» [Roth]. Автор статьи

¹ «Сторонники постиронии не ратуют за банальный возврат к искренности – потому что не выступают с позиций антииронии, – а скорее хотят сохранить постмодернистские критические озарения (в различных сферах), при этом преодолев их тревожные измерения» [Константину: 157].

объясняет это движение признанием поражения психоанализа (по причине того, что таблетки дешевле и эффективней) и началом редукционизма «от сознания к мозгу», поддержанного околонучной прессой, которая «объясняет непосредственные причины психических функций с точки зрения нейробиологии, а конечные причины – с точки зрения эволюции и наследственности» [Roth]. Таким образом вся деятельность человека, а также его эмоции и отношение к жизни в целом могут быть описаны как совокупность реакций организма на те или иные раздражители. Литературной реакцией на подобные тенденции в науке становится достаточно большой массив текстов, среди которых несколько романов Макьюэна.

Сюжетная основа

В романе «Невыносимая любовь» (“Enduring Love”, 1997) два центральных события.

Неудачная попытка четырех мужчин остановить подъем воздушного шара с оказавшимся в нем ребенком, в результате чего один из мужчин, единственный, кто не отпустил улетающую корзину, погиб (ребенок позже удачно приземлился и выжил). (Это было бы важной завязкой сюжета в случае реалистического романа).

Внезапная влюбленность одного из наблюдателей (Джеда Перри) в Джо Роуза, рассказчика и одного из участников первого со-

бытия. Эпизод с шаром побуждает повествователя к размышлениям на нравственные темы, эпизод с Перри заставляет размышлять о религии, поскольку тот призывает не только к любви, но и к вере. Еще одним участником истории становится Кларисса, подруга Джо, изучающая творчество Китса. (Это в случае постмодернистского романа было бы ключевым фактором в произведении).

Завязка романа играет свою сюжетную роль: действие разворачивается дальше, перед нами истории участников событий, при этом в историях всякий раз события развиваются нелинейно. Например, жена погибшего мужчины испытывает сложные чувства, поскольку думает, что ее муж был с любовницей и поэтому оказался на месте происшествия, которое не было ему по дороге, однако выясняется, что он подвозил в своей машине пару случайных попутчиков. Фактор случайности очень важен в произведении, поскольку два основных события в романе – эпизод с шаром и влюбленность Перри – связаны между собой также не причинно-следственными отношениями, а по смежности.

Центр романа – преследование главного героя Джедом Перри – не связан очевидными интертекстуальными связями с творчеством Китса (как ожидалось бы в постмодернистском романе). Более того, Кларисса, которая в этом произведении исходит из гуманистической логики, настаивает на необходимости взаимодействовать с Перри, поговорить

с ним (как раз действуя в рамках фрейдистского подхода), в конце концов ложно обвиняет Джо в том, что он придумал себе преследователя, и оказывается неправа во всем, убедившись в этом, только когда Перри угрожает ей убийством. Чисто научное объяснение его поведения синдромом Клерамбо, с самого начала выдвинутое рассказчиком, в конце концов, оказывается верным. Иными словами, роман предлагает нам отказаться от логики предыдущих концепций повествования и личности и прийти к новой логике, объясняющей жизнь человека биохимическими процессами его организма.

Модернизм

Внимание к малозначимым с точки зрения развития сюжета деталям, безусловно, напоминает прустовские романы:

«Кларисса ушла в полдевятого на семинар пятикурсников по романтической поэзии. Она сходила на административное собрание факультета, пообедала с коллегой, проверила семестровые работы и еще час занималась со своей аспиранткой, которая писала работу о Ли Ханте. Она вернулась домой в шесть, когда меня еще не было. Сделала несколько звонков, приняла душ и отправилась ужинать со своим братом Люком, пятнадцатилетний брак которого разваливался» [Макьюэн: 25].

Если у Пруста подобная подробность в изображении повседневности сопряжена

с вопросами синестезии, возможностями передачи впечатлений (обонятельных, осязательных и пр.) языковыми средствами, то здесь подобные эпизоды преследуют чисто метамодернистские цели: продемонстрировать интенсивность проживания каждого момента жизни, которая в обычной ситуации возможна только при переживании сильного стресса, а в повествовательной ситуации – для предварения некоего катастрофического события в жизни героя. Здесь мы видим, что персонажи весь отрезок времени проживают подобным образом, хотя события, переживаемые героем, не так уж значительны по сравнению с тем, что обычно становится предметом для литературного произведения. Превращения повседневного в значительное – еще одна модернистская черта метамодернизма, но в случае последнего это скорее связано с безопасностью жизни современного человека, для которого каждый эпизод, связанный с риском для жизни – событие.

Отношения с постмодернизмом

Метаязык повествования как будто действительно настраивает читателя на постмодернистский лад: здесь есть обсуждение с читателем начала повествования, потенциальной возможности других развязок, но описываемому явлению дается странное, выходящее за постмодернистский стандарт определение: «“укус” – вот подходящее определение случившегося в тот день на поле,

ожидающем летнего покоса. Укос, второй урожай травы, выросшей после и из-за того, первого, покоса в мае» [Там же: 6]¹. Этот метаязык сохраняет свое значение: вплоть до конца повествования продолжается обсуждение с читателем его хода. «Всегда остается какое-то “до”. Исходная точка – лишь уловка, и какую точку считать исходной, зависит от того, насколько она определяет последствия» [Там же: 28]². Здесь легко разглядеть черты реляционного искусства, поскольку с читателем обсуждается сам процесс повествования и одновременно возможность адекватного рассказа о событии, но не с точки зрения возможностей языка (как было бы в предшествующих литературных направлениях), а, скорее, с точки зрения возможностей построения повествования.

Кларисса, как было отмечено, в этом романе «ведет» постмодернистскую линию: она

исследует Китса и как бы «отвечает» за интертекст:

«Позже мне пришло в голову, что интерес Клариссы к этим гипотетическим письмам как-то связан с нашими отношениями и с ее уверенностью в несовершенстве любви, не отраженной в письмах. Первое время после нашего знакомства, до того как мы купили квартиру, она писала мне страстные абстрактные послания, утверждающие исключительность и превосходство нашей любви над всеми существующими. Вероятно, суть любовного письма как раз и заключается в провозглашении уникальности»,

– размышляет рассказчик [Там же: 8]. Однако каждое рассуждение Клариссы оказывается ошибочным в этом романе³.

По сути, речь идет о том, что при всей близости главного героя с его возлюбленной

¹ “the aftermath an appropriate term for what happened in a field waiting for it early summer mowing. The aftermath, the second crop, the growth promoted by its first cut in May” [McEwan: 9] (Оригинал приводится в том случае, если перевод не вполне точен. – Л. Х.).

² “There is always antecedent causes. A beginning is an artifice, and what recommends one over another is how much sense it makes of what follows” [McEwan: 34].

³ Хорошо известна забавная история о том, как сыну Макьюэна в школе задали написать сочинение по роману «Невыносимая любовь» и поставили невысокую оценку за то, что он неправильно истолковал смысл романа (сочинение, конечно, помогал писать отец): “As he confided in a recent New Yorker profile, “Poor Greg [McEwan’s son] had to study Enduring Love in school. He had a female teacher. And he had to write an essay: Who was the moral center of the book? And I said to Greg, ‘Well, I think Clarissa’s got everything wrong.’ He got a D. The teacher didn’t care what I thought. She thought that Joe was too ‘male’ in his thinking. Well. I mean, I only wrote the damn thing” [Roth].

Клариссой, она не смогла оценить серьезность ситуации и их телесная близость не переросла в эмоциональную (с ее стороны), о которой все время говорит Перри, что проявилось в том, насколько легко Кларисса заподозрила душевное расстройство у своего спутника (она обвиняет его в том, что тот вообразил себе влюбленного преследователя). Эта ситуация дублируется подозрительностью жены погибшего Логана, которая заподозрила его в неверности из-за вещей, найденных в его машине. В этом романе повышенной чувствительностью, хрупкостью и уязвимостью отличаются мужчины, и это тоже новая реальность эпохи и ситуации метамодерна. Мужчины дорожат отношениями, говорят о любви и о Боге, боятся потерять своих возлюбленных и признают свою неполноценность без них. Можно предположить, что это отличительная сторона творчества Макьюэна, но нам представляется, что это одна из тенденций в современной литературе, которая также может обозначать метамодернистский текст.

Метамодернизм

С самого начала роман посвящен не событиям, не размышлениям над ними, а подробнейшим наблюдениям за механизмами работы мозга, своего (для рассказчика) и чужого. Это начинается со сцены в аэропорту, где рассказчик рассматривает встречающих самолет:

«Если кто-то захотел бы доказательств дарвиновского утверждения, что все проявления человеческих эмоций в общем одинаковы и генетически предопределены, ему хватило бы нескольких минут в четвертом зале прилетов аэропорта Хитроу. Я видел одинаковую радость и одинаковые, неудержимо вспыхивающие улыбки на лицах нигерийской мамыши, тонкогубой шотландской бабушки, бледного, сдержанного японского бизнесмена, когда, толкая перед собой тележки для багажа, в толпе встречающих они вдруг видели знакомую фигуру» [Там же: 12].

Уже сомневаясь, что он сможет воспроизвести ту же эмоцию, он, тем не менее, воспроизводит ее при встрече со своей возлюбленной в точности, подтверждая свою теорию об общности эмоций и их проявлений у всех людей.

Метамодернистское внимание к *уязвимости человека*, его незащитности здесь реализовано в столкновении с законами природы, которые задаются сценой падения последнего мужчины, который не выбрал эгоизм и самосохранение:

«И даже тогда, в миг начала падения, я продолжал уповать на то, что некий причудливый физический закон, неистовый воздушный поток, феномен, поразительный не менее виденного нами, вмешается и поднимет его обратно. Мы смотрели, как он падает. Наблюдали за ускорением. Никакого снисхождения, никаких исключений для живого

человека за его храбрость или доброту. Одна безжалостная гравитация» [Там же: 22].

Каждый эпизод в тексте прописывается очень подробно, сочетая и модернистский интерес к ходу размышлений человека, и постмодернистский интерес к самому процессу изложения события, но обязательно в метамодернистском ключе, т. е. через воплощение посредством телесных реакций:

«Словно во сне, я одновременно был и участником, и зрителем. Я действовал и наблюдал свои действия со стороны. У меня возникали мысли, и я смотрел, как они текут, будто за прозрачным экраном. Мои реакции, как во сне, отсутствовали, либо были абсурдными. Слезы Клариссы я принял как факт, но мне нравилось, как мои широко расставленные ноги упираются в землю и как скрещены на груди мои руки» [Там же: 23].

Особенное внимание уделяется изображению стресса и его телесных проявлений. Для этого привлекаются воспоминания, но только для того, чтобы установить единый механизм для этих проявлений:

«Мне было одиннадцать лет, и я должен был играть на трубе. Я так нервничал, что у меня тряслись руки, поэтому я никак не мог удержать мундштук у губ, да и правильно сложить губы, чтобы выдать хоть звук, тоже не мог. Потому я засунул весь мундштук в рот, изо всех сил стиснул его зубами,

а свою партию наполовину пропел, наполовину протрубил. В общей какофонии рождественского детского оркестра никто этого не заметил» [Там же: 22].

Воспоминания о пережитом стрессе также вызывают реакции в теле: «Тревога стягивала мою кожу и просачивалась сквозь нее. Ощущение такое, будто давно не мылся. Но, оторвавшись от статьи и заново обдумав происшедшее, я не нашел в нем своей вины» [Там же].

Ощущение уязвимости, беспомощности, страха перед лицом смерти или других угроз преодолимо через известные механизмы, которые помогают превозмочь травматический опыт, и здесь Макьюэн детально описывает работу этих механизмов: сначала герои проговаривают свои впечатления, затем прибегают к другим способам: «Эмоциональный комфорт, секс, родные стены, еда, вино и общество – мы хотели заново убедиться в целостности нашего мира» [Там же: 17].

Медикализация дискурса

Данную примету нейроромана в исследуемом нами тексте также несложно увидеть, так как медицинский аспект деятельности человеческого организма как первичный и влияющий на всю остальную деятельность автор обсуждает постоянно:

«Примитивная, так называемая симпатическая нервная система – дивная штука, которую мы де-

лим со всеми другими видами, выжившими благодаря умению быстро реагировать на перемены, становиться сильнее и изворотливее в драке или быстрее в бегстве. Эволюция добилась от нас этих умений. Нервные окончания, скрытые в тканях сердца, вырабатывают свой норадреналин, и сердце, получив толчок, пульсирует быстрее. Больше кислорода, больше глюкозы, больше энергии, быстрее мыслительный процесс, сильнее конечности» [Там же: 14].

Именно это редуцирование человека до его физических реакций, определяемых еще более глубокими биохимическими процессами, позволяет интеллектуальным и нравственным героям Макьюэна оправдывать свой животный эгоизм. Именно он не позволил Джо продолжить держать веревку шара, когда все ее отпустили, или отозваться сочувствием на любовь Джеда Перри. Сюжетно оба эти поступка оправданы угрозой благополучию и жизни главного героя. Однако если сопоставить мораль этих героев с моралью героев предшествующей литературы, мы видим существенные различия.

Таким образом, в романе Макьюэна мы видим все значимые черты метамодернизма. В романе анализируется не столько травмирующее событие, сколько реакции на него участников и очевидцев. Реакции каждого из персонажей, и особенно рассказчика, становятся предметом скрупу-

лезного анализа. При этом медиализация дискурса, которая, казалось бы, оправдана болезнью одного из персонажей, связана не только с ним. Приемы, которые характерны для предшествующих литературных направлений, намечены, но в конечном итоге, используются либо совершенно иначе, либо превращаются в своего рода «ложный ход» повествования. Уязвимость человека, ранимость его психики, сложность и многообразии процессов, лежащих в основе его поступков, – все это и есть метамодернистское содержание романа Макьюэна.

Литература

Аккер, Р., Вермюлен, Т. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлов. М.: РИПОЛ классик, 2020, 34–61.

Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Константину, Л. Четыре лика постиронии // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлов. М.: РИПОЛ классик, 2020, 155–178.

Макьюэн, И. Невыносимая любовь / пер. с англ. Э. Новиковой. М., СПб.: Эксмо; Домино. 2011.

Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлов. М.: РИПОЛ классик, 2020.

Павлов, А. Метамодернизм: критическое введение // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлов. М.: РИПОЛ классик, 2020, 10–29.

Dancer, T. (2019). Limited modernism. In D. Head (Ed.), *The Cambridge companion to Ian McEwen*. Cambridge: Cambridge University Press.

McEwan, I. (1998). *Enduring love*. USA: Main. England: Bath: Thorndike Press. Chivers Press.

Roth, M. (2009). The Rise of the Neuronovel // n+1, 8. Retrieved from: <https://www.nplusonemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/> (date of access: 12.01.2023).

Tawfiq, Y. (2017). Modernism, postmodernism, and metamodernism: A Critique. *International Journal of Language and Literature*, 5 (1), 33–43.

References

Akker, R. van den, & Vermeulen, T. (2020). Periodiziruya 2000-e, ili Poyavlenie metamodernizma [Periodising the 2000s, or the emergence of metamodernism]. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.),

Metamodernism: historicity, affect, and depth after postmodernism (V.M. Lipki, Trans.). Moscow: RIPOL klassik, 34–61.

Akker, R. van den, Gibbons, A., & Vermeulen, T. (Eds.). (2020). *Metamodernism: historicity, affect, and depth after postmodernism* (V.M. Lipki, Trans.). Moscow: RIPOL klassik.

Bourriaud, N. (2016). *Esthétique relationnelle. Postproduction* [Relational aesthetics. Postproduction] (A. Shestakov, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Dancer, T. (2019). Limited modernism. In D. Head (Ed.), *The Cambridge companion to Ian McEwen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Konstantinou, L. (2020). Chetyre lika postironii [Four faces of postirony]. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: historicity, affect, and depth after postmodernism* (V.M. Lipki, Trans.). Moscow: RIPOL klassik, 155–178.

McIwan, I. (2011). *Enduring Love* (E. Novikova, Trans.). Moscow, Saint-Petersburg: Eksmo; Domino.

Pavlov, A. (2020). Метамодернизм: критическое введение [Metamodernism: critical introduction]. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: historicity, affect, and depth after postmodernism* (V.M. Lipki, Trans.). Moscow: RIPOL klassik, 10–29.

McEwan, I. (1998). *Enduring love*. USA: Main. England: Bath: Thorndike Press. Chivers Press.

Roth, M. (2009). The Rise of the neuronovel. *n+1*, 8. Retrieved from: <https://www.nplusemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/> (date of access: 12.01.2023).

Tawfiq, Y. (2017). Modernism, postmodernism, and metamodernism: a critique. *International Journal of Language and Literature*, 5 (1), 33–43.

Для цитирования: Хабибуллина, Л.Ф. Метамодернизм в романе И. Макьюэна «Невыносимая любовь» («Enduring love», 1997) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 96–107. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-96-107

For citation: Khabibullina, L.F. Metamodernism in I. McEwan's novel "Enduring Love" (2023). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 96–107. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-96-107

**METAMODERNISM IN I. McEWAN'S NOVEL
"ENDURING LOVE" (1997)**

Liliya F. Khabibullina, Dr. Habil. in Philology, Associate Professor, Kazan Federal University (Kazan, Russia); e-mail: fuatovna@list.ru

Abstract. The concept of “metamodernism” arose in science to determine the current state of literature, the specifics of perception and representation of reality by writers of the new century. The term is not fully established yet and is being revised, and the methodology of studying metamodernist texts in Russian literary studies is at its starting point. The article analyzes one of Ian McEwan's early novels, which can be recognized as metamodern, from the point of view of oscillation (in terms of Akker and Vermeulen) between modernist and postmodern ways of depicting reality and forming a metamodern worldview. A thorough display of every detail of the daily existence of the characters refers to the works of M. Proust and J. Joyce. The desire to analyze the very course of the narrative and discuss it with the reader is characteristic of both modernist and postmodernist texts, including McEwan himself at an early stage of his work. The acute sense of reality, the emphasis on physicality as evidence of the vulnerability and fragility of each individual person indicates the “structure of feeling” of metamodernism. The novel “Enduring Love” can be attributed to such a kind of modern novel as “neuronovel”, since the specificity of human mental activity, as well as mobility and instability of the subjective worldview become the main subject of the author's artistic research. A detailed analysis of the human psyche activity, the medicalization of discourse, the use of techniques from the “stockpile” of modernism and postmodernism, with a completely different artistic “ideology” of the novel compared to previous trends – all this demonstrates new ways of reproducing reality in the literature of metamodernism.

Key words: metamodernism, neuroman, contemporary English literature, Ian McEwan, “Enduring love”



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-108-117

УДК 821.133.1

КАТЕГОРИЯ СОБЫТИЯ В ПРОЗЕ РОКОКО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА КРЕБИЙОНА-СЫНА «ЗАБЛУЖДЕНИЯ СЕРДЦА И УМА, ИЛИ МЕМУАРЫ Г-НА ДЕ МЕЛЬКУРА»)

Юрий Игоревич Семенченко

кандидат филологических наук, старший преподаватель Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: yurisenchenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3360-7453

Аннотация. Категория события является одной из наиболее проблемных областей теоретического литературоведения. Как в отечественной, так и в зарубежной науке особое внимание уделяется вычленению устойчивого набора так называемых признаков события. Неудивительно, что конкретным историческим материалом, на основе которого иллюстрируются теоретические положения, становится так называемая реалистическая проза, претендующая на максимально достоверное и жизнеподобное воспроизведение объективной действительности, немислимой без захватывающей динамики социально-политических, культурно-исторических и семейно-приватных событий, составляющих жизненный контекст человеческого существования. Отсюда тенденция проецировать выработанные на материале реалистической прозы критерии события и событийности в целом на тексты, построенные на совершенно иных художественных и философско-эстетических принципах.

Роман Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура» хотя и принадлежит к стадии литературного процесса далекой от реализма как идейно-художественного направления, все же прочно ассоциируется с литературой, ориентированной на референтность изображения. В данной статье с опорой на критерии событийности, сформулированные В. Шмидом в монографии «Нарратология», прослеживается, как событийность «Заблуждений сердца и ума», казалось бы, отвечающая представлениям о поэтике рефлексивного традиционализма, ускользает от описания ее в категориях «непредсказуемости», «консекутивности» и «неповторяемости». Жизнеподобные контуры события действия становятся все более размытыми на фоне углубления повествователя в мотивировку прихотливых движений души главного героя, который, оказавшись в высшем свете, проходит путь от борьбы за самооценку и автономию этико-психологического «Я» до усвоения языковых и невербальных стратегий поведения в обществе.

Ключевые слова: Кребийон, литература XVIII в., поэтика рококо, событийность, саморефлексия

По справедливому замечанию А.Д. Михайлова, творчество Кребийона-сына долгое время считалось предметом интереса досужих интеллектуалов, собирателей древностей и поклонников гривуазных историй [Михайлов: 288]. В отечественной науке интерес к французскому писателю усилился в 1970–1980-е гг. Статья А.Д. Михайлова «Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо», открывшая том серии «Литературные памятники» (1971), задала один из векторов изучения центрального произведения французского автора – романа «Заблуждения сердца и ума» (“*Les égarements du coeur et de l’esprit*”, 1736–1738): исследователь увидел в нем тщательно собранный и проанализированный материал о придворных нравах эпохи Регентства. Сходные мысли высказывает и М.В. Разумовская в монографии «Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х» (1981). Кроме того, исследовательнице, как и некоторым зарубежным ученым (среди них А. Лебретон и А. Куле), видится целесообразным изучать творчество Кребийона-сына в контексте противопоставления его писательской манеры манере Мариво [Разумовская]. Напомним, что последний, в отличие от Кребийона, верил в способность индивида к преодолению себялюбия и проявлению лучших человеческих качеств. Кребийон же на фоне Мариво видится исследователям проповедником гедонистической этики, утверждавшей прин-

цип наслаждения как единственно возможную, биологически детерминированную цель существования рожденного в телесный мир человека.

В последнее время именно поэтика амбивитивности стала предметом обстоятельного изучения многих специалистов по французской литературе. Действительно, амбивитивность проявляется на самых разных уровнях кребийоновских текстов – от несоответствия между этической установкой, даваемой в предуведомлении биографическим автором [Пахсарьян], и ее эстетическим воплощением до попыток героев оправдать свое грубое и эгоцентричное поведение изящными формулировками, выдаваемыми за афористичные истины или объективные законы человеческой природы.

Повышенное внимание к поэтике двойственности у Кребийона вскрыло недостаточность клишированного взгляда на литературу рококо и XVIII в. в целом как на целиком строящуюся на принципе строгого соответствия между знаком и объектами повествуемого мира. Проблематизация этого принципа особенно проявляется не просто в редукции событийности, но в размывании контуров самого понятия «события».

Цель данной статьи – выделить сущностные черты событийности рокайльной романической прозы на материале одного из шедевров французской литературы XVIII в. романа Кребийона-сына «Заблуждения серд-

ца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура». Методологической основой стал выделенный Шмидом в монографии «Нарратология» набор признаков «события», среди которых «непредсказуемость», «консекутивность», «необратимость» и «неповторяемость» [Шмид: 12–13].

Фабульная канва «Заблуждений» во многом типична для так называемых романов либертинажа. Главный герой, господин де Мелькур, на момент начала повествования достигает возраста, подходящего для знакомства со светом. Хрупкая утонченность души молодого человека вместе с неискушенностью становятся причиной неудач и оплошностей Мелькура на любовном поприще, мыслимом им в качестве единственного источника отрады чувствительного сердца. Мелькур увлекается подругой своей матери, маркизой де Люрсе – женщиной, которая в молодости славилась не только кокетством, но и вкусом к чувственным удовольствиям. Герой, чье представление о женщинах не позволяло ему надеяться скоро пленить свою возлюбленную, все же решается на любовное признание, оставшись наедине с маркизой. Не получив от госпожи де Люрсе недвусмысленно положительного ответа, Мелькур остается безутешным. Ускользающие от понимания наивного юноши мотивировки поведения госпожи де Люрсе подвергаются детальному анализу со стороны опытного либертена – зрелого Мелькура, рефлексирующего о прошлом.

Признак «непредсказуемости» является отправным для опознания подлинного события как нарушения «доксы». Действительно, какой бы значительной ни была перемена, она не может получить статус события, если является закономерной для выбранного автором способа постановки героя или конфигурации элементов художественного мира. Так, в предуведомлении к «Заблуждениям» биографический автор, обозначая реализованную им развязку сюжета как следствие его этико-эстетических взглядов на романное творчество, казалось бы, лишает Мелькура, главного героя романа, всяких претензий на «автономию» воли, а саму рассказываемую историю обрекает на восприятие читателем как лаборатории будущих романских сочинений. Перипетии салонной драмы Мелькура, поначалу исполнившегося «ложных представлений и недостойных предрассудков», но затем воскрешенного «для добрых чувств достойной женщиной» [Кребийон: 11], предлагаемые читателю биографическим автором, продиктованы попыткой последнего преодолеть традицию романа как *romanse* со свойственным ей изображением невероятных приключений и необыкновенных сходений судеб героев и сделать практические шаги в создании романного сочинения нового типа – зеркала нравов современной эпохи.

И все же «Заблуждения» не приобретают открыто иллюстративного, схематично-теоретического характера именно благодаря

нарушению обозначенной в предисловии этической установки на обретение героем первоначального морального облика: повествование обрывается в момент торжества «добродетели» маркизы де Люрсе, сумевшей не только парировать колкие обвинения Мелькура во лжи и лицемерии, но и внушить обвинителю чувство стыда за дурное мнение о ее сердце. В итоге пламя страсти к маркизе, которое казалось угасшим из-за уязвленного самолюбия, разгорается с новой силой в юноше, вновь обретшем веру в добродетель предмета своей любви. Завершая повествование, автор бегло перечисляет ряд фабульных моментов, связанных с дальнейшей судьбой Мелькура – противоречивость испытываемых им чувств не позволяла, с одной стороны, отказаться от мечты обладать прекрасной Гортензией, с другой стороны – покинуть маркизу.

Отсутствие здесь фабульной реализации «перевоспитания» героя и является подлинным событием, нарушающим горизонт ожиданий читателя. Нельзя не согласиться с М. Бокобза-Каган, которая подчеркивает: «Если всмотреться в текст чуть внимательнее, то можно заметить, как происходит отход от утверждений в самый момент их произнесения и как нарушаются правила игры тем, кто их установил» [Vokobza Kahan: 104]. На поэтологическую значимость противоречивого соотношения между предуведомлением и (или) предисловием указывают

как отечественные [Пахсарьян], так и зарубежные исследователи [Kindt]. Стараниями имплицитного «автора» или нарратора рокайльный текст вовлекает читателя в амбивалентную игру, в которой читатель обречен на бесконечное вопрошание: где текст совпадает с подлинными фактами и событиями, а где лишь намечает связь с ними?

В том, что Мелькур так и не прошел обещанный путь, мы склонны видеть проявление романного принципа незавершенности героя (М. Бахтин): внутренняя слабость и противоречивость юноши, ускользание его «Я» от аналитических формул описания провоцируют читателя, с одной стороны, отказываться от понимания «миссии» Мелькура в диэгесисе как поиска окончательного решения, с другой стороны – постоянно возрождать героя для новых «поисков истины» даже по завершении текста.

Не менее важным требованием для рождения событийности является «однократность» изменения. Само название кребийоновского романа «Заблуждения сердца и ума» настраивает читателя на постепенное прохождение героем жизненного пути, полного удач и неудач, проб и ошибок. Но каковы же истоки этих уклонений? Являются ли они частью самовыражающейся индивидуальности или, напротив, резонируют с меняющимся историко-культурным климатом? Ответ на данный вопрос имеет большое значение для понимания причин

ухода у Кребийона от наррации в сторону описательности.

Обрисуем кратко эволюцию традиции понимания человека и ее отражение во французской литературе XVII–XVIII вв. Классцистическое мироощущение делит реальность на два онтологических плана – идеологический и эмпирический. Первому соответствовал так называемый «общественный человек», второму – «естественный». Именно способность первого осуществлять свою волю на основе разумного свободно-размышления избавляла мир от угрозы быть ввергнутым в хаос случайных событий. Трагедия классицизма с ее конфликтом между долгом и чувством стала социальным институтом воспроизводства готовых образцов поведения, непреложность которых заключалась в самой природе вещей, в разумном стремлении к высшему благу – в отказе от всякой естественной склонности в пользу всеобщего блага и, шире, восстановления вселенской гармонии в условиях послеренессансного кризиса. Разумеется, обозначенный выше идеал гражданственности имел своей главной опорой представление о государстве как о всеобщем благе.

Развернувшаяся на исходе первой половины XVII в. внутривосточная борьба во Франции заставила многих литераторов и философов того времени увидеть в государстве уже не столько воплощение идеи общечеловеческой справедливости, сколько

арену столкновения эгоистических интересов. Литературным воплощением этого разочарования стали трагедии «второй манеры» П. Корнеля, ранее – одного из главных глашатаев идеала «общественного человека». Здесь мы укажем на два основных последствия проблематизации идеи государства как блага: во-первых, утрата веры в возможность обретения оказавшимся перед трагическим выбором героем спасительного прибежища во «внешнем долге», во-вторых, усиление интереса к эмпирике конкретного индивида. И первое, и второе легло на благодатную почву янсенистского видения мира, человека и морали.

Одним из главных образцов классицистического романа является «Принцесса Клевская» Мари-Мадлен де Лафайет: в нем, безусловно, помимо янсенистского взгляда на природу человека, нашли свое воплощение идеи писателей-моралистов (Ларошфуко) и философов XVII в. (Монтень). Роман Мари-Мадлен де Лафайет поставил, по сути, предел героике «общественного человека»: моральная твердость воли давала ему надежду на утверждение самооценности внутреннего мира вопреки диктуемым извне канонам поведения. И все же преодоление Клевской любовного чувства к герцогу Немурскому – это не торжество разума над страстями, это, как справедливо отмечает Н.В. Забабурова, торжество времени, неизбежно стирающего остроту страдания [Забабурова: 258].

Позволим себе забежать вперед, описывая дальнейшее движение литературы по намеченному уже в XVII в. пути исследования глубин человеческих пороков и слабостей. Возникший во Франции на рубеже XVII–XVIII вв. стиль рококо не интересовали ни метафизическая и онтологическая доминанты барокко, ни даже возможность разумного управления страстями. Мир рококо – это мир, философско-идеологической основой которого выступает гедонизм, а субъектной – человек частных переживаний, не чуждый ни эгоистически-индивидуалистических устремлений, порой граничащих с желанием безраздельного властвования над чужой судьбой (герои-либертены, вскрывающие недостаточность аксиологического фундамента личности жертвы), ни компромиссу с принятыми в обществе правилами.

В случае с Мелькуром речь идет о психологической двойственности «Я», которая определяет лабиринтообразный характер начала жизненного пути героя. Мелькур, вступая в высший свет, настойчиво и непреклонно движется к цели во что бы то ни стало обрести истинную любовь, отраду и пристанище напращенного порыва юной чувствительности. При этом он весьма значительно поддается духу времени, будучи восхищен светской непринужденностью Версака. Повествование строится как непрерывный ряд постоянно возобновляемых блужданий и заблуждений Мелькура, количественная множественность

которых призвана сделать образ юноши максимально ускользающим от претендующих на завершенность морально-этических оценок. Конечно, эта принципиальная незавершаемость блужданий вслепую в надежде достичь славы и признания означает, что ни одно из переживаемых Мелькуром событий не является также «консекутивным» в смысле необратимости производимых ими перемен в сознании субъекта.

Не является исключением и ученичество Мелькура у уже ранее упомянутого Версака. Содержание правды о себе, открытой Мелькуру графом в доверительной «беседе», – это, конечно, концентрированное выражение либертеновского мировидения:

«<...> общество не всегда в ладу с моралью, и вы сами не преминете убедиться, что ради одного приходится жертвовать другим. Не лучше ли ... примириться с пороками века или хотя бы приноровиться к ним, чем выставлять на всеобщее обозрение добродетели, которые кажутся смешными и свидетельствуют о дурном тоне» [Кребийон: 220].

Дерзкий повеса и фат, сознательно отказавшийся от «сущности» в пользу «кажмости» – т. е. в пользу личины, призванной помочь надевшему ее человеку не только стяжать славу непревзойденного мастера великосветских дурачеств, но и уберечься от упреков в пошлом намерении противопоставить свое благочестие порочной разнуздан-

ности других, – предстает своего рода проводником Мелькура в высшем парижском свете. Последовавшее за этим «разговором» усиление интереса Мелькура к господствующим в обществе представлениям и вкусам дает некоторым исследователям основания говорить о «Заблуждениях» как о романе антивоспитания. Позволим себе предположение, что наставления записного либертена не меняют самое содержание героя как величины: она остается постоянной, меняется – точнее, расширяется – лишь набор признаков, обеспечивающих ее постоянство и самооткровенность.

И подтверждением тому служит уже знакомая нам сцена встречи Мелькура с маркизой де Люрсе, когда юноша, уже предвкушавший сладость мести и радость триумфа, после обмена репликами с записной кокеткой был вынужден признать, что его поведение нелепо, а нападки на добродетель госпожи де Люрсе не просто абсурдны, но тяжелы и унижительны для женщины, поверившей в искренность чувств молодого поклонника:

«Ее голос звучал так нежно! Она так хорошо описывала силу и искренность своей любви! Каждое слово ее было так проникновенно, что не мог слушать ее без волнения; я испытывал жестокое раскаяние при мысли, что причинил страдание женщине, которая не заслужила этого, хотя бы потому, что была для этого слишком красива» [Кребийон: 249–250].

Итоги проведенного анализа событийности у Кребийона можно сформулировать в следующих выводах:

– «непредсказуемость» перемены положения героя в квазиреальном время-пространстве обуславливается поиском новых форм саморефлексии жанра: отсутствие фабульной реализации намеченного в предуведомлении этико-психологического пути героя сообщает тексту двойственность, проблематизирующую привычное для поэтики рефлексивного традиционализма строгое соответствие между знаком и вещью, между словом и жизненным материалом;

– незавершенность основной коллизии романа переносится прежде всего на главного героя: то, что герой в диегесе так и не проходит обещанный в предуведомлении путь, свидетельствует о его постановке как «принципиально незавершаемого», т. е. не как субъекта «окончательного решения» или «выполненной миссии», но как субъекта, требующего от читателя своей постоянной пересборки для приближения к разгадке существования частного человека и, шире, негероического субъекта цивилизованного общества;

– наррация «Заблуждений» тяготеет не к событийности, а к описательности в силу двойственности этико-психологического рисунка героя, исключая переживание как «неповторяемых» («однократных»), так

и «консекутивных» событий; перемены, испытываемые героем в процессе развертывания сюжета, носят исключительно количественный характер, не вводят ничего, что могло бы свидетельствовать о становлении образа главного героя, а лишь постепенно раскрывают и без того известные стороны характера Мелькура (от чего его двойственность только усиливается).

Литература

Забабурова, Н.В. Избранные труды. Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2017.

Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура / под ред. А.Д. Михайлова; пер. А.А. Поляк, Н.А. Поляк. М.: Наука, 1974.

Михайлов, А.Д. Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо // Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура / под ред. А.Д. Михайлова; пер. А.А. Поляк, Н.А. Поляк. М.: Наука, 1974. С. 287–331.

Пахарьян, Н.Т. ИмPLICITный автор и имPLICITный читатель в романе рококо // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2020, 3 (43), 68–82.

Разумовская, М.В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л.: Издательство ЛГУ, 1981.

Шмид, В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Bokobza Kahan, M. (1994). De la seduction dans les Égarments du Coeur et de l'esprit de Crébillon fils. *Revue Romane*, 29 (1), 103–114.

Kindt, T. (2007). L' "auteur implicite". *Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation. Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines*. Retrieved from: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html> (date of access: 05.02.2023).

References

Bokobza Kahan, M. (1994). De la seduction dans les Égarments du Coeur et de l'esprit de Crébillon fils [About the seduction in Strayings of the heart and mind, or memoirs of M. de Meilcour of Crébillon fils]. *Revue Romane [International Journal of Romance Languages and Literatures]*, 1 (29), 103–114.

Crébillon fils (1974). *Les égarements du coeur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour* [Strayings of the heart and mind, or memoirs of M. de Meilcour] (A.A. Polyak, N.A. Polyak, Trans.). Moscow: Nauka.

Kindt, T. (2007). L' "auteur implicite". *Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation [The «implicit author». Remarks on the evolution of the criticism of a notion between narratology and theory of interpretation]. Vox-Poetica. Lettres et Sciences Humaines [Vox-Poetica. Letters and Human Sciences]*. Retrieved from: <http://www.vox->

poetica.org/t/articles/kindt.html (date of access: 05.02.2023).

Mihajlov, A.D. (1974). Roman Krebijona-syna i literaturnye problemy rokoko [The novel of Crébillon fils and the literary problems of the rococo]. In *Crébillon fils. Les égarements du coeur et de l'esprit* [Strayings of the heart and mind, or memoirs of M. de Meilcour] (A.A. Polyak, N.A. Polyak, Trans.). Moscow: Nauka, 287–331.

Pahsar'yan, N.T. (2020). Implicitnyj avtor i implicitnyj chitatel' v romane rokoko [Implied author and implied reader in a rococo novel]. *Chelovek: Obraz i Suschnost'. Gumanitarnyje*

Aspekty [Man: Image and Essence. Humanitarian Aspects], 3 (43), 68–82.

Razumovskaya, M.V. (1981). *Stanovlenie novogo romana vo Francii i zapret na roman 1730-h godov* [The formation of a new novel in France and the ban on the novel of the 1730s]. Leningrad: LGU.

Schmid, W. (2003). *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury.

Zababurova, N.V. (2017). *Izbrannye trudy* [Selected works]. Rostov-on-Don, Taganrog: Southern Federal University Publ.

Для цитирования: Семенченко, Ю.И. Категория события в прозе рококо (на материале романа Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура») // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 108–117. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-108-117

For citation: Semenchenko, Y.I. (2023). The category of an event in rococo prose (on the basis of Crébillon fils's novel "Les égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. Meilcour"). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 108–117. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-108-117

**THE CATEGORY OF AN EVENT IN ROCOCO PROSE
(ON CRÉBILLON FILS'S NOVEL "LES ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT
OU MÉMOIRES DE M. MEILCOUR")**

Yury I. Semenchko, PhD in Philology, Senior Lecturer, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: yurisemenchenko@yandex.ru

Abstract. The category of an event is one of the most problematic areas in the contemporary theoretical literary studies. Both foreign and Russian scholars pay attention to singling out a set of markers of an event. It is no wonder that the so-called realistic prose is usually chosen as the concrete historical material for the illustration of the theoretical concepts due to its claims to the most authentic and realistic reproduction of the objective reality. The later involves the highly dynamic web of the socio-political, cultural, historical and family-private events that set a context of the human existence. Hence there persists a tendency to transpose the criteria of an event and eventfulness, developed on the basis of the realistic prose, on the texts built on different artistic, philosophical and aesthetic premises.

Although Crébillon's novel "Les Égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour" belongs to the stage of the literary process outlying far from realism as an ideologic and artistic movement, it is still closely associated with the literature focused on the referentiality of the depiction. In this paper with the help of the criteria of the eventfulness set out in Schmid's monograph "Narratology" we explore how the eventfulness of "Les Égarements du cœur et de l'esprit", seemingly corresponding to the notions of the poetry of reflexive traditionalism, eludes its description in the categories of "unpredictability", "consecutiveness", and "nonrepeatability". Realistic features of an event are becoming more blurred against the background of the narrator's concentration on motivation of the protagonist's behavior which once in the high society passes the way from the struggle for the autonomy of Self to acquiring verbal and nonverbal behavior strategies.

Key words: Crébillon, literature of XVII century, poetry of rococo, eventfulness, self-consciousness



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-118-132

УДК 821

ЕДИНСТВО И ТЕСНОТА СТИХОВОГО РЯДА И АКТИВНО СЕМАНТИЗИРОВАННАЯ ГРАНИЦА В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Елена Ивановна Зейферт

доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Московского государственного лингвистического университета (Москва, Россия)

e-mail: elena_seifert@list.ru

ORCID: 0000-0001-8117-7091

Аннотация. Автор статьи опирается на идею М. Бахтина о централизации ритмических единиц в поэзии и закон единства и тесноты стихового ряда Ю. Тынянова. Объединяются две обозначенные Тыняновым проблемы: граница синтаксического и стихового рядов и колеблющиеся признаки поэтического слова. Цель статьи – изучить семантизацию границы синтаксического и стихового рядов на материале лирики Арсения Тарковского. Проведенный анализ проливает свет на следующие тенденции: граница стихового и синтаксического рядов у Тарковского не перегружена; усиление разрыва этой границы может служить сигналом финала стихотворения, граница словесного и послесловесного в финале произведения явственна; стихотворный перенос не является излюбленным приемом Тарковского; лексическая лиминальность для Тарковского важнее синтаксической, которая поддерживает ее, служит ее потребностям; колеблющиеся признаки нередко излучаются из магистральной в стихотворении метафоры; концептуальное слово зачастую находится в середине строки; рифма является дискретным средством активной семантизации текста: поэт не стремится к неординарным созвучиям, не отвлекая на них внимание; использует и белый стих; сукцессивность стихотворной речи у исследуемого автора во многом возникает благодаря контексту; активно семантизированная граница для Тарковского скорее минус-прием, поэт демонстрирует силу лексической окраски слова и в середине строки. Мягкие эксперименты Тарковского в русле единства и тесноты стихового ряда работают на единство лексических и синтаксических единиц в произведении. Синтаксис в поэтике Тарковского коррелирует с деликатным отношением автора к читательской интерпретации и демиургическими способностями его лирического героя.

Ключевые слова: закон единства и тесноты стихового ряда, ритм, семантика стиха, Арсений Тарковский, активно семантизированная граница

По М.М. Бахтину, в языке художественной литературы постоянно проявляют себя процессы централизации и децентрализации: «рядом с силами центростремительными идет непрерывная работа центробежных сил языка, рядом со словесно-идеологической централизацией и объединением непрерывно идут процессы децентрализации и разъединения» [Бахтин: 177]. Первый процесс в большей степени свойственен поэзии, второй – прозе. Централизация, объединение, «растворение различий в нивелирующем единстве», сплочение ритмических единиц рождает в языке поэзии синергию, умножение смыслов. Из централизации вытекает открытый Ю.Н. Тыняновым закон единства и тесноты стихового ряда.

Труд Тынянова «Проблема стихотворного языка» последовательно поднимает две главнейшие проблемы стиховедения – ритма как конструктивного фактора стиха и смысла стихового слова. Как представитель ОПОЯЗа Тынянов выполняет здесь свое прямое предназначение изучения поэтического языка. Сетую на расплывчатость понятий «поэзия» и «поэтический язык», ученый заявляет о своей цели («Моему анализу в настоящей книге подлежит конкретное понятие стиха (в противоположности к понятию прозы) и особенности стихотворного (вернее, стихового) языка» [Тынянов: 3]) и объявляет самым важным вопросом в области изучения поэтического стиля вопрос

о значении и смысле поэтического слова. Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Опираясь на данные Ohrenphilologie, заслугой которой явилось расширение понятия ритма, Тынянов приводит факторы ритма и задается вопросом: «Каковы минимальные условия ритма?» Минимальные условия ритма, по выводам Тынянова, заключаются в том, что факторы, взаимодействие которых он образует, могут быть даны не в виде системы, а в виде знаков системы. По утверждению Ю. Тынянова, на которое опираются ученые и сегодня, различие между стихом и прозой лежит в области функциональной роли ритма. Объективными признаками стихового ритма являются единство и теснота стихового ряда. Эти признаки, будучи тесно связанными друг с другом, создают третью составляющую ритма – динамизацию речевого материала, которая и проводит резкое отличие стиха от прозы. В системном стихе это динамизация слов (фонетических слов), в верлибре – динамизация групп.

А. Марков называет предшественниками теории Тынянова о единстве и тесноте стихового ряда Фридриха Ницше и, возможно, Льва Шестова [Марков: 46–47].

М.Л. Гаспаров называет «тесноту стихового ряда» «термином, конечно, метафорическим» и считает, что этот закон в большей

степени относится к синтаксису [Гаспаров: 85]. Однако закон единства и тесноты стихового ряда, безусловно, касается не только синтаксиса, но всей поэтики лирического произведения.

Качественное чтение поэзии – замедленное. Поэту важно эту замедленность создать. Слово в стихотворной речи оказывается намеренно затрудненным, речевой процесс – сукцессивным. Поэт намеренно затрудняет чтение его стиха. Слово в прозе симультанно. Стиховое слово порождает смыслы, которые разворачиваются последовательно, прозаическое рождает семантику одновременно. Балансируя на тонкой границе смыслов, Ю. Тынянов отмечает, что ритм – еще недостаточное определение конструктивного признака стиха, характеристика стиховой речи как опирающейся на внешний знак слова недостаточна. Определение конструктивного принципа прозы как симультанного использования семантических элементов слова тоже неполное. Важно подчинение одного момента другому, то деформирующее влияние, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов.

Рассматривая второй важный вопрос поэтического языка – смысла стихового слова, Тынянов обнаруживает явления лексического единства. Слова вне контекста не существует: произнося оторванное слово, мы не получим слово чисто лексическое. В слове

присутствуют основной и второстепенные признаки. Есть генерализирующие линии единства, благодаря которым слово осознается единым, несмотря на его окказиональные изменения. Понятие основного признака не совпадает с понятием вещественной части значения слова так же, как понятие второстепенного с понятием формальной. Второстепенные признаки ввиду их неустойчивости могут быть колеблющимися. Постоянным второстепенным признаком слова является его лексическая окраска. Чем ярче в слове лексическая окраска, тем больше вероятности, что при затемнении основного значения в светлое поле выступит именно лексическая окраска слова, а не его основной признак.

Семантика поэтического слова зависит от единства и тесноты стихового ряда. «Главная задача книги “Проблема стихотворного языка” – установить зависимость значения слова (семантики) от стиха, т. е. от ритма» [Теория литературы: 168]. Важны границы стиха, на которых слово активно семантизируется. Сгущается смысл в зоне клаузулы. На семантику влияет инструментовка стиха. Возникает проблема несовпадения синтаксических и стиховых единиц. Открытый Тыняновым закон, безусловно, распространяется не только на горизонтальные связи между словами и другими ритмическими единицами, но и на вертикальные (рифма, стихотворный перенос, обнимающая одну и более строк стилистическая фигура и др.).

Теснота стихового ряда напрямую зависит от языка, на котором написано стихотворение. Свободный порядок слов в русском языке создает гибкие условия бытования слов, в то время как, например, особенности немецкого синтаксиса позволяют углублять границу и разрывы, пролегающие «в неположенных» местах.

Каждая речевая среда обладает ассимилятивной силой, которая заставляет слова нести те, а не иные функции. Слова требуют возможности выбора метра, рифмы, аллитерации. Ритмический стиховой ряд представляет собой целую систему условий, своеобразно влияющих на основной и второстепенные признаки значения и на появление колеблющихся признаков. Это факторы единства ряда, самостоятельности ряда, тесноты связи слов в одном ряду. Всякое подчеркивание границ является сильным семантическим средством выделения слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате важности границы ряда либо несоответствия границ стихового периода с границами синтаксического единства, то есть при *enjambement* и внутренних *rejets*.

Единство стихового ряда соединяется с действием более сложного фактора – с выделением слов согласно их большей ритмической значимости. Особенности поэтического языка – в тонком семантическом использовании взаимодействия ритма и синтаксиса. Ритмическая значимость слова влечет изме-

нение семантической значимости. Динамизация слов в стихе сказывается в семантической области – выделением слов и повышением в них семантического момента.

Наличие колеблющихся признаков в словах в стихе работает на многозначность: при почти полном исчезновении основного признака колеблющиеся признаки должны быть именно колеблющимися, кажущаяся семантика – именно кажущейся. В словах должен отчасти сохраняться основной признак, но уже как бы затемненный («свойство остатков основного признака» [Тынянов: 198]). В отдельных случаях колеблющийся признак получает определенность, что при второстепенной роли основного признака является переменной отношения.

Тынянов обращает внимание на то, что единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи совершенно отличают структуру стиховой лексики от структуры лексики прозаической. Ввиду стиховой значимости слова лексический признак выступает сильнее. Вследствие тесноты ряда увеличивается заражающая, ассимилирующая сила лексической окраски на весь стиховой ряд. Единство стихового ряда, подчеркивающее границы, – средство для выделения лексического тона.

Основной признак не вытесняет колеблющиеся, лексическая окраска ярче выступает при исчезновении или затемнении основного признака. Употребление слов со стертым

основным признаком влечет за собой тем более сильное выступление колеблющихся признаков, которые присоединяются к признаку лексической окраски. Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического приобретает решающую роль.

Отдельно Тынянов останавливается на рифме и инструментовке как факторах ритма. Действие рифмы основано на единстве ряда, действие инструментовки – на тесноте ряда. Говоря об инструментовке, ученый заявляет о ее эквиваленте в виде динамического импульса. Эквивалентность сказывается здесь в широте объединяющего признака с фонической точки зрения. Для осознания ритмической роли инструментовки достаточно самых общих признаков фонетического родства звуков. Роль рифмы, по убеждению Тынянова, не должна быть понята как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая направление речи.

В связи с тыняновским законом единства и тесноты стихового ряда представляется актуальным объединить две обозначенные им проблемы. Первая – это граница синтаксического и стихового рядов, вторая – колеблющиеся признаки поэтического слова. Что происходит с лексической окраской слова на границе синтаксического и стихового ря-

дов? Для чего поэт создает такие «пороги»? Предлагаю свой термин для обозначения этого участка стихотворения. *Активно семантизированная граница* – синтаксическая и лексическая граница в стихотворении, на участке которой происходит, с одной стороны, несовпадение стихового и синтаксического рядов, а, с другой, активное затемнение основного значения словесного образа (словесных образов) и мерцание колеблющихся признаков.

Цель статьи – изучить семантизацию границы синтаксического и стихового рядов на материале лирики Арсения Тарковского (1907–1989). Автор статьи обращается к стихотворениям разных лет жизни поэта.

Поэзия Арсения Тарковского глубоко и широко изучена исследователями. Имеются даже диссертации почти с одинаковыми названиями [Верещагина; Чаплыгина]. Ученые исследовали пространство и время [Павловская], антропоцентризм [Воронова] и другие элементы поэтики А. Тарковского. Однако в аспекте единства и тесноты стихового ряда лирика Тарковского обстоятельно не изучалась. Попытка проследить продуктивное противоборство стиха и синтаксиса в поэзии была предпринята Б.Ю. Норманом [Норман], который привлекает один пример из А. Тарковского в ряду произведений М. Цветаевой, Б. Пастернака, А. Межирова, Д. Самойлова, И. Бродского, А. Парщикова, А. Кушнера, Ю. Казарина, В. Павловой,

Ю. Хоменко и других поэтов. В статье Нормана рассматривается соотношение и взаимодействие основных структурных единиц поэтического (стихотворного) текста: единицы метрической (строки) и грамматической (предложения).

Актуальность изучения активно семантизированной границы у Арсения Тарковского вытекает из необходимости решения как теоретической (природа самого этого понятия), так и практической (проблема активно семантизированной границы в лирике А. Тарковского) задач. Именно стихотворный перенос является одним из индикаторов активно семантизированной границы.

Анжамбеман, основательно изученный стиховедами [Матяш 2015; Матяш 2017; Степанов 2002; Степанов 2008], на материале одного стихотворения Тарковского пристально исследован С.А. Матяш в ее монографии «Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии. Очерки теории и истории». Стихoved правмерно отмечает, что Арсени Тарковский вошел в большую литературу как поэт-переводчик, способный воссоздать чужой стиль. В своем сонете «Как двадцать два года тому назад» (1963), названием отсылающим к смерти М. Цветаевой в 1941 г. и входящим в цикл «Памяти М. Цветаевой», Тарковский дает восемь стихотворных переносов, не свойственных жанровой форме сонета. Однако гипертрофированная частотность анжамбеманов в этом произведении – «актуализа-

ция памяти о доминирующих формантах всей поэзии Цветаевой» [Матяш 2017: 292].

Наблюдения С.А. Матяш о рваном синтаксисе одного стихотворения Тарковского, стилизованном под чужой стиль, не противоречат нашим наблюдениям о деликатном синтаксисе идиостиля Тарковского, его нежелании создавать заметные синтаксические «пороги». В лирике исследуемого автора, по нашим данным, не наблюдается выраженного интереса к радикальным переносам, к примеру, *double-rejet* («двойной бросок, когда фраза занимает часть “верхней” строки и часть “нижней”» [Там же: 5]) или затяжному переносу (термин С. Матяш; словный интервал таких переносов составляет три слова и более, а вся структура занимает не две строки, а три и более [Матяш 2017: 119]), да и в целом перенос не является излюбленной фигурой Тарковского. В 39,4 % стихотворений А. Тарковского (написанных им в 1929–1983 гг.), исследованных в аспекте поставленной мной проблемы, наблюдается ослабленность границы (отсутствие анжамбемана) вплоть до финальных строк, в которых лиминальность прочерчивается, но не всегда явно. В остальных случаях активно семантизированная граница не появляется.

Автор – носитель концепции в поэтической системе Тарковского, опираясь на теологические и отчасти мифологические представления о мире, заново рождает бытие. Мир здесь создан Богом и воссоздан

человеком-творцом. Это не противоречит христианским установкам, потому что бытует в художественном мире. Поэт, занимаясь творчеством, повторяет путь Творца, создает свой, только художественный, мир, являющийся моделью реального мира. В то же время одна из ипостасей Христа – это человек. Тарковский рождает мир стихотворения от «нулевого уровня». «Нулевой уровень» – термин, введенный в современное литературоведение Е. Фарыно в рамках мастер-класса на Международной конференции «Культура и текст» (Барнаул, сентябрь 1996 г.), означает состояние художественного мира в «точке начала». С «нулевого уровня» начинается создание художественного мира путем его формализации, наделения временем и пространством, установлениями отношений между явлениями [Мансков: 163].

Одним из наставников Арсения Тарковского, религиозного человека, был Владимир Вернадский, который повлиял на теологические представления ученика: рекомендовал ему чтение Павла Флоренского и Сергея Булгакова, рассказывал о своих идеях [Синельников: 2015]. Отсюда в созданном Тарковским художественном мире особое внимание обращено к природе. «Строка “Я учился траве, раскрывая тетрадь...” нейтрализует, стирает противопоставление процесса и объекта, отражая некий единый процесс приобщения к природе», – пишет Б. Норман [Норман: 202].

Осенние листья у Тарковского превращаются в «легкие деревьев», «опустошенные, сплюсненные пузыри кислорода», «кровли птичьих гнездовий», «опору летнего неба», «крылья замученных бабочек». Листья обнимают надземный («опора летнего неба», «на ветвях удержитесь до снега»), наземный («сколько листвы намело», «у нас под ногами») и подземный («дотлевайте») уровни мира. Они символ крепкой силы («листья, братья мои, на ветвях удержитесь до снега») и обновления («Листья, братья мои, дайте знак, что через полгода / Ваша зеленая смена оденет нагие деревья» [Тарковский 1991: 356]) и одновременно – умирания. «Смерть обещает обновление» – такова лексическая окраска стихотворения «Сколько листвы намело. Это легкие наших деревьев...», написанного в середине 1970-х гг., и постоянно мерцающей в нем двумя своими планами «смертью» и «жизнью». Ткань стихотворения с белыми женскими клаузулами на фоне обилия стилистических фигур (бессоюзие, синтаксический параллелизм, анафора) не перегружена переносами. Лексическая окраска мерцает в синтаксических конструкциях – близнецах между строками, а не на активно семантизированной границе, которая работает здесь как минус-прием.

В стихотворении Арсения Тарковского «Влажной землей из окна потянуло...» (1977) у слов «земля» и «мать», оказывающихся здесь между двумя метафорическими пла-

нами «мать» и «земля» («мать-земля»), затемняется основное значение и усиливается лексическая окраска. Колеблющиеся признаки постоянно мерцают: земля как мать, мать как земля. Рифменные пары не только подчеркивают два метафорических плана – природный и человеческий: (землей) потянуло – (мать) заглянула, в доме – черноземе, но и выводят читателя к плану метафизическому: смертном конце – венце. Тире в начале терцетов, с одной стороны, графически отсылают к прямой речи (обращение к «ты»), делая катрен как бы вступлением к ней, словами автора без двоеточия, а с другой, усиливают границу между совпадающими здесь синтаксическим и стиховым рядами. Точная рифма и отсутствие радикальных переносов не перетягивают на себя внимание читателя, нацеленное на колеблющиеся признаки магистральной метафоры. Граница у Тарковского синтаксически не перегружена, акцентирована как разделяющая.

Активно семантизированная граница для Арсения Тарковского не частый прием. Покажем это на примере местоположения двух высокочастотных слов Тарковского.

Слово «влажный», концептуальное для А. Тарковского, ассоциирующееся у него с жизнью, рождением и развитием, находится здесь в начале первой строки. Исследование поэзии Тарковского в аспекте места лексемы «влажный» в строке показывает, что только в 7,4 % случаев это слово находится на

границе – в ритмическом окончании стиха: «И щека еще влажна, И рука еще прохладна» [Тарковский 1991: 147] («Жизнь меня к похоронам...»), причем эта граница не активно семантизированная, синтаксически не усиленная. Большой процент (15,3 %) дает пребывание этого слова в начале строки: «Из влажных “Л” теперь не означали» [Тарковский 1991: 215] («Ветер»), «На влажную землю паду» [Тарковский 1991: 252] («Книга травы») и др. В подавляющем большинстве случаев исследуемая лексема находится внутри строки: «Доходят жилы, влажные, стальные» [Тарковский 1991: 190] («Словарь»), «Ты помнишь рифмы влажное биенье?» [Тарковский 1991: 193] («Рифма»), «Открытые и влажные глаза...» [Тарковский 1991: 142] («После войны»), «А кожу все-таки щекочет влажный зуд» [Тарковский 1991: 44] («Игнатьевский лес») и др.

Изучение места в поэтической строке важного для Тарковского слова «человек» (о значимости понятия человек у Тарковского см.: [Левкиевская]) и его производных показывает золотой баланс – начальную позицию («Человеческое тело...» [Тарковский 1991: 327] («Пушкинские эпитафии»)), тяготение к границе стиха («Дрожа по-человечьи...» [Тарковский 1991: 181] («Над черно-сизою ямою...»)) и пребывание этого слова в середине строки («А на волне звезда, и человек, и птица...» [Тарковский 1991: 324] («И это снилось мне, и это снится мне...»)). В сти-

хотворении «Могила поэта» слово «человек» занимает как концевую, так и начальную позицию. Человек – центр поэтической системы Тарковского¹. Однако и эту лексему поэт активно не семантизирует на границе стиха.

В чем причина этого минус-приема как признака синтаксически деликатного рисунка идиостиля поэта? Скорее всего, поэт заботится о читательской интерпретации, не диктуя свою авторскую волю. Кроме того, он демонстрирует достаточную силу лексической окраски, мерцания колеблющихся признаков при затемнении основного значения слова и в середине строки.

Бережность синтаксиса у Тарковского, по всей вероятности, связана и с его демиургической установкой. «Миф творения в поэтике Тарковского восходит к ситуации начала и связан с трансформацией лирического героя» [Мансков: 160]. Тарковский возвращается в дни творения и заново создает художественный мир как новый. Его лирический герой обладает профетическими способностями и обретает демиургические через инициацию (травма, сильная любовь). Таков

и автор – носитель концепции. Он, человек, стоит в центре бытия и боится прикоснуться к только что созданному миру и даже дышать на него. Деликатный синтаксис способствует синергии и единству мотивов этого цельного полотна.

В стихотворении Арсения Тарковского «Феофан Грек»² доминируют белые («меловые крылья», «к библейской резкости белил», «кость от кости», «льном»), черные («могил») и красновато-коричневые («ножевая рана», «на раскаленных углях», «изранен») тона, как и на фресковых росписях великого византийца. Рифмопары подчеркивают сопряжение красок: «могил / белил», «огнем / льном». Тарковскому, как и Феофану Греку, удастся создать белые мазки на лицах как пробивающийся Божественный свет, знак участия горного мира в создании полотна.

Стихотворение «Перед листопадом» написано в 1929 г., Тарковскому в то время 22 года. Юный элегик, сетующий на уходящую молодость? Нет, это был бы не Тарковский, слишком стандартно. Только лишь сопоставление лета с временем ярких событий

¹ Арсений Тарковский писал: «Человек занимает центральную позицию относительно макро- и микромира. Техническое вооружение цивилизации дало возможность заглянуть в глубь обоих миров. Человек центроположен также и по свойству своих впечатлений: человеческий разум вмещает в своих пределах Вселенную. Такой взгляд на человека и отразился в моих стихах» [Тарковский 1982: 84].

² В фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» есть образ Феофана Грека (актер Николай Сергеев).

и полноты жизни, а осени – с осенью жизни, переходом к зиме, угасанию не объясняет это стихотворение, а, скорее, уводит по ложному пути. Однако семантика времен года как этапов жизни человека здесь, безусловно, присутствует, что усиливает «свойство остатков основного значения»: лето и осень приобретают колеблющиеся признаки и постоянно мерцают как художественно реальные и метафорические.

Дом – это душа, сокровенное. Есть «законный тревожный покой вне моего бытия и жилья» и «дом мой». Лирические события в настоящем происходят снаружи («оторопь желтой листвы за окном», «этот пожар за окном») и только слышны в доме («шорох осени в доме моем», «рассыпается гравий под осторожным ее каблуком») и видны из окна. Настоящее здесь лиминально, это шлейф прекрасного прошлого и тень неопределенного будущего. Возникает ощущение, что в недавнем прошлом события происходили в доме, в душе лирического героя, которого сейчас покинуло что-то важное, ценное. Это важное хранится в памяти, которая и проверяется на прочность – является ли она объективной или только субъективной ценностью? Активно работает оппозиция «внутреннее / внешнее»: лето – яркие душевные события, осень – их утрата.

Сквозь призму закона единства и тесноты стихового ряда мы видим: граница стихового и синтаксического рядов не перегружена,

ее интенсивность увеличивается лишь к финалу произведения (стихотворный перенос демонстрирует экспрессивные вопросы), основное значение осени и лета затемнено, усилена лексическая окраска утраты, печали. Граница стиха позволяет Тарковскому обнажать прием лиминальности, преподносить объект лирического изображения: «...осталась / Оторопь осени», «...осталась самая малость / Шороха осени» [Тарковский 1991: 27]. Лексическая лиминальность для Тарковского важнее синтаксической, которая служит ей, подчеркивает и поддерживает лексические колебания и бесшовные водоразделы. Наблюдается зигзагообразное колебание вторичных признаков, рассчитанное на разрыв привычного тропа и растущее по закону отрицания отрицания: лето и осень (тезис) – лето и осень как этапы жизни (антитезис) – лето как внутренние события, осень как их потеря (синтез художественно реального и метафорического).

Закон единства и тесноты стихового ряда в стихотворении с белыми клаузулами «Река Сугакля уходит в камыш...» (1933) осваивается по особой траектории: концевые границы здесь не чеканны, связь внутри строф (при их наличии) усилена другими признаками – интонационно-синтаксической завершенностью микротемой. Белый стих «не мешает» их развитию и маркированию. В стихотворении «Река Сугакля уходит в камыш...» – три строфоида. В первом изображается не-

зыблемое, во втором – оно расшатывается, в третьем – рассеивается, исчезает. В первом строфоиде наблюдаются синтаксические параллелизмы, причем стиховой ряд совпадает с синтаксическим, во втором грамматические основы в синтаксических параллелизмах уже прорезаются анжамбеманами, в третьем появляются однородные конструкции (короткое вопросительное предложение и глагольный ответ), вторая из которых радикально прорезана переносом. Предметы пребывают в настоящем, существуют вечно, исчезают. Граница сопровождает это преобразование.

Отсутствие активно семантизированной границы у Тарковского порой предстает утрированным, как в стихотворении «За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды...» (1945). Благодарственное молитвенное стихотворение, обращенное к Создателю, пронизано рефреном «Спасибо скажу», замыкающим каждый из трех катренов, в первой строфе рефрен появляется во второй и четвертой строках. Рифма здесь дискретна, но ясность синтаксиса скрадывает «нехватку» созвучий.

Проведенный анализ проливает свет на следующие тенденции:

- граница стихового и синтаксического рядов у Тарковского не перегружена;
- усиление разрыва этой границы может служить сигналом финала стихотворения, граница словесного и послесловесного в финале произведения явственна;

- стихотворный перенос не является излюбленным приемом Тарковского;

- лексическая лиминальность для Тарковского важнее синтаксической, которая поддерживает ее, служит ее потребностям;

- колеблющиеся признаки нередко излучаются из магистральной в стихотворении метафоры;

- концептуальное слово зачастую находится в середине строки;

- рифма является дискретным средством активной семантизации текста: поэт не стремится к неординарным созвучиям, не отвлекая на них внимание; использует и белый стих;

- сукцессивность стихотворной речи у исследуемого автора во многом возникает благодаря контексту;

- активно семантизированная граница для Тарковского скорее минус-прием, поэт демонстрирует силу лексической окраски слова и в середине строки.

Мягкие эксперименты Тарковского в русле единства и тесноты стихового ряда работают на единство лексических и синтаксических единиц в произведении. Бережность синтаксиса в поэтике Тарковского коррелирует с деликатным отношением автора к читательской интерпретации и демиургическими способностями его лирического героя, лицезреющего мир от нулевого уровня и боящегося дышать на сырые краски творения.

Литература

Бахтин, М.М. Слово в романе. СПб., М.: Пальмира, 2017.

Верещагина, Е.Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века: дис. ... канд. филол. н. Вологда, 2005.

Воронова, Т.А. Антропоцентризм в поэзии А.А. Тарковского // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2010. Вып. 6. С. 10–14.

Гаспаров, М.Л. «Теснота стихового ряда». Семантика и синтаксис // L. Fleishman, Ch. Götz, A.A. Hansen-Löve (Hg.). Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. С. 85–95.

Левкиевская, Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского // Категории и концепты славянской культуры: труды отдела истории культуры. М.: Институт славяноведения РАН, 2007. С. 340–351.

Мансков, С.А. Мотив творения в поэзии Арсения Тарковского // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2 (82). С. 160–163.

Марков, А.В. От знака к знанию. М.: Рипол-классик, 2018.

Матяш, С.А. Еще раз о проблеме выявления стихотворных переносов (enjambements) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 11. С. 26–33.

Матяш, С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии. Очер-

ки теории и истории. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017.

Норман, Б.Ю. Борьба стихотворной строки с предложением в поэтическом тексте // Известия УрФУ. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 3 (200). С. 198–210.

Павловская, И.Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского: дис. ... канд. филол. н. Волгоград, 2007.

Синельников, М. Три стихотворения о Тарковском. Восточные переводы // Дружба народов. 1997. № 6. С. 208–219.

Степанов, А.Г. О семантике переноса: замечания к проблеме // Архетипические структуры художественного сознания. Вып. 3: Памяти В.В. Короны / науч. ред. Е.К. Созина. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2002. С. 139–144.

Степанов, А.Г. Перенос // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008. С. 162–163.

Тарковский, А. От Алигьери до Скиапарелли // Химия и жизнь. 1982. № 7. С. 81–87.

Тарковский, А. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1 / сост. Т. Озерская-Тарковская. М.: Худож. лит, 1991.

Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. зав. В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1.: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004.

Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: Едиториал УРСС, 2004.

Чаплыгина, Т.Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: дис. ... канд. филол. н. Иваново, 2007.

References

Bakhtin, M.M. (2017). *Slovo v romane* [Word in a novel]. Saint-Petersburg-Moscow: Pal'mira.

Chaplygina, T.L. (2007). *Lirika Arseniya Tarkovskogo v kontekste poezii Serebryanogo veka* [The lyrics of Arseny Tarkovsky in the context of the poetry of the Silver Age] (Doctoral Dissertation, Ivanovo State University, Ivanovo).

Gasparov, M.L. (2004). "Tesnota stikhovogo ryada". *Semantika i sintaksis* ["Closeness of the verse series". Semantics and syntax]. In L. Fleishman, Ch. Gözl, & A.A. Hansen-Löve (Eds.), *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag* [Analyzing how to interpret Wolf Schmid on his 60th birthday]. Hamburg, Hamburg University Press, 85–95.

Levkiyevskaya, Ye.Ye. (2007). Kontsept cheloveka v aksiologicheskom slovare poezii A. Tarkovskogo [The concept of man in the axiological dictionary of A. Tarkovsky's poetry]. *Kategorii i kontsepty slavyanskoy kul'tury: trudy otdela istorii kul'tury* [Categories and concepts of Slavic culture: proceedings of history of culture department]. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, 340–351.

Manskov, S.A. (2014). Motiv tvoreniya v poezii Arseniya Tarkovskogo [The motive of creation in the poetry of Arseny Tarkovsky].

Izvestiya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta [Bulletin of Altay State University], 2 (82), 160–163.

Markov, A.V. (2018). *Ot znaka k znaniyu* [From sign to knowledge]. Moscow: Ripol-klassik, 46–47.

Matyash, S.A. (2015). Yeshche raz o probleme vyyavleniya stikhotvornykh perenosov (enjambements) [Once again about the problem of identifying poetic enjambements]. *Vestnik Orenburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Herald of Orenburg State University], 11, 26–33.

Matyash, S.A. (2017). *Stikhotvornyy perenos (enjambement) v russkoy poezii. Ocherki teorii i istorii* [Poetic transfer (enjambement) in Russian poetry. Essays on theory and history]. Saint-Petersburg: Herzen University.

Norman, B.Yu. (2020). Bor'ba stikhotvornoj stroki s predlozheniyem v poeticheskom tekste [The struggle of a poetic line with a sentence in a poetic text]. *Izvestiya UrFU, Seria 2, Humanitarnye Nauki* [Bulletin of Urals Federal University, Part 2, Liberal Arts] (Vol. 22), 3 (200), 198–210.

Pavlovskaya, I.G. (2007). *Obrazy prostranstva i vremeni v poezii Arseniya Tarkovskogo* [Images of space and time in the poetry of Arseny Tarkovsky] (Doctoral Dissertation, Volgograd State University, Volgograd).

Sinel'nikov, M. (1997). Vostochnyye perevody [Eastern translations]. *Druzhba Narodov* [Friendship of Nations], 6, 213–218.

Stepanov, A.G. (2002). О семантике переноса: замечания к проблеме [About transfer semantics: remarks on the problem]. In E.K. Sozina (Ed.), *Arkhetipicheskiye struktury khudozhestvennogo soznaniya* [Archetypal structures of artistic mind] (Issue 3). Yekaterinburg: Urals State University, 139–144.

Stepanov, A.G. (2008). Perenos [Enjambement]. In N.D. Tamarchenko (Ed.), *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. Dictionary of terms and concepts in use]. Moscow: Izdatelstvo Kulaginoy Intrada, 162–163.

Tamarchenko, N.D. Tyupa, V.I., & Broitman, S.N. (Eds.). (2004). *Teoriya literatury: Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [Theory of literature: Theory of artistic discourse. Theoretical poetics] (Vol. 1). Moscow: Izdatel'skiy tsentr "Akademiya".

Tarkovskiy, A. (1982). Ot Alig'yeri do Schiaparelli [From Alighieri to Schiaparelli].

Khimiya i Zhizn' [Chemistry and Life], 7, 81–87.

Tarkovskiy, A. (1991). *Sobraniye sochineniy v 3 t.* [Collected works in 3 volumes] (Vol. 1) (T. Ozerskaya-Tarkovskaya, Ed.). Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Tynyanov, Yu.N. (2004). *Problema stikhotvornogo yazyka* [The problem of poetic language]. Moscow: Editorial URSS.

Vereshchagina, Ye.N. (2005). *Poeziya Arseniya Tarkovskogo v kontekste traditsiy Serebryanogo veka* [Poetry of Arseny Tarkovsky in the context of the traditions of the Silver Age] (Doctoral Dissertation, Vologda State University, Vologda).

Voronova, T.A. (2020). Antropotsentrizm v poezii A.A. Tarkovskogo [Anthropocentrism in the poetry of A.A. Tarkovsky]. *Aktual'nyye Voprosy Sovremennoy Filologii i Zhurnalistiki* [Issues of Contemporary Philology and Journalism], 6, 10–14.

Для цитирования: Зейферт, Е.И. Единство и теснота стихового ряда и активно семантизированной граница в лирике Арсения Тарковского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 118–132. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-118-132

For citation: Seifert, E.I., (2023). The unity and tightness of the verse series and the actively semantized boundary in the lyrics of Arseny Tarkovsky. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 118–132. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-118-132

**THE UNITY AND TIGHTNESS OF THE VERTICAL SERIES
AND AN ACTIVELY SEMANTICIZED BORDER
IN THE LYRICS OF ARSENY TARKOVSKY**

Elena I. Seifert, Dr. Habil. in Philology, Full professor, Russian State University for the Humanities; leading research fellow, Moscow State Linguistic University; e-mail: elena_seifert@list.ru

Abstract. The article is based on the idea of M. Bakhtin about the centralization of rhythmic units in poetry and the law of unity and tightness of the line of verse by Y. Tynyanov. The two problems identified by Tynyanov are combined – the boundary of the syntactic and verse series and the oscillating signs of the poetic word. The purpose of the article is to study the semantization of the border between the syntactic and verse series on the material of the lyrics of Arseny Tarkovsky. The analysis sheds light on the following tendencies: the boundary between the verse and syntactic series in Tarkovsky is not overloaded; the intensification of the gap in this boundary can serve as a signal for the end of the poem, the boundary between verbal and post-verbal in the final work is clear; poetic transfer is not Tarkovsky's favorite technique; lexical liminality for Tarkovsky is more important than syntactic one, which supports it, serves its needs; fluctuating signs often radiate from the main metaphor in the poem; the concept word is often in the middle of a line; rhyme is a discrete means of active semantization of the text: the poet does not strive for extraordinary consonances, without diverting attention to them; he also uses blank verse; the successiveness of poetic speech largely arises due to the context. For Tarkovsky, an actively semanticized border is rather a minus device, the poet demonstrates the power of the lexical coloring of the word in the middle of the line. Soft experiments of Tarkovsky in line with the unity and tightness of the verse series work for the unity of lexical and syntactic units in the work. The care of syntax in Tarkovsky's poetics correlates with the author's delicate attitude to the reader's interpretation and the demiurgical abilities of his lyrical hero.

Key words: law of unity and tightness of the line of verse, rhythm, semantics of verse, Arseny Tarkovsky, actively semanticized boundary



УТОПИЯ СОВЕРШЕННОГО ЯЗЫКА: ЛИНГВОФИЛОСОФИЯ ХУГО БАЛЛЯ

Елена Алексеевна Жеребина

кандидат филологических наук, доцент Института иностранных языков Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: e.zherebina@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5605-4866

Аннотация. Философская и поэтическая рефлексия о роли языка в эпоху модернизма характеризуется поиском нового, совершенного языка. Результатом этих поисков становятся напряженная дискуссия о выразительных возможностях поэтического языка и попытки создания новых форм поэзии. Предметом исследования являются теоретические взгляды Хуго Балля, одного из основоположников течения дадаистов, на проблему языка. «Звуковые» стихотворения Балля анализируются как отражение авангардистской концепции отказа от устаревших норм обыденного языка. Они представляют собой абсолютную деконструкцию языка, но ее значение заключается в созвучной своему времени попытке новаторского осмысления поэтического творчества и его рецепции. Размышления Балля о поэтическом языке рассматриваются в контексте романтической философии языка, философии Нового времени, а также в контексте философской мысли начала XX в. В основе радикальных литературных экспериментов дадаистов (как и у русских и итальянских футуристов) лежит мысль о непригодности для поэзии существующих конвенциональных естественных языков. Хуго Балль переосмысливает понятие языковой нормы и принципы поэтической коммуникации между творцом новой формации и его слушателем. Сомнение в успешности такой коммуникации приводит Балля к комментированию собственных герметичных текстов при помощи конвенционального языка. Статья формулирует концепцию идеального языка в понимании Хуго Балля. Основными признаками нового поэтического языка у Балля выступают иррациональность, магическая природа и принципиально иное звучание. «Стихотворения без слов» предлагается интерпретировать как метафоры, указывающие на стоящую за ними идею совершенного языка.

Ключевые слова: кризис языка, эпоха модернизма, критика языка, поэтический язык, Хуго Балль, дадаизм, звуковые стихотворения

Философская и поэтическая рефлексия о роли языка на протяжении столетий развивается в диапазоне между двумя крайними полюсами – между абсолютным доверием к языку и яростной борьбой с ним. С одной стороны, слово обожествляется как источник истинного знания о мире, а с другой – становится инструментом сокрытия истины. Философия Нового времени (Декарт, Бэкон, Локк, Гоббс, Лейбниц) видит в языке средство постижения истины. Для Гамана и Гердера, Шлегеля и Гумбольдта язык есть особая форма развития человеческого духа. Эпоха модернизма актуализировала романтическую концепцию языка как самостоятельной деятельной силы (*Energeia*).

«Модернистская воля к новому, направленная на переустройство форм коллективной и индивидуальной жизни и пересоздание культуры, была устремлена также к ревизии отношений между языковыми знаками и действительностью» [Котелевская: 49].

Попытка разрешить вопрос о природе языка приводит к различным подходам: во-первых, это надежда на обретение истинного, божественного, «довавилонского» языка, в котором способна проявляться истинная сущность вещей. Во-вторых, стремление выйти за пределы языка, вырваться из его оков в область «чистого разума».

В-третьих, это противопоставление естественному языку искусственного языка, более совершенного [Geier: 22].

Несомненно одно: человек переживает свою языковую деятельность как ущербную, неудовлетворительную. Потребность выразить себя во всей полноте через язык наталкивается на неизбежные ограничения, обусловленные включенностью носителя языка в культурно-исторический контекст.

Для философии и литературы эпохи модернизма характерна непрерывная и напряженная дискуссия о выразительных возможностях поэтического языка, переживание неспособности естественного языка стать надежным посредником между созидующим познающим субъектом и эмпирическим миром, погруженным в хаос истории. Язык словно обретает свою собственную злую волю – не объясняет мир, а отчуждает субъект от предмета познания. Связь между словом и объектом, который оно должно именовать, становится неустойчивой, и это приводит к глубокому кризису веры в могущество языка и даже к радикальному гносеологическому скепсису в отношении языка.

Преодоление этого кризиса идет разными путями – от поиска мистических откровений (Г. Ландауэр) и отрицания языка как такового (Ф. Маутнер) до мечты об изобретении нового, доселе неизвестного языка, призванного сотворить новую реальность (Г. фон Гофмансталь).

В своем стремлении создать или вспомнить истинный язык человек становится равным богу, полноправным участником сотворения мира. Утрата способности понимать божественный язык сравнима с изгнанием из рая. В. Беньямин развивал мысль о магической сущности языка и ее влиянии на развитие естественных языков (см.: [Menninghaus]). Вещь сообщает о себе посредством материальной магии, полученной от творца, а человек, в свою очередь, познает и переименовывает вещь. В человеке Бог выпустил язык на свободу.

«Человек – это тот, кто именуется, именно так мы узнаём, что его устами говорит чистый язык. <...> Творение Божие завершается тем, что вещи получают свое имя от человека, из которого говорит в имени один лишь язык» [Беньямин: 12].

Эту мысль можно считать ключом к самым смелым языковым экспериментам XX в.

В основе авангардистского движения дадаистов в Германии, как и футуристов в России, лежал отказ от всех конвенциональных границ, в том числе от границ и правил языка. Рецепция идей дадаизма в России всесторонне представлена в антологии текстов русскоязычных авторов 1920-х гг., составленной Т. Гланцем [Glanc]. Взаимный интерес выражался как в совместной рефлексии о новых поэтических

формах, так и в острых дискуссиях о программных текстах. Не углубляясь в историю дадаизма, которая была подробным образом раскрыта в нескольких фундаментальных работах [Huelsenbeck; Eisenhuber; Korte; Седельник], нам бы хотелось остановиться на лингвофилософской концепции Хуго Балля, одного из главных основоположников этого направления.

В 1916 г. Балль, бежавший от ужасов войны в нейтральную Швейцарию, выступает вместе с Эмми Хеннингс, Хансом Арпом, Марселем Янко, Тристаном Тцара и другими единомышленниками в цюрихском кабаре «Вольтер» с перфомансами, о которых он рассказывает в своей главной книге «Бегство из времени» [Ball]. Книга мемуаров и размышлений состоит из нескольких частей: «Прелюдия – кулиса», «Романтизмы. Слово и образ», «О правах божественных и человеческих», «Бегство к истоку». В «Слове и образе» он, в частности, подробно описывает свое эксцентричное костюмированное представление с чтением «стихов без слов» (*Verse ohne Worte, Lautgedichte*).

Известный перформанс Балля в кабаре «Вольтер» выглядел, по его собственным воспоминаниям, следующим образом:

«Мои ноги стояли в круглой и тесной колонне из блестящего голубого картона <...> Выше я сделал огромную, вырезанную из картона накидку-воротник, изнутри оклеенную алым, а снаружи

золотым <...>. И к этому цилиндрический высокий шаманский колпак в бело-синюю полоску» [Балль 2022: 124].

Эта попытка показать прообраз нового искусства представляла собой сочетание визуальных и акустических эффектов, где звуковое стихотворение „Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori“ было частью общей причудливой картины. Костюмированное представление Балля восходит к идее синтетического произведения искусства (Gesamtkunstwerk), которое Рихард Вагнер считал имманентным художественному мышлению, целостному по своей природе. Это общее стремление эпохи модерна к созданию идеального в своем единстве творения нашло свое отражение, например, в живописных, архитектурных и театральных экспериментах итальянских футуристов («тотальная живопись» Карло Карра, «синтетический театр» Филиппо Томмазо Маринетти или «пластические ансамбли» Джакомо Балла и Фортунатто Делперо), о которых, конечно, знал и Балль (см.: [Bergande; Fornoff]). Мысль о возможности создания звуковой поэзии захватила Балля после встречи с Василием Кандинским, который познакомил его с идеями Велимира Хлебникова и Алексея Кручёных, с «заумной поэзией» [Hausmann: 42].

Стихотворения, сочиненные Баллем для программного выступления, не являются семантически связным высказыванием. Они

созданы для чтения вслух, когда текст выступает лишь партитурой. При этом фонетический ряд структурирован в фонетические единства, как и в любом конвенциональном языке. Слушатель может вычленить корни и флексии, уловить ритм, чередование ударных и безударных слогов [Klingler: 153–212]. По замечанию В.Д. Седельника, «в звуковых стихотворениях резко, до предела увеличенное игровое пространство между смыслом и бессмыслицей заполняется магией звука, “божественными каденциями”, характерными для религиозного священнодействия» [Седельник: 119].

Вспоминая о своей декламации, Балль описывает мистическое чувство, охватившее его во время чтения.

«Я медленно и торжественно начал: гаджи бери бимба <...> Слова звучали с все более тяжеловесным ударением, слова выдавались все отчетливее, с обострением согласных звуков». [Балль 2022: 124].

Далее он замечает, как постепенно почувствовал сходство своей декламации с «жалобными причитаниями священнослужителя в молитвенном распеве» [Там же: 126], превращая выступление в божественную литургию или языческий культ и сам превращаясь в медиума, через которого вещает божество. Здесь следует упомянуть моду на африканское искусство и африканские песнопения среди авангардистов, которых

привлекала их экзотическая ритуальность. Chants nègres, погребальные песни, исполнялись и в кабаре «Вольтер» под бой больших и маленьких африканских барабанов и погружали зрителя в подобие транса.

Взгляд на поэта как на медиума, через которого говорит язык, мы встречаем в Новое время в «Монолог» Новалиса, который называет поэта «вдохновенный языком» (Sprachbegeisterte). Поэт творит в беспамятстве, как жрец или оракул, охваченный «религиозным чувством провиденья», он лишь «бессознательное орудие» высшей силы. «Художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику» [Новалис: 59]. В своем эссе «Художник и болезнь века» (1926) Балль в том же русле размышляет о вдохновении и «маске» художника, которая означает «магическую идентификацию с творящим сверхчеловеческим существом» [Ball 1988: 104]. Однако для Балля поэт – это не погруженный в транс проводник творческой энергии высших сил, а полноценный соавтор, он говорит об «изобретении» новой формы поэзии, «стихов без слов» („Verse ohne Worte“, возможно, с намеком на «Песни без слов» („Lieder ohne Worte“) композитора-романтика Феликса Мендельсона-Бартольди, а также „Romances sans paroles“ поэта-символиста Поля Верлена).

Вопросы поэтической теории, которые вновь ставит Балль в 1926 г., несомненно, восходят к его дадаистским экспериментам

1916 г. в Цюрихе: «Кто такой художник? Как рождается произведение искусства? Боги или демоны вдохновляют поэта? Что такое так называемое “творение”? Кто создает и творит? Бог или человек? Заключено искусство в человеке, в его инстинктах, в бессознательном, в надземном или подземном мире?». И далее, в унисон с идеями Бенямина, которые тот развивал в упомянутом выше эссе «О языке вообще и о языке человека» (1916), Балль рассуждает о магии как источнике художественной практики примитивизма [Ball 1988: 105].

Создание нового, другого языка – это отказ от языка существующего и возвращение к первоначальному состоянию поэта как медиума: «Необходимо стереть мерцающий текст, написанный другими» (цит. по: [Седельник: 247]). Звуковая поэзия Балля претендует на статус поэзии на новом языке. Претензия на радикальное новаторство выразительных средств ведет к отказу от общепотребительного языка и выход за пределы рационального сознания: «пора бы предоставить процесс выработки языка самому языку. Критический разум должен отступить» [Балль 2022: 45]. Новые смыслы возможны только на неизвестном доселе языке, когда поэт и его слушатель свободны от оков повседневного языка. Медитативная, нарочито бессмысленная декламация Балля намеренно продвигает мысль о непригодности для поэзии существующих конвенциональных естественных языков.

Понятны ли звуковые стихотворения в принципе, и если да, то в какой степени? Здесь возникает вопрос, на каком языке они написаны и написаны ли они вообще на каком-либо языке. И есть ли видимая корреляция между языком этих стихотворений и общепринятым языком? Например, Эрнст Яндль, сам будучи автором глоссолалических стихотворений, заметил, что стихотворения Балля «производят» язык, который «существует лишь в этом конкретном стихотворении» [Jandl: 24]. Несмотря на остроумие такого определения, в звуковой поэзии вполне угадываются закономерности «нормального» языка, хотя одновременно ощущимо настойчивое стремление отказаться от них. Отказ от существующей языковой нормы влечет за собой переосмысление основополагающих вопросов о том, чем является язык сам по себе, возможно ли полное понимание между представителями одной языковой общности (и в частности, в рамках одного художественного текста), существует ли особая «поэтическая коммуникация», возможно ли преодоление различия естественных языков через эквивалентный перевод, и т. п. Звуковые стихотворения дадаистов, как и «заумь» русских будетлян, является, с одной стороны, выражением всеохватывающего скепсиса в отношении языка, а с другой, источником дальнейшей рефлексии о выразительности языковых средств.

Можно попробовать определить звуковую поэзию через ее противопоставление традиционной словесной поэзии. Но и здесь возникает ряд трудностей: допустим, звуковые стихотворения не соотносятся с определенным содержанием или объектом, но насколько с ними соотносятся другие стихотворения? Или, допустим, звуковые стихотворения непереводимы, но насколько переводима традиционная поэзия? Или они совершенно не могут быть поняты воспринимающим субъектом, но насколько полно может быть понята словесная поэзия? В конечном счете звуковая поэзия представляет собой абсолютную деконструкцию языка, но ее значение заключается в созвучной своему времени попытке новаторского осмысления поэтического творчества и его рецепции.

При внимательном взгляде на стихотворения Балля легко заметить, что в практическом воплощении окончательный выход за границы естественного языка едва ли возможен. Часть «слов» кажется знакомой, фонетические сочетания вызывают ассоциации с привычным языком, читатель попадает в смысловое измерение, пусть и неопределенное. Это могут быть необычные флексии к уже знакомым сочетаниям звуков (blaulala, baumbala), измененные, но смутно узнаваемые лексемы (jolifanto, klinga), звукоподражательные слова (bling, blong, blung). Читатель (слушатель) приглашается к игре в узнавание, к индивидуальной интерпретации

текста. Во многих стихотворениях импульсом для возникновения «пространства воображения» [Kemper: 172] служит название, оно становится островком нормальности, отправной точкой для ассоциативного ряда. Проблема читательской интерпретации «стихотворения без слов» заостряет общую проблему рецепции любого художественного произведения – что представляет собой процесс «пересоздания» смысла текста познающим субъектом.

Образцы «бессмысленной поэзии» появились и до ее манифестации у дадаистов. Кристиан Моргенштерн писал стихотворения на воображаемом языке (например, „Das große Lalula“ 1905 г., которое Моргенштерн называл «фонетической рапсодией»), к предшественникам дадаистов можно отнести и Пауля Шербарта („Monolog der verrückten Mastodons“, 1902). Однако именно у Хуго Балля мы встречаем глубокое теоретическое обоснование экспериментальной поэзии, родственное этимологической концепции языка Новалиса или утопии нового языка в «Письме» Гуго фон Гофмансталя. За столетие до Балля Новалис наделял поэтическое слово способностью возродить магические силы языка. Тезисы Новалиса читаются как вступительное слово к перформансу дадаистов:

«Чувство поэзии имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личного, неизведанного, сокровенного, должного рас-

крыться, необходимо-случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неощутимое и т. д. <...> Истинная поэзия может иметь разве лишь аллегорический смысл в самом обобщающем значении и производить косвенное воздействие, как, например, музыка и т. д.» [Новалис: 58].

Для Балля, как и для Новалиса, язык поэзии – апофатический язык, в котором отождествляются слово и вещь, это язык, создающий новую реальность и обладающий онтологическим бытием. В этом качественная разница между поэтическим и повседневным языком. Согласуясь с органичной для него христианской идеей о различии духовного и материального миров, Балль рассматривает язык как центр духовного мира, в то время как язык, приспособленный к повседневному использованию, утрачивает сакральность.

„Das Wort ist preisgegeben; es hat unter uns gewohnt.
Das Wort ist zur Wahre geworden.
Das Wort sie sollen lassen stahn.
Das Wort hat jede Würde verloren“ [Ball 1992: 36]

«Слово предано: оно жило среди нас.
Слово стало товаром.
Оставьте слово в покое.
Слово утратило всякое достоинство» (цит. по: [Седелник: 245]).

Прямая цитата из лютеровского гимна в третьей строке и параллельная структу-

ра этого высказывания делает его похожим на псалом. В нем звучит глубокое разочарование в коммуникативной функции языка, напоминающее о сетованиях лорда Чандоса у Гофмансталя: «слова, какими неизбежно пользуется человек, у меня на языке распадались, как под ногой рассыпаются перестоявшие грибы» [Гофмансталь: 522]. Скептическое отношение к лживому языку, бессильному выразить суть вещей, – это обратная сторона тоски по истинному языку, через который поэт способен раскрыть тайны бытия. Языковая утопия Балля рождается на стыке радикального скептицизма и жажды мистического откровения.

В отличие от лорда Чандоса, Балль не погружается скорбно в добровольное безмолвие, а деятельно ищет новые поэтические формы. В радикальном по содержанию дадаистском «Манифесте» 1916 г. Балль проповедует сознательное изобретение языка:

«Я не хочу слов, которые изобретены другими. Все слова изобретены другими. Я хочу совершать свои собственные безумные поступки, хочу иметь для этого соответствующие гласные и согласные. <...> Можно стать свидетелем возникновения членораздельной речи. Я просто произвожу звуки. Всплывают слова, плечи слов. ноги, руки, ладони слов. Стих – это повод по возможности обойтись без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого от грязных рук маклеров, от прикосновений которых стираются монеты. Я хочу

владеть словом в тот момент, когда оно исчезает и когда оно начинается» [Балль 1986: 317].

Если лорд Чандос уповал на рождение нового языка в иной, лучшей жизни, то Балль мечтал воплотить утопию совершенного языка в современности. Художники – «пророки нового времени», – пишет Балль в статье о Кандинском: «Их произведения звучат на языке, который знаком только им самим. <...> Они предвестники целой эпохи, новой всеобщей культуры (Gesamtkultur)» [Ball 1988: 43]. Звуковые стихотворения дадаистов наряду с прозаическими манифестами были призваны провозгласить необходимость сознательного радикального обновления языка.

В «Бегстве из времени» кроме личных воспоминаний можно найти и напряженные размышления об идеальном поэтическом языке.

Во-первых, новый язык должен отличаться иным звучанием. Декламация кажется Баллю «пробным камнем качества стихотворения» [Балль 2022: 96]. В основе высказываний о «ценности голоса» лежит мысль о сакральности голоса оракула или пророка. О звукоподражательном характере языка рассуждал Гердер. Язык возник от простого подражания окружающим звукам через осознание человеком знаковой природы этих звуков. Язык зарождается через звук. Для Балля звук – это выразитель человеческой

души [Kammler: 221]. Говоря о другом виде дадаистского творчества – «симультаных стихотворениях», Балль противопоставляет человеческий голос механическим шумам:

«В человеческом голосе проявляет себя душа, индивидуальность в ее блужданиях между демоническими шумами. Шумы представляют собой фон: нечто невыразимое, фатальное, роковое» (цит. по: [Седельник: 252]).

Во-вторых, новый язык будет со всей полнотой выражать сущность вещей, возвращать к утраченному божественному языку, когда Слово было у Бога и Слово было Бог: «Слово стало плотью, образом – и все же осталось Богом» (цит. по: [Там же: 264]). Мир сам по себе и есть язык, и он звучит. Все знакомые нам языки – лишь отголоски праязыка, затемняющие суть вещей.

Балль с увлечением изучал труды мистика Якоба Бёме, согласно которому человеческий язык произошел от близкого природе первозданного языка Адама, однако затем утратил свое совершенство и распался на множество языков. Земные языки напоминают человечеству об утраченном единстве с Богом. Обретение первозданного языка возможно через «вслушивание» в язык природы (Naturesprache), доступное немногим избранным. Отчуждение от языка природы преодолевается звукоподражательными средствами, уничтожает разрыв между словами и вещами:

«У каждого дела свое слово; здесь слово само стало делом. Почему дерево после дождя не могло бы называться плюплюшем или плюплюбашем? И почему оно вообще должно как-то называться?» [Балль 1986: 317].

В идее божественного праязыка коренится понимание языка как магической силы. Балль, вслед за Новалисом, уподобляет поэтическую речь магическому заклинанию. Поэзия – это возвращение «в сокровенную алхимию слова» [Балль 2022: 127]. Поэт, в представлении Балля, стремится овладеть созидательной магией слова: «...две трети чудесно звучащих слов, перед которыми не устоит ни одна человеческая душа, происходят из стародавних колдовских текстов» [Там же: 118]. Свойственный Новалису идеалистический оптимизм с его утопической верой в обновленное слово превращается у Балля в нетерпеливое требование деятельного преобразования поэзии как таковой. Радикальные эксперименты дадаистов наполняют их горделивым осознанием собственного высокого предназначения: «Мы наделили слово силой и энергией, которые позволили нам заново открыть евангелическое понятие слова (логоса) как сложного магического комплекса» (цит. по: [Седельник: 257]). Последующее погружение Балля в католицизм и мистицизм можно считать следствием его эстетических взглядов. За рефлексией о магической природе творчества стоит идея истинного языка как именующей силы, владе-

ние которым уравнивает человека с богом.

Еще одно свойство истинного языка – иррациональность. Господство разума, получившее фундаментальное обоснование в трудах Канта, привело человечество к духовному обнищанию. Не только поэт, но и слушатель должен быть вовлечен в иррациональный творческий процесс:

«...исполненное магии слово вызвало к жизни, родило новое предложение, не обусловленное конвенциональным смыслом и никак с ним не связанное. Затрагивая одновременно сотни мыслей, но не называя их, наше предложение заставляло звучать изначальную, глубоко затаившуюся в нем иррациональную сущность, будило и усиливало глубочайшие пласты памяти» (цит. по: [Там же: 257]).

Идеальный язык, в представлении Балля, не стремится определить объекты, поскольку определение способствует упрощению и обеднению мысли. Язык, лишенный обязательных связей, освобождает вещи.

Создание иррационального языка требует деконструкции рационального. В заметке о сочинениях итальянского футуриста Томмазо Маринетти Балль констатирует распад языка:

«Синтаксис пошел вразнос. Буквы разорваны, и собираешь их с трудом. Языка больше нет – вещают литературные звездочки и верховные пастыри. Язык надо сперва заново найти» [Балль 2022: 49].

Отказываясь от конвенционального языка, Балль использует его элементы, чтобы поместить их в новые условия и дать им новый созидательный импульс. Жанр звуковых стихотворений призван одновременно декларировать разрушение упорядоченных языковых связей и синтезировать поэтическое высказывание, способное «придать изолированному слову полноту магического заклинания, жар небесных тел» [Там же: 120].

В основе дадаистских экспериментов Балля лежит утопическая идея совершенного языка. Их можно рассматривать не в качестве практического воплощения этой идеи, а как отчаянную попытку вырваться из оков мертвого языка к новой реальности.

Созидательный оптимизм Балля вскоре сменился глубоким сомнением в возможности полноценной коммуникации между поэтом новой формации и его слушателем. Это привело к необходимости интерпретации собственных текстов, причем теоретические положения новой поэзии были изложены вполне конвенциональным языком. Подобный парадокс – герметичный текст, сопровождаемый понятными публике комментариями, – будет характерен и для так называемой «конкретной поэзии» 50-х годов XX в. Интерпретация «стихотворений без слов» возможна, если мы будем их понимать как метафоры, указывающие на стоящий за ними образ истинного языка.

По мысли Умберто Эко, поиски «совершенного языка» – «наваждение» европейской культуры, которое пробуждается с новой силой в периоды исторических и культурных потрясений [Эко: 11]. Рефлексия Балля о поэтическом языке, как и новаторские тексты дадаистов, явились одним из наиболее характерных и творчески продуктивных свидетельств глобального кризиса сознания на рубеже эпох.

Литература

- Балль, Х. Бегство из времени / пер. с нем. Т.А. Набатниковой. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2022.
- Балль Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 316–317.
- Беньямин В. О языке вообще и о языке человека / пер. с нем. И. Болдырева // Учение о подобию. Медиаэстетические произведения: сборник статей. М.: РГГУ, 2012. С. 7–26.
- Гофмансталь, Г. Письмо // Избранное / сост. Ю. Архипов. М.: Искусство, 1995. С. 518–529.
- Котелевская, В.В. Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2018.
- Новалис. Фрагменты / Пер. А.С. Дмитриева // Зарубежная литература XIX века. Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов / под ред. А.С. Дмитриева, Б.И. Колесникова, Н.Н. Новиковой. М.: Высшая школа, 1990. С. 57–73.
- Седелник, В.Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
- Эко, У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / пер. с ит. Анастасии Миролюбовой. СПб.: Александрия, 2007.
- Ball, H. (1988). *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1992). *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich: Limmat Verlag.
- Bergande, W. (2014). The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond. In C. Ruhl, C. Dähne, & R. Hoekstra (Eds.), *The death and life of the total work of art*. Berlin: Jovis, 128-146.
- Eisenhuber, G. (2006). *Manifeste des Dadaismus: Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt*. Berlin: Weidler.
- Fornoff, R. (2004). *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Geier, M. (1989). *Das Sprachspiel der Philosophen. Von Parmenides bis Wittgenstein*. Hamburg: Reinbeck.
- Glanc, T. (2016). *Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht: Die russische Rezeption von DADA*. Zürich: Schublade.
- Hausmann, R. (1972). *Am Anfang war Dada*. Steinbach: Anabas.

Huelsenbeck, R. (1920). *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*. Hannover; Leipzig: Paul Steegemann Verlag.

Jandl, E. (1985). *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand Verlag.

Kammler, D. (1986). Das sprachliche Bestimmen der Welt. In E. Teubner (Ed.), *Hugso Ball Almanach*. Pirmasens: Stadtverwaltung, 221–245.

Kemper, H.-G. (1974). *Vom Expressionismus zum Dadaismus*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag.

Klingler, F. (1982). Zu den Lautgedichten von Hugo Ball. In E. Teubner (Ed.), *Hugo Ball Almanach*. Pirmasens: Stadtverwaltung, 153–212.

Korte, H. (2003). *Die Dadaisten*. Hamburg: Reinbek.

Menninghaus, W. (1995). *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

References

Ball, H. (1988). *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* [The artist and the illness of the time. Selected writings]. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Ball, H. (1992). *Die Flucht aus der Zeit* [Flight out of time]. Zürich: Limmat Verlag.

Ball, H. (2022). *Die Flucht aus der Zeit* [Flight out of time] (T. Nabatnikova, Trans.). Moscow: Tsiolkovsky.

Ball, H. (1986). *Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich* [Manifesto for the 1st Dada evening in Zürich] (V. Veber, Trans.). In L.G. Andreev (Ed.), *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnyye vystu-*

pleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury XX veka. [To call a spade a spade: Keynote performances by masters of Western European literature of the 20th century.]. Moscow: Progress, 316–317.

Benjamin, W. (2012). *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [On language as such and on the language of man] (I. Boldyrev, Trans.). In W. Benjamin, *Ucheniye o podobii. Medi-aesteticheskiye proizvedeniya* [Learning about similarity. Media aesthetic works]. Moscow: RGGU, 7–26.

Bergande, W. (2014). The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond. In C. Ruhl, C. Dähne, & R. Hoekstra (Eds.), *The death and life of the total work of art*. Berlin: Jovis, 128–146.

Eco, U. (2007). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* [The search for the perfect language (the making of Europe)] (A. Mirolubova, Trans.). Sankt-Peterburg: Aleksandriya.

Eisenhuber, G. (2006). *Manifeste des Dadaismus: Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt* [Manifesto of Dadaism: analyzes of program, form and content]. Berlin: Weidler.

Fornoff, R. (2004). *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* [The longing for the total work of art. Studies on an aesthetic conception of modernity]. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.

Geier, M. (1989). *Das Sprachspiel der Philosophen. Von Parmenides bis Wittgenstein* [The language game of the philosophers. From Parmenides to Wittgenstein]. Hamburg: Reinbeck.

Glanc, T. (2016). *Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht: Die russische Rezeption von DADA* [They are already rotting and the fire has started: The Russian reception of DADA]. Zürich: Schublade.

Hausmann, R. (1972). *Am Anfang war Dada* [In the beginning was Dada]. Steinbach: Anabas.

Hofmannsthal, H. (1995). Ein Brief [A Letter]. In Yu. Arkhipov (Ed.), *Izbrannoe* [Selected writings]. Moscow: Iskustvo, 518–529.

Huelsenbeck, R. (1920). *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus* [En avant Dada. The History of Dadaism]. Hannover; Leipzig: Paul Steeegemann Verlag.

Jandl, E. (1985). *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen* [The opening and closing of the mouth. Frankfurt poetics lectures]. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand Verlag.

Kammler, D. (1986). Das sprachliche Bestimmen der Welt [Linguistic determination of the world]. In E. Teubner (Ed.), *Hugo Ball Almanach*. Pirmasens: Stadtverwaltung, 221–245.

Kemper, H.-G. (1974). *Vom Expressionismus zum Dadaismus* [From Expressionism to Dadaism]. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag.

Klingler, Frank. (1982). Zu den Lautgedichten von Hugo Ball [On the sound poems by Hugo Ball]. In E. Teubner (Ed.), *Hugo Ball Almanach*. Pirmasens: Stadtverwaltung, 153–212.

Korte, H. (2003). *Die Dadaisten* [The Dadaists]. Hamburg: Reinbek.

Kotelevskaya, V.V. (2018). *Tomas Bernhard i modernistskij metaroman* [Thomas Bernhard and the modernist metanovel]. Rostov-on-Don; Taganrog: Southern Federal University.

Menninghaus, W. (1995). *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* [Walter Benjamin's theory of language magic]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Novalis. (1990). Fragmente [Fragments] (A. Dmitriev, Trans.). In A.S. Dmitriev, B.I. Kolesnikov, & N.N. Novikova (Eds.), *Zarubezhnaya literatura XIX veka. Romantizm: hrestomatiya istoriko-literaturnykh materialov* [Foreign literature of the 19th century. Romanticism: historical and literary materials]. Moscow: Vysshaya shkola, 57–73.

Sedel'nik, V.D. (2010). *Dadaizm i dadaisty* [Dadaism and Dadaists]. Moscow: The Gorky Institute of World Literature.

Для цитирования: Жеребина, Е.А. Утопия совершенного языка: лингвофилософия Хуго Балля. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 133–146. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-133-146

For citation: Zherebina, E.A. (2023). Utopia of a perfect language: linguophilosophy of Hugo Ball. Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies, 8 (1), 133–146. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-133-146

UTOPIA OF A PERFECT LANGUAGE: LINGUOPHILOSOPHY OF HUGO BALL

Elena A. Zhrebina, PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Foreign Languages, The Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia); e-mail: e.zhrebina@gmail.com

Abstract. Philosophical and poetic reflection on the role of language in the era of modernism are characterized by an intense search for a new perfect language. The result of this search is a discussion about the expressive possibilities of poetic language and attempts to create new forms of poetry. The subject of the research is Hugo Ball's theoretical views on the problem of language. One of the founders of the Dada movement, Ball creates sound poems, which should be analyzed as a reflection of the avant-garde concept of abandoning the outdated rules of ordinary language. They represent an absolute deconstruction of language, but its significance lies in an attempt for an innovative understanding of poetic creativity and its reception, which is in the spirit of the time. Ball's reflections on poetic language are viewed in the context of the romantic philosophy of language, modern philosophy, and also in the context of philosophical thought of the beginning of the 20th century. At the heart of the radical literary experiments of the Dadaists (as well as those of the Russian and Italian Futurists) is the idea that the existing conventional natural languages are unsuitable for poetry. Hugo Ball rethinks the concept of the language norm and the principles of poetic communication between the creator of a new formation and his listener. Doubt, concerning the success of such communication, leads Ball to comment on his own hermetic texts using conventional language. The article formulates the concept of a perfect language in the understanding of Hugo Ball. The main features of Ball's new poetic language are irrationality, magical nature and fundamentally different sound. "Poems without words" are proposed to be interpreted as metaphors which point to the idea of a perfect language behind them.

Key words: crisis of language, modernity, criticism of language, poetic diction, Hugo Ball, dadaism, sound poem



КОНСТРУИРОВАНИЕ СОБЫТИЙНОСТИ В СУДЕБНЫХ РЕЧАХ РУССКИХ АДВОКАТОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

Анна Александровна Бондарева

аспирант Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: bondareva-anna@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6469-3446

Аннотация. В статье с позиции риторического и нарратологического анализа рассматривается конструирование событийности в судебных речах русских адвокатов конца XIX – начала XX в. Первая часть работы посвящена формированию судебного красноречия, которое возникло в России после реформы 1864 г. и развивалось под влиянием реалистической литературы, что не могло не сказаться на подходе ораторов к построению нарратива и репрезентации событий. Во второй части статьи разбираются общие черты художественного события и события, лежащего в основе нарратива судебной речи. Как показало исследование, последнее обладает двойственной природой, поскольку одновременно принадлежит действительности и является элементом историй, конструируемых судебными ораторами. В условиях суда присяжных нарратив позволял репрезентировать человеческий опыт, интерпретировать его и выстроить цельное повествование, которое завершал не оратор, а присяжные своим вердиктом. Размытая грань между реальным и фиктивным событием делала характер завершения нарратива принципиально важным для присяжных. Таким образом, выбор конца повествования позволял не только установить положение подсудимого относительно нормы, подтвердить или обратить его переход в новое семантическое поле: более мягкий приговор создавал иллюзию приближения реальности к утопической модели мира, основанной на христианских ценностях. В совокупности с риторическими приемами, которые использовали ораторы (апелляция к этосу в заключительных частях речей и указание на общественное значение вердикта), особенности конструирования событийности в судебных речах оказывали влияние на характер выносимых решений.

Ключевые слова: риторика, судебная риторика, нарратив, событие, повествование, реалистическая литература

Конец XIX – начало XX в. ознаменовался в России бурным развитием двух культурных явлений, во многом определивших характер эпохи, – судебной риторики и реалистической литературы. Это развитие не просто шло параллельно, но находилось в тесной взаимосвязи, которая была обусловлена особенностями формирования традиции судебной риторики в целом.

При пристальном рассмотрении судебных речей, зафиксированных в России на рубеже XIX–XX вв., можно обнаружить, что события и выстраиваемые на их основе повествования обнаруживают сходство с реалистическим сюжетом, но при этом имеют некоторые особенности, влияющие на характер выносимого присяжными решения. Однако, прежде чем непосредственно перейти к феномену событийности, необходимо сказать об особенностях судебного риторики в дореволюционной России и истоках ее формирования.

Возникновение судебного красноречия в России стало результатом реформ Александра II. На смену письменному, тайному и предельно формализованному судопроизводству пришел открытый гласный суд присяжных с полемикой и состязательностью прений, которые должно было обеспечить только что созданное сословие присяжных поверенных, т. е. адвокатов.

Перемены оказались радикальными не только с чисто институциональной точки

зрения, но и с риторической. Если раньше решения принимались судьями на основании формального исследования доказательств и исключительно письменных текстов (документов), то теперь ключевую роль играли присяжные заседатели, к которым и были обращены речи обвинителей и защитников.

В новых условиях и адвокаты, и прокуроры столкнулись с серьезным вызовом, поскольку до сих пор не существовало отечественной традиции судебной риторики. Если следовать делению риторических жанров на полемические и неполемические (к первым относится судебное и совещательное красноречие, а ко второму – эпидейктическое, или торжественное), то можно обнаружить, что в России того периода не существовало площадок и институтов, которые обеспечивали бы дискуссию (например, парламент и совещательные органы власти) [Khazagerov, Bondareva: 296]. Развитое эпидейктическое красноречие не могло стать полноценным фундаментом для формирования судебного красноречия, поскольку в его основе лежала совершенно иная прагматика.

Эпидейктическая риторика по своей сути церемониальна, она сплачивает общество и поддерживает его единство, обращаясь к общим для группы ценностям [Sheard: 766]. Слушатель торжественной речи оценивает ее преимущественно с эстетической точки зрения, а успех оратора зависит от его

способности воспринимать реальность под тем же углом, что и аудитория [Sullivan: 343]. Подобный подход противоположен тому, что характерно для судебной риторики, где на первый план выходит аргументация, а слушатель оказывается в роли не наблюдателя, оценивающего способности оратора, а судьи [Tindale: 517; Аристотель: 76–77].

Оказавшись перед лицом серьезного риторического вызова, адвокаты рубежа XIX–XX вв. могли обратиться к опыту европейских стран, где уже существовал суд присяжных. Известно, что адвокаты Российской империи не просто были хорошо знакомы с достижениями зарубежных ораторов – они подвергали их риторику пристальному и тщательному анализу и даже публиковали статьи, в которых делились результатами собственных исследований в этой области (см. например: [Карабчевский]). Однако европейский опыт судебной риторики далеко не всегда оказывался подходящим с эстетической, а временами и этической точки зрения, поэтому в данном случае едва ли возможно говорить о каких бы то ни было значительных заимствованиях [Кони: 169].

В сложившейся ситуации судебные ораторы обратились к опыту реалистической литературы [Khazagerov, Bondareva: 293], что представляется логичным следствием литературоцентричности русской культуры того времени. Как писал И.В. Кондаков, функционирование литературы одновре-

менно и как культурного, и как социального текста приводит к диалогу и взаимопроникновению «включенной» в литературу словесности и языка внелитературной культуры, апеллирующих к читающей и мыслящей публике [Кондаков: 15–16].

В случае с русскими адвокатами подобное обращение к литературе не только носило обусловленный спецификой самой культуры характер, но и являлось следствием вполне осознанного выбора. О наличии подобной установки говорит, во-первых, тот факт, что ключевые фигуры судебной риторики рассматриваемого периода активно занимались публицистической и переводческой деятельностью, литературным творчеством и даже вели литературоведческие исследования, как, например, В.Д. Спасович, принявший активное участие в создании «Истории славянских литератур» Пыпина [Пыпин]. Во-вторых, адвокаты, которые подвергали тщательнейшей рефлексии свою ораторскую деятельность (еще одна весьма любопытная черта судебной риторики того времени), прямо писали о необходимости обращаться к художественной литературе.

Показательна в этом плане работа «Об уголовной защите» адвоката С.А. Андреевского, в которой автор писал о русской литературе как источнике полезных для судебных ораторов приемов и психологических наблюдений, которые можно почерпнуть у А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского:

«Я нашел, что простые, глубокие, искренние и правдивые приемы нашей литературы в оценке жизни следует перенести в суд. <...> Нельзя было пренебрегать столь могущественным средством, воспитавшим многие поколения наших судей в их домашней обстановке» [Андреевский: 287–288].

Адвокат также писал о пользе обращения к произведениям Шекспира и пристального изучения поэзии, которая способна развить стремление к точности и благозвучию речи [Там же].

Впрочем, и это отмечалось современниками, позиция С.А. Андреевского, который видел в судебном ораторе говорящего писателя и художника, в этом вопросе временами доходила до крайности, но тот факт, что связь художественной литературы и судебного красноречия была естественной и органичной для деятелей того времени, представляется значимой чертой судебного красноречия рубежа XIX–XX вв.

Таким образом, многие приемы и даже целые речевые жанры, свойственные художественной литературе, перенимались судебными ораторами. Обилие описаний, создание психологических портретов, включение развернутых диалогических структур и имитаций чужой речи во всей совокупности ее индивидуальных особенностей – все это прослеживается в судебных речах [Бондарева 2022].

Особую окраску обретали в судебных речах и повествования, которые зачастую

включали в себя элементы описания. Обусловлено это было, в первую очередь, чисто практическими задачами: защитникам было необходимо восстановить ход событий и так нарисовать подробную картину произошедшего, чтобы слушатели могли ясно и четко представить себе события, предшествовавшие преступлению, время и место его совершения, действия фигурантов дела и их психологическое состояние. Для решения этой задачи в условиях суда присяжных, где приговор зависел от людей, происходивших из самых разных сословий (так, в одной коллегии могли одновременно оказаться дворяне, купцы и крестьяне) и где отсутствовали качественные визуальные средства, было невозможно обойтись простым перечислением фактов, сухим описанием результатов экспертизы и изложением фабулы дела. Ораторы были вынуждены прибегать к более сложным стратегиям, которые выражались не только в использовании разнообразных средств художественной выразительности, но и в особой организации повествовательных структур, которые выстраивались на основе события, т. е. преступления.

Событие, которое оказывается в центре судебной речи, имеет двойственный характер, поскольку оно, с одной стороны, принадлежит объективной действительности, а с другой – становится предметом речи и элементом создаваемого оратором нарратива.

Нарратив – неотъемлемый элемент судебной коммуникации, и в особенности суда присяжных. Несмотря на то что некоторые участники судебной сферы отвергают идею о необходимости осмысления нарративов, большинство все же согласно с тем, что нарративизация и как создание истории с действующими лицами, определенным контекстом, событиями и элементами сюжета, и как репрезентация человеческого опыта играет ключевую роль в придании действиям смысла и даже служит формированию идентичности [Olson: 20].

Начиная с момента, когда клиенты обращаются к адвокатам, они рассказывают истории, которые адвокат затем пересказывает в форме доводов и доказательств присяжным; затем присяжные пересказывают услышанные истории сами себе и друг другу, вынося вердикт; потом наступает очередь журналистов... – это бесконечное рассказывание и пересказывание историй является естественной частью судебной сферы, ведь именно так участники процессов воспринимают лежащие в основе дел цепочки событий [Amsterdam & Bruner: 110]. Однако нарратив в судебном дискурсе представляет собой не просто хроникальное перечисление событий, но и их интерпретацию; он позволяет собрать отдельные события и связать их в цельный сюжет, который имеет начало и конец и без которого восприятие слушателей неминуемо бы рассеивалось [Hanne &

Weisberg: 2, 9]. Это позволяет связать нарратив судебной речи с поэтическими законами построения интриги, сформулированными еще Аристотелем в «Поэтике» [Аристотель].

В то же время нарративизация приводит к сближению судебной речи с художественным текстом, прагматика которого иная. Эта идея была разработана и весьма убедительно представлена рядом современных школ, среди которых следует упомянуть «право и литература» (The Law and Literature movement), представители которой показали, в какой степени юристы используют стратегии повествования, позаимствованные у художественной литературы, и как их можно проанализировать с точки зрения теории литературы [Hanne & Weisberg: 2, 9]. Особенно интересна в этой связи работа “The Legal Imagination” Дж.Б. Уайта, которая, как принято считать, положила начало этой школе [White].

Следует отметить, что судебная речь, безусловно, не сводится только к нарративу, поскольку в ней обязательно должны присутствовать аргументация и логические операции [Burns: 36–38].

Как показали упомянутые исследования, оратор отдает большее предпочтение нарративу или аргументации в зависимости от специфики аудитории, характеристик дела или же собственного стиля [Бондарева 2018]. Так, А.Ф. Кони в своих судебных речах больший акцент делал на аргументацию и экс-

пликацию логических операций, его речи в целом менее «живописны», чем, например, речи Н.П. Карабчевского, делавшего упор на нарратив с использованием метафор, диалогических структур, частой сменой фокуса. Преобладание аргументативной составляющей, которое было бы обусловлено спецификой аудитории, можно наблюдать в речи Ф.Н. Плевако по делу о стачке рабочих на фабрике товарищества Саввы Морозова, которая произносилась не перед присяжными, а перед судьями. Что же касается случаев, когда определяющими становятся характеристики конкретного дела, то здесь можно привести в качестве примера еще одну речь Ф.Н. Плевако, а именно его выступление по делу П.П. Качки, обвинявшейся в убийстве. Речь была построена с упором на историю, поскольку преступление было совершено в людном месте, на глазах множества свидетелей. Выстраивать логические цепочки для анализа доказательств и воссоздания вероятного хода событий не было никакой необходимости, и защитнику, в сущности, ничего не оставалось, кроме как средствами нарратива показать непростую жизнь подсудимой, влияние на нее среды и обстоятельств, а затем призвать присяжных проявить к ней христианское милосердие. Здесь, на наш взгляд, наглядно предстает способность нарратива не просто когерентно репрезентировать человеческий опыт, но и определенным образом интерпретировать его.

Итак, событие, будучи предметом судебной речи, становится частью нарратива. Судебные ораторы рубежа XIX–XX вв. выстраивали повествование, используя ряд приемов, характерных для художественной прозы: сюда относятся диалоги, разнообразные средства изобразительности, имитация прямой речи, смена нарративного фокуса. При этом репрезентированный посредством нарратива факт оказывается чрезвычайно схожим с художественным событием.

Переходя к вопросу события в художественном тексте, обратимся к классическому труду Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста», в рамках которой было предложено емкое и точное определение события как «перемещения персонажа через границу семантического поля», как отклонения от нормы, «нарушения некоторого запрета, факта, который имел место, хотя не должен был его иметь» [Лотман: 282–286]. (Примечательно, что в русском языке семантика слова «преступление» уже несет в себе идею пересечения некоей границы, перехода в новое состояние).

Компонуя события в связную структуру, автор группирует их друг с другом, исключая при этом некоторые из них как недостаточно существенные [Danto: 132]. В случае судебных речей присутствует схожий процесс, который, однако, воплощается не в отборе событий, которые необходимо показать или, напротив, обойти молчанием (последнее

в принципе контрпродуктивно с риторической точки зрения, поскольку у судебного оратора всегда есть оппонент, который пристально следит за неточностями и обращает их против говорящего), а посредством риторического *выдвижения*, расстановки акцентов, что позволяет создать иерархию значимости событий или явлений. Эта иерархия может существенно отличаться от той, которая сформировалась в сознании аудитории ранее, и привести к реинтерпретации событий. Примером может служить суд над группой удмуртов, обвинявшихся в ритуальном убийстве, – так называемое Мултанское дело. К началу слушаний общественность была настроена против подсудимых и убеждена в их виновности, однако Н.П. Карабчевскому удалось сместить акценты и актуализировать новые детали таким образом, что обвинения против удмуртов оказывались такими же необоснованными, как и обвинения, выдвигавшиеся против ранних христиан и их религиозных практик.

В художественном повествовании, как пишет Лотман, есть мифологический план, который моделирует весь универсум, и фабульный, отображающий эпизод действительности: «Этим раскрывается двойная природа художественной модели: отображая отдельное событие, она одновременно отображает и всю картину мира <...>» [Лотман: 258, 264]. Примечательно, что подобное сочетание планов прослеживается и в судебных

речах. Разбираясь в подробностях и причинах отдельных преступлений, адвокаты затрагивали общественные и политические вопросы, моделировали ценностную картину мира. Особенно ярко это прослеживается в вопросе влияния среды на человека: адвокаты нередко показывали, что именно внешние обстоятельства, неблагоприятные условия жизни и воспитания толкают человека на преступление, за что нередко подвергались критике: так, например, Ф.М. Достоевский считал подобный подход вредным и в корне противоречащим нравственному долгу христианина, который должен бороться с негативным влиянием среды [Бондарева 2022]. Рассматривая отдельное событие (преступление), адвокаты, совсем в духе писателей-реалистов XIX в., стремились выявить типическое и в результате затрагивали вопросы общественного и государственного значения, чем не раз навлекали на себя недовольство власти [Казанцев: 14]. В пародийном ключе эту черту судебного красноречия второй половины XIX в. выразил Ф.М. Достоевский, который в романе «Братья Карамазовы» вложил в уста адвоката Фетюковича фразу: «Недаром эта трибуна дарована нам высшею волей – с нее слышит нас вся Россия. Не для здешних только отцов говорю, а ко всем отцам восклицаю...» [Достоевский: 170].

Отображение частной и общей картины мира в художественном тексте, как пишет Лотман, приводит к тому, что для рецепи-

ента принципиально важным становится хороший или плохой конец повествования, поскольку он «свидетельствует не только о завершении того или иного сюжета, но и о конструкции мира» [Лотман: 264]. При этом конечный эпизод может служить отправной точкой нового повествования, конец может осознаваться как начало новой истории [Там же].

Что же можно считать концом повествования в судебной речи? Здесь, на наш взгляд, кроется самая интересная особенность события в повествовательных структурах судебной речи. И связана она, главным образом, с ролью присяжных.

Если вслед за В.И. Тюпой, рассматривавшим нарративные высказывания как «широко употребительный, но специфический способ текстообразования» [Тюпа], обратиться к М.М. Бахтину, то можно увидеть, что в интерпретации последнего произведение состоит как бы из двух событий: об одном рассказано в произведении, а второе является событием самого рассказывания, в котором участвуют слушатели-читатели:

«События эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно

понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [Бахтин: 403–404].

В отличие от читателей художественного текста присяжные одновременно оказываются реципиентами нарратива, который моделирует судебный оратор на основе события, а с другой стороны, являются непосредственными участниками реальных событий как люди, которым необходимо сформировать собственное суждение и вынести вердикт. Они активно сопричастны событию. При этом грань между реальным событием и событием фиктивным, развернутым в нарративе, в судебной речи размывается, что видно, скажем, в заключительных частях, где ораторы обращались к присяжным с призывами сделать «последним делом такого свойства в летописях русского процесса» [Александров: 119] или же своим приговором «создать принципиально новую нравственную силу, перед которой должны будут преклоняться» [Хартулари: 802–803].

Принимая решение, присяжные должны были поставить точку в повествовании, самостоятельно завершить нарратив и «дописать» конец истории. Если принять во внимание близость события в повествовательных структурах судебных речей с событием в реалистической художественной прозе, а также тот факт, что нарратив в суде вовлекает слушателей в повествование, побуждая их представлять себя в качестве протагони-

ста и описываемые события как новый опыт [Winter: 2276–2277], то можно заключить, что характер завершения нарратива становится для присяжных принципиально важным, поскольку он будто бы оказывает действие не только на подсудимого, который или остается в новом семантическом поле (признается преступником), или же вернется в старые границы как человек, не вышедший за пределы нормы, но и на саму действительность.

Вынося более мягкий или вовсе оправдательный приговор, присяжные не просто решали судьбу реального человека, но и старались установить в реальном мире царство правды, справедливости и христианского милосердия. Хороший конец подразумевал приближение к утопическому идеалу, который оказывался выше норм закона и принципов его применения. Неслучайно судебные ораторы завершали свои выступления эмоциональной апелляцией к этосу, подчеркивая значимость решения по делу для всего общества и для торжества справедливости. Ф.Н. Плевако в финале речи в защиту Лютирических крестьян восклицал: «Верю я, что вы скажете сегодня: “Молчи, закон, настало время благодати!”» [Плевако: 311–312].

Можно предположить, что именно поэтому приговоры суда присяжных конца XIX – начала XX в. бывали такими мягкими, а преступник нередко оправдывался, даже если существовали явные доказательства его вины: хороший конец нарратива не про-

сто завершал событие – он преобразовывал конструкцию мира в целом. Точнее, создавал иллюзию этого преобразования.

Литература

Александров, П.А. Дело Сарры Модебадзе // Судебные речи известных русских юристов / под ред. М.М. Выдря. М.: Государственное издательство юридической литературы, 1957. С. 77–119.

Андреевский, С.А. Об уголовной защите // Избранные труды и речи. Тула: Автограф, 2000. С. 285–312.

Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. В. Аппельрота, Н. Платоновой. М.: Азбука-Аттикус, 2015.

Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

Бондарева, А.А. Общие места и метафоры в дореволюционном русском судебном красноречии: выпускная квалификационная работа. Дис. ... магистра филол. н. Ростов-на-Дону, 2018.

Бондарева, А.А. Роль судебного красноречия в развитии литературного языка (на материале русского судебного и художественного дискурсов рубежа XIX–XX вв.). Научно-квалификационная работа аспиранта. Ростов-на-Дону, 2022.

Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы. Книги XI–XII. Эпилог // Достоевский Ф.М. Собр. соч. В 30 тт. / под ред. В.Г. Базанова, Г.

М. Фридлиндера, В. В. Виноградова. М.: Наука, 1976. Т. 15.

Казанцев, С.М. «Судебная республика» в царской России // Суд присяжных в России: Громкие уголовные процессы 1864–1917 гг. Л.: Лениздат, 1991. С. 3–20.

Карабчевский, Н.П. Современная французская адвокатура и новая школа судебного красноречия (По поводу книги Léon Cléry “Souvenirs du Palais”) // Около правосудия. Статьи, сообщения и судебные очерки. СПб.: Типография СПб. Т-ва Печатн. и издат. дела «Труд», 1902. С. 1–41.

Кондаков, И.В. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5–44.

Кони, А.Ф. С.А. Андреевский (По личным воспоминаниям) // Собр. соч. В 8 тт. М.: Юридическая литература, 1968. Т. 5. С. 166–183.

Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Плевако, Ф.Н. Дело люторических крестьян, обвиняемых в сопротивлении властям. Речь в защиту подсудимых // Плевако Ф.Н. Речи. Т 1. М.: Типография В.М. Саблина, 1912. С. 300–312.

Пыпин, А.Н. История славянских литератур. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1879.

Тюпа, В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т., 2001

[Электронный ресурс]. URL: <http://chehovlit.ru/chehov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/index.htm> (дата обращения: 15.09.2022).

Хартулари, К.Ф. Дело Левенштейн // Хартулари К.Ф. Судебные речи известных русских юристов / под ред. М.М. Выдря. М.: Государственное издательство юридической литературы, 1957. С. 792–803.

Amsterdam, A.G., & Bruner, J. (2000). *Minding the law: how courts rely on storytelling, and how their stories change the ways we understand the law – and ourselves*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Burns, R. (1999). *A theory of the trial*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Danto, A.C. (1965). *Analytical philosophy of history*. London: Cambridge University Press.

Hanne, M., & Weisberg, R. (2018). Introduction. In M. Hanne, & R. Weisberg (Eds.), *Narrative and metaphor in the law*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–11.

Khazagerov, G.G., & Bondareva, A.A. (2019). Rhetorical platforms and the development of the Russian literary language: judicial oratory. *Communication Studies (Russia)*, 6 (2), 292–304. DOI: 10.25513/2413-6182.2019.6(2).292-304

Olson, G. (2018). On narrating and troping the law: the conjoined use of narrative and metaphor in legal discourse. In M. Hanne, & R. Weisberg (Eds.), *Narrative and metaphor in the law*. Cambridge: Cambridge University Press, 19–36.

Sheard, C.M. (1996). The public value of epideictic rhetoric. *College English*, 58 (7), 765–794. DOI: 10.2307/378414

Sullivan, D. L. (1993). The epideictic character of rhetorical criticism. *Rhetoric Review*, 11 (2), 339–349.

Tindale, C.W. (2013). Rhetorical argumentation and the nature of audience: toward an understanding of audience – issues in argumentation. *Philosophy & Rhetoric*, 46 (4), 508–532. DOI: 10.5325/philrhet.46.4.0508

White, J.B. (1985). *The legal imagination*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Winter, S.L. (1989). The cognitive dimension of the agon between legal power and narrative meaning. *Michigan Law Review*, 87 (8), 2225–2279. <https://doi.org/10.2307/1289304>

References

Aleksandrov, P.A. (1957). Delo Sarry Modebadze [Sarra Modebadze case]. In M.M. Vydrya (Ed.), *Sudebnyye rechi izvestnykh russkikh yuristov* [Speeches of Russian lawyers]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo yuridicheskoy literatury, 77–119.

Amsterdam, A.G., & Bruner, J. (2000). *Minding the law: how courts rely on storytelling, and how their stories change the ways we understand the law – and ourselves*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Andreyevskiy, S.A. (2000). Ob ugolovnoy zashchite [On criminal defense]. In

S.A. Andreyevskiy, *Izbrannyye trudy i rechi* [Selected works and speeches]. Tula: Avtograf, 285–312.

Aristotle (2015). *Poetika. Ritorika* [Poetics. Rhetoric] (V. Appel'rot, & N. Platonova, Trans.). Moscow: Azbuka-Attikus.

Bakhtin, M.M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Bondareva, A.A. (2018). *Obshchiye mesta i metafory v dorevolutsionnom russkom sudebnom krasnorechii* [Common places and topoi in pre-revolutionary Russian judicial oratory] (MA Dissertation, Southern Federal University, Rostov-on-Don).

Bondareva, A.A. (2022). Rol' sudebnogo krasnorechiya v razvitii literaturnogo yazyka (na materiale russkogo sudebnogo i khudozhestvennogo diskursov rubezha XIX–XX vv.) [The impact of judicial rhetoric on the development of language (the case study of Russian judicial and literary discourse of the late 19th – early 20th c.)] (PhD graduate dissertation. Southern Federal University, Rostov-on-Don).

Burns, R. (1999). *A theory of the trial*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Danto, A.C. (1965). *Analytical philosophy of history*. London: Cambridge University Press.

Dostoevsky, F.M. (1876) Brat'ya Karamazovy. Knigi XI–XII. Epilog [The Karamazov Brothers. Parts XI–XII. Epilogue]. In V.G. Bazanov, G.M. Fridlender, V.V. Vinogradov

(Eds.), *F.M. Dostoyevsky. Sobraniye sochineniy v 30 tt.* [F.M. Dostoyevsky Complete works in 30 volumes] (Vol. 15). Moscow: Nauka.

Hanne, M., & Weisberg, R. (2018). Introduction. In M. Hanne & P. Weisberg (Eds.), *Narrative and metaphor in the law*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–11.

Kazantsev, S.M. (1991). “Sudebnaya Respublika” v tsarskoĭ Rossii [“Judicial Republic” of czarist Russia]. In S.M. Kazantsev, *Sud prisyazhnykh v Rossii: Gromkiye ugovnyye protsessy 1864–1917 gg.* [Jury court in Russia: High-profile criminal cases from 1864–1917]. Leningrad: Lenizdat, 3–20.

Karabchevskiy, N.P. (1902). *Sovremennaya frantsuzskaya advokatura i novaya shkola sudebnogo krasnorechiya.* (Po povodu knigi Léon Cléry “Souvenirs du Palais”) [The modern French judicial rhetoric (On Léon Cléry’s work “Souvenirs du Palais”)]. In N.P. Karabchevskiy, *Okolo pravosudiya. Stat’i, soobshcheniya i sudebnyye ocherki* [On justice. Articles, reviews, and essays]. Saint-Petersburg: Trud, 1–41.

Khartulari, K.F. Delo Levenshteyn [Levenstein case]. In M.M. Vydrya (Ed.), *Sudebnyye rechi izvestnykh russkikh yuristov* [Speeches of Russian lawyers]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel’stvo yuridicheskoy literatury, 792–803.

Khazagerov, G.G., & Bondareva, A.A. (2019). Rhetorical platforms and the development of the Russian literary language: judicial oratory. *Communication Studies (Russia)*, 6 (2), 292–304. DOI: 10.25513/2413-6182.2019.6(2).292-304

Kondakov, I.V. (2008). Po tu storonu slova. Krizis literaturotsentrizma v Rossii XX–XXI vekov [Beyond the word. The crisis of literature centrism in 20th– 21st c. Russia]. *Voprosy Literatury* [The Issues of Literature], 5, 5–44.

Koni, A.F. (1968). S.A. Andreyevskiy (Po lichnym vospominaniyam) [S.A. Andreyevskiy. Personal reminiscences]. In A.F. Koni, *Sobraniye sochineniy v 8 tt.* [Complete works in 8 volumes] (Vol. 5). Moscow: Yuridicheskaya literatura, 166–183.

Lotman, Yu.M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of artistic text]. Moscow: Iskusstvo.

Olson, G. (2018). On narrating and troping the law: The conjoined case of narrative and metaphor in legal discourse. In M. Hanne, & R. Weisberg (Eds.), *Narrative and metaphor in the law*. Cambridge: Cambridge University Press, 19–36.

Plevako, F.N. (1912). Delo lyutoricheskikh krest’yan, obvinyayemykh v soprotivlenii vlastyam. Rech’ v zashchitu podsudimyykh [The speech in defense of Lutorichi peasants]. In F.N. Plevako, *Rechi* [Speeches] (Vol. 1). Moscow: Tipografiya V.M. Sablina, 300–312.

Pypin, A.N. (1879). *Istoriya slavyanskikh literatur* [The history of Slavic literatures]. Saint-Petersburg: Tipografiya M.M. Stasyulevicha.

Sheard, C.M. (1996). The public value of epideictic rhetoric. *College English*, 58 (7), 765–794. DOI: 10.2307/378414

Sullivan, D.L. (1993). The epideictic character of rhetorical criticism. *Rhetoric Review*, 11 (2), 339–349.

Tindale, C. W. (2013). Rhetorical argumentation and the nature of audience: Toward an understanding of audience – issues in argumentation. *Philosophy & Rhetoric*, 46 (4), 508–532. DOI: 10.5325/philrhet.46.4.0508

Тюпа, В.И. (2001). *Narratologiya kak analitika povestvovatel'nogo diskursa* (“Arkhiyerey” A.P. Chekhova) [Narratology and the analysis of narrative discourse (“The Bishop” by A.P. Chekhov)]. Tver’: Tver’ State University.

Retrieved from: <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/index.htm> (date of access: 15.01.2023).

White, J. B. (1985). *The legal imagination*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Winter, S. L. (1989). The cognitive dimension of the agon between legal power and narrative meaning. *Michigan Law Review*, 87 (8), 2225–2279. <https://doi.org/10.2307/1289304>

Для цитирования: Бондарева, А.А. Конструирование событийности в судебных речах русских адвокатов конца XIX – начала XX в. // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. 2023. Т. 8. № 1. С. 147–160. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-147-160

For citation: Bondareva, A.A. (2023). Event construction in legal narrative of Russian lawyers of the late 19th – early 20th century. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 147–160. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-147-160

EVENT CONSTRUCTION IN LEGAL NARRATIVE OF RUSSIAN LAWYERS OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURY

Anna A. Bondareva, PhD Student, Institute of Philology, Journalism and Cultural Communications, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia): e-mail: bondareva-anna@yandex.ru

Abstract. The article is focused on the analysis of event construction in courtroom speeches presented by Russian lawyers in the late 19th – early 20th century from rhetorical and narrative perspectives. The first part of the article is devoted to the development of judicial rhetoric after the reform of Alexander II (1864). It was strongly influenced by realistic writing tradition, which could not but contribute to the adoption of various literary strategies, including the approach to narration and representation of events. In the second part, we turn to the features common both for events in fiction and events that lie in the core of courtroom speech narrative. During the jury trials, narrative not only represented the human experience but also interpreted it and enabled lawyers to construct stories final parts of which could be consummated only by the verdict of the jury. It is concluded that the blurred line between real and constructed event made the narrative closure fundamentally important for the jury. Their choice of ending not only defined the position of the accused in one of the semantic fields but also created an illusion that the lenient sentence could approximate the reality to the utopian model of the world based on Christian values. In conjunction with the rhetorical strategies used by lawyers in courtrooms, the specific features of event construction could influence the decision-making of the jury.

Key words: rhetoric, judicial rhetoric, narrative, event, narration, literary realism, court speeches



DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-161-176

УДК 82-16 +
908:83.3(2=411.2)6

ОБРАЗ РОСТОВА-НА-ДОНУ В ПОЭМЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «ДОРОЖЕНЬКА»

Елена Вадимовна Белополюская

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: evbelopolskaya@sfedu.ru

ORCID: 0000-0002-1785-7452

Аннотация. В статье впервые рассматривается образ Ростова-на-Дону, запечатленный в третьей и четвертой главах автобиографической поэмы А.И. Солженицына «Дороженька». Город дан в восприятии лирического героя Сергея Нержина, который вспоминает свои детские и отроческие годы. При описании Ростова конца 1920-х – начала 1930-х гг. в произведении бережно восстанавливается утраченный исторический облик города, рассказывается о разрушенных при Советской власти церквях и храмах, насильственной смене названий улиц и т. д. Особое внимание уделяется воспоминаниям о доме и близких людях, с которыми прошло детство. Перед читателем возникает яркий, осязаемый образ города с неповторимыми звуками, запахами, красками, социокультурной атмосферой тех лет. Изображая Ростов-на-Дону периода НЭПа, Солженицын обращает внимание на ключевую черту того времени: с одной стороны, возникает иллюзия возвращения дореволюционной жизни, с другой – усиливается давление тоталитарного государства. Это находит художественное воплощение в образе города с вертикально ориентированной структурой. На возвышении располагается залитый светом, теплый, веселый, динамичный Ростов, внизу, в «провале», в «сырой тени» ГПУ – холодный, застывший, унылый / мрачный, враждебный к человеку город. Мир ГУЛАГа незаметно для горожан прорастает в привычное, внешне спокойное пространство. В отличие от большинства Сергей Нержин пытается осмыслить свой личный опыт в общеисторическом контексте, разобраться в себе и окружающем мире. Воспоминания автобиографического героя о детстве и отрочестве, проведенных в Ростове-на-Дону, становятся важным шагом на пути к его духовному восхождению.

Ключевые слова: Солженицын, образ города, Ростов-на-Дону, поэма «Дороженька», НЭП, автобиографический герой

Как известно, жизнь и творчество А.И. Солженицына тесно связаны с Ростовом-на-Дону: здесь он прожил немало лет (1925–1941), окончил школу, университет и осознал свое литературное призвание. В годы Великой Отечественной войны Солженицын с волнением следил за событиями в Ростове, его «жгла судьба родного города-страдальца» [Сараскина: 207].

«Мой родной город Ростов захвачен немцами; дом, в котором я жил, сгорел; университет, в котором я провёл лучшие годы, разрушен; мать моя осталась в руках у немцев; жена неизвестно где... Отпустите меня на фронт, где будут по-настоящему полезны мои знания и моя ненависть»,

– писал в прошении начальнику училища курсант Солженицын в 1942 г. [Там же: 202]. После окончания войны писатель не раз приезжал в город школьного детства и юности, с Ростова в сентябре 1994 г. началось путешествие Солженицына по югу России после возвращения из вынужденной эмиграции.

Образ Ростова-на-Дону не раз появлялся на страницах произведений Солженицына. Одно из таких творений – автобиографическая поэма, или, как назвал ее автор, «повесть в стихах» «Дороженька». Над ее текстом Солженицын

усиленно работал в 1947–1953-е гг., «складывал в уме и нёс в памяти все лагерные годы, не доверяя бумаге»¹ [Солженицын 2016: 5]. Он признавался:

«Очень она вознаграждала меня, помогая не замечать, что делали с моим телом. Иногда в понуренной колонне, под крики автоматчиков, я испытывал такой напор строк и образов, будто несло меня над колонной по воздуху <...>. В такие минуты я был и свободен и счастлив» [Солженицын 2010: 92].

Окончательный полный текст «Дороженьки» был опубликован только в 2018 г. в 30-томном собрании сочинений писателя и сопровождается комментариями В.В. Радзишевского [Солженицын 2016]. Несмотря на то, что «Солженицын не был поэтом, обреченным на стихи» [Немзер] и поэма, знаменующая начало творческого пути писателя, художественно несовершенна, она вовлечена в исследовательскую орбиту [Бай; Глухова; Васюточкин; Береснева; и др.]. По мнению М. Николсона, «Дороженька» «представляет собой немаловажный этап в переходе Солженицына к зрелой прозе» [Николсон: 256].

В нашей работе предпринимается попытка исследовать специфику художественной реализации образа Ростова-на-Дону в поэме «Дороженька».

¹ При цитировании произведений А.И. Солженицына сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.

Образ Ростова-на-Дону присутствует в третьей («Серебряные орехи») и четвертой («Ту, кого всего сильнее...») главах «Дороженьки», в основу повествования которых легли воспоминания из детства и отрочества писателя: жизнь с матерью Т.З. Солженицыной на съемной квартире, дружба с семьей Андреевых-Федоровских, арест деда.

Дольше всего в Ростове Солженицыны прожили, по словам писателя, в «двухконурном полудомике, в провале и тупике Никольского переулка» [Солженицын 2018: 22] (рис. 1–2).



Рис. 1. 25 марта 1925 года. Сانه 6 лет



Рис. 2. Двор дома (Ростов-на-Дону, Никольский переулок, 52), где Солженицын жил с матерью с 1924 по 1934 г. Ступеньки ведут в их десятиметровую комнату

Туда накануне Рождества в 1930 г. приезжал навестить дочь и внука З.Ф. Щербак (рис. 3).



Рис. 3. Сидят: Захар Федорович Щербак, дед писателя; его дочь Таисия Захаровна и жена Евдокия Григорьевна (бабушка писателя). Стоят (слева направо): Роман Захарович Щербак; его жена Ирина Ивановна; Мария Захаровна; ее муж Карпушин

Личность деда всегда восхищала писателя. По убеждению Солженицына, именно от деда по материнской линии он унаследовал «всю его энергию, волю к движениям, преобразованиям, твёрдую руку, власть решений» [Там же: 19]. Благодаря трудолюбию и уму Щербак смог пройти путь от батрака до зажиточного хозяина имения, но в старости после войны, революции и раскулачивания был оскорблен и унижен. «У Захара Федоровича отняли не только кровно нажитое и с любовным тщанием устроенное состояние, но и осмысленное дело всей жизни» [Сараскина: 36]. Как предполагал впоследствии Солженицын, чекистами «внезапная поездка дедушки была истолкована как попытка увезти, перепрятать золото» [Солженицын 2019: 18], что и предопределило его немедленный арест.

В «Дороженьку» вошла и история семьи профессора института путей сообщения, крупного специалиста по теплотехнике В.И. Федоровского. В доме на проспекте Среднем Саня часто бывал с матерью: «Семья Федоровских в дошкольные два года была мой единственный выход в большой мир, и первый в моей жизни мирок вне моей семьи, там же и мой первый друг-сверстник, Миша. А для мамы они были – роднее родных, весь духовный мир и вся дружеская поддержка» [Солженицын 2018: 23] (рис. 4).



Рис. 4. Семья Федоровских с гостями. Слева направо: Владимир Иванович, Евгения Николаевна, Миша, Герман Германович Коске, Таисия Захаровна Солженицына, Ляля Федоровская, Александра Федоровна Андреева. Ростов-на-Дону. Конец 1920-х гг. Архив А.И. Солженицына в Троице-Лыкове // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. М.: Русский путь, 2018. Вып. 6

Мать писателя с отличием окончила одну из лучших частных гимназий Ростова-на-Дону, директором которой была теща Федоровского А.Ф. Андреева. Во время учебы Таисия жила в семье начальницы, подружилась с ее дочерью, «оттуда особенность почти дочерних отношений» [Там же]. Вспоминая свои детские годы в Ростове, писатель замечал: «Ведь это ещё было блаженное время (для тех, по кому до тех пор не прошло Колесо...), конец НЭПа – слабое подобие дореволюционной изобильной России» [Там же: 25].

Образ родного города строится Солженицыным на противопоставлении Москве и Санкт-Петербургу как центрам государ-

ственной жизни страны. Очарование провинциального Ростова связывается со стремлением его жителей к мирной, созидательной жизни, с отказом от излишней политизации: «Мой милый город! Ты не знаменит / Ни мятежом декабрьским, ни казнию стрелецкой. / Твой камень царских усыпальниц не хранит / И не хранит он урн вождей советских. <...> Пока в Москве на дыбе рвали сухожилия, / Сгоняли в Петербург Империи служить, – / Здесь люди русские всего лишь только – жили, / Сюда бежали русские всего лишь только – жить» [Солженицын 2016: 40].

В революционные годы Ростов втягивается в политический водоворот, жизнь горожан меняется. Правда, перемены растянуты во времени и кажутся почти незаметными: «...и мнилось, / Что только Думы вывеску сменили на Советы, / А больше ничего не изменилось» [Там же: 41].

Образ Ростова-на-Дону с сильными традициями дореволюционного прошлого создает радостное настроение. Читателю открывается красочная панорама южного города, который «стоял тогда, как и сейчас стоит. / На гребне долгого холма над Доном» [Там же: 40]. Гостеприимный Ростов у Солженицына всегда прекрасен: «И всех, кто с юга подъезжал к нему, / На двадцать верст встречал он с крутогорья /

В полнеба белым пламенем в ночную тьму, / В закат – слепящих стёкол морем» [Там же].

Город буквально залит светом, и это знак особого авторского расположения. «Слепящих стёкол море» подобно, на наш взгляд, отражению в воде, самоудвоению, которое выступает «как признак зрелой красоты», как элемент идеального пейзажа [Эпштейн: 133]. Однако в солженицынском образе Ростова нет успокоенности – он стремителен и легок. «Дышали солнцем в парках кружева акаций, / Кусты сирени в скверах – свежестью дождей» [Солженицын 2016: 41]. Южный темперамент оттеняется «нестерпимым» летним зноем, крутыми подъемами и «стрелой» Садовой улицы. Полный энергии купеческий город органично встроен в систему страны и мира: «Как сазаны на стороне зарецкой / Ростов забился, заблестал, едва лишь венул НЭП»; «В порту то греческий, то итальянский флаг, – / Порт ликовал, как в полдень муравейник, / Плескались волны в Греки из Варяг» [Там же]. Упоминаются яркие витрины модных магазинов, прилавки ярмарок, ломящиеся от изобилия товаров, плывущий над городом гул колоколов, чад лимузинов, звон «старомодных бельгийских трамваев»¹. Для создания объемной живой картины автор стремится воздействовать на все органы чувств своего читателя.

¹ В Ростове-на-Дону трамвайные линии были запущены Бельгийским акционерным обществом.

Важной особенностью описания старого Ростова в поэме является уточнение дальнейшей судьбы некоторых известных зданий. Например: «Тогда ещё церковей не раздробляли в щебень, / И новый Герострат не строил театр-трактор, / И к пятерым проспектам, пересекшим гребень, / Названья новые не притирались как-то» [Там же]. Важное место среди достопримечательностей Ростова занимают два собора, из которых сохранился один: «Бурел один собор над серой тушей банка, / Белел другой собор над гомоном базара» [Там же]. Речь идет об Александро-Невском соборе, который находился недалеко от здания конторы Государственного банка и был взорван большевиками в 1930 г., и о соборе Рождества Пресвятой Богородицы, расположенном рядом с Центральным городским рынком (рис. 5).



Рис. 5. Александро-Невский собор

Аналогичным образом представлено и одно из зданий alma mater писателя в начале Большой Садовой: «Ещё не став / “Индустриальных педагогов институтом”, / Уже не “Императорский”, Универ’тет стоял» [Там же] (рис. 6).



Рис. 6. Почтовая карточка «Ростов-на-Дону. Северо-Кавказский государственный университет. 1925–1930»

Так в произведении фиксируется внимание на насильственном характере действий новой власти (разрушение храмов, смена привычных названий улиц и парков, грубое вторжение в частную жизнь горожан) и бережно реконструируется утраченный исторический облик Ростова.

Светлые воспоминания о шумном радостном Ростове у Солженицына неотделимы от «страшных легенд» о подвальных

«застенках ГПУ». В повествовании солнечные улицы и зеленые бульвары уступают место темным переулкам с уродливыми домами и «люками стоков». «В четыре этажа четыре зданья» [Там же] полномочного представительства ОГПУ, где не прекращаются «тихий говор, жалобы и плач» [Там же: 43] жен и детей арестантов, символизируют суровую реальность времени набравших силу репрессий. Тусклый свет окон, черные ворота, «облупленные» стены домов, «плитняк потресканный», «люков чёрная дыра», «мутные потоки» [Там же: 42] дождевых вод усиливают впечатление безысходности. Дом, в котором жил автобиографический герой Сергей Нержин, находился рядом с мрачным зданием ГПУ, и его «сырая тень» закрывала солнце. «Громада кирпича, полнеба застенив, / Мальчишкам тупика загородила свет» [Там же: 43].

Хотя с раннего детства Нержин «в играх и в радостях детского мира» слышал «шорох зловещих крыл» ЧК [Там же: 38], драматизм происходящего им осознается не сразу: с одной стороны, он видел незаконные аресты родственников и друзей, с другой – оставался верен делу революции. Состояние внутренней неопределенности нашло поэтическое выражение: «Жарко-костровый, бледно-лампадный, / Рос я запутанный, трудный, двуправдный» [Там же: 39].

Солженицыну очень важно запечатлеть знаки «потустороннего мира», поименно назвать жертв бесчеловечной системы: талантливый инженер Федоровский, арестованный по политической статье; выбросившийся из окна во время следствия «безвестный человек» [Там же: 42]; любимый дед, который «в дверь ГПУ вошёл – и навсегда исчез» [Там же: 50]...

Одним из самых сильных детских впечатлений для Нержина стал арест деда в Рождество. Единичные детали интерьера «малютки-комнатки» в Никольском переулке, откуда сотрудники ГПУ уведут старика, создают чудесную атмосферу религиозного праздника: «Со взваром чаша. Блюдечки кутьи» [Там же: 43], зажженная перед иконой лампада, раскрытая Библия, со свечами на ветвях «в серебряных орехах крохотная ёлка» [Там же]. Образы чекистов в «остроголовых» буденовках, с черными, закаленными от «ветрожога» лицами, «чугунными подбородками», «жестокими глазами» приобретают открытую inferнальную направленность. Под свист зимнего ветра они с грохотом – «Долбили в дверь ногою, как тараном» [Там же: 44] – вламываются в «дощатый низенький домик». Чекисты требуют отдать золото и драгоценности, которых к тому времени в семье Нержиных уже не было, в голодные годы те были обменены «на масло, на муку».

«Остроголовым» противопоставит величественный образ деда. Вернувшийся после рождественской заутрени Щербак «тих и светел». Старик не выдает своего волнения, держится свободно и с достоинством: «Спокойно стал под образ, / Прочёл молитву вслух, перекрестился истово, / Как будто и не видел он гостей недобрых / Иль не признал чекистов в них» [Там же: 47]. Трагическая судьба деда, безвинно погибшего в застенках ГПУ, сопрягается в поэме с библейской повестью о многострадальном Иове. Ее страницы дед перечитывал накануне своего ареста.

Очевидно, что воспоминания о городе связаны с людьми, живущими в нем. Вторым домом для Нержина, где прошло его «полдетства», была квартира Федоровских. Архитектурный пейзаж рядом с их домом и сегодня хорошо узнаваем: «От взгорбка Среднего проспекта, / Где взбросил в небо архитектор / Теперь уж снесенный собор, / Где в сквере, убранные в ленты, / Детей возили чинно пони, / Где спали львы на постаментах, / А на колончатом балконе / Встречали девушек студенты, / Где Банк приземистый с фронтоном / Улёгся чудищем ампира» [Там же: 52].

Архитектурно-скульптурный комплекс «Львы» был связующей частью между уже упоминавшимися выше конторой Государственного банка и Александро-Невским собором (рис. 7).



Рис. 7. Здание ростовской конторы Государственного банка

Вспоминая гостеприимный дом с веселыми ужинами, исполнением под фортепиано модных песен, танцами, литературными спорами, разгадыванием кроссвордов, созданием домашнего журнала и шумными детскими играми, лирический герой горько замечает: «Уж больше нет таких домов» [Там же: 51]. Описывая подробности семейного уклада, внутренней обстановки комнат Федоровских, Солженицын восстанавливает в правах исчезнувший мир интеллигенции с традициями дореволюционной культуры, мир, который он успел хорошо узнать в Ростове-на-Дону.

Интерьер той или иной комнаты Федоровских раскрывает круг интересов своего обитателя. Так, кабинет инженера Федоровского наполнен атрибутами интеллектуаль-

ного быта. «Теснились мудрых книг полки / И стопы глянцевого журналов», «хранились кипы чертежей» [Там же: 53], возвышались «дубовый стол на зверьих лапах, / С крылом чертёжная доска» [Там же: 54]. Для детей эта часть квартиры – сакральное маскулинное пространство, где «Особый свет, особый запах / Журналов, туши, табака» [Там же]. Это соответствует дореволюционной модели восприятия мужского кабинета как места, куда маленьким без разрешения вход строго заказан. В поэме передано ощущение тайны проникновения мальчиками в запретную зону: «Владели мы землёй ничейной, / Резвясь по всем её углам. / Но, затаясь благоговеино, / В отцовский строгий кабинет / Вступали, дерзостные» [Там же: 53]. Сам Федоровский с типично интеллигентской внешностью – сутуловатый, в пенсне, с «истёртым, пухлым до нельзя» портфелем [Там же: 54] – выступает как образец увлеченности любимым делом и полной самоотдачи ученого-специалиста. «То консультируя, то споря, / Шутя, сердясь, доступен всем, / Он принимал» [Там же: 57].

Отражением внутреннего мира дочери Олега Ивановича Ляли становится уголок гостиной, где расставлены ее вещи. На изящном столике лежали школьные тетради и милые безделицы («камешек с приморья», «снопик ландышей в фарфоре» [Там же], слоники), на стене висели нежные акварельные рисунки. Эти детали выдают в ней де-

вушку, воспитанную в старых традициях. Но общая атмосфера тех лет, учеба в советском вузе, любовь к подпольщику-ленинцу приводят к тому, что прежние ценности вытесняются новыми. Ляле вроде бы удается соединить в себе два «мира чуждых» [Там же: 58], но их разнонаправленность становится очевидной благодаря предметным деталям. «Фрагмент роденовской “Весны” на ее столе лежит в соседстве с “Народной волей” и “О Фейербахе” Карла Маркса» [Береснева: 82].

Наличие двух миров, двух культур – ключевая черта периода НЭПа: «В неповторимые те годы / Два стиля, две несхожих моды, / Два мира разных, два дыханья / Столкнулись в жизни обновлённой, / Их переплеск и колыханье / Рождали ропот напряжённый» [Солженицын 2016: 56]. Одежда была одним из важнейших критериев разграничения «своих» и «чужих», по ней определяли социальную принадлежность ее обладателя. Судя по тому, что среди гостей дома много инженеров в служебной форме – в фуражке с профессиональным значком – «ключ и молоточек» и тужурке «с синью оторочек» [Там же: 57], – громкие политические судебные процессы, направленные против технической интеллигенции, еще впереди. Как писала Н.Б. Лебина, ссылаясь на воспоминания Д. Гранина в «Ленинградском каталоге» о конце 1920-х – начале 1930-х гг., фуражки инженеров встречались в уличной

толпе лишь до определенного времени и потом совсем исчезли. По мнению исследовательницы, «причиной исчезновения этого форменного знака стало не столько отрицательное отношение к мундирной атрибутике вообще, сколько активное выявление в нем “несоветского содержания”» [Лебина].

Внешний облик гостей в доме Федоровских точно передает тенденции моды тех лет. Красное студенчество носило косоворотки «с ЛКСМовским значком» [Солженицын 2016: 56], донашивало френчи цвета хаки. Костюмы в «яркую клетку», мягкие кепки с «утиным козырем», сандалии и, конечно, заграничные «остро-круглые длинные джимми» [Там же] (мода на форму носка ботинок была особенно изменчивой) считались «буржуазными» вещами. Обсуждение девушками фасонов юбок по последней парижской моде – «Чтоб чуть на кнопочках держались, / И чтоб колена обнажались! – / И ложных пуговиц рядки / Сверх скрытых кнопок нашивали / (Их юбки лет тех остряки / “Мужчинам некогда” прозвали)» [Там же: 57] – укрепляет в мысли, что Ростов-на-Дону как торговый город имел быстрый доступ к модным новинкам и эту возможность ростовчане старались не упускать. На наш взгляд, следование европейской моде здесь является формой проявления собственной индивидуальности, противостоянием нивелированию личности вопреки идеологическому давлению со стороны властей.

Между тем законы «приветного щедрого дома» Федоровских подчеркнута демократичны, здесь «рады близким, рады дальним» и радушно встречают каждого: «Всё было просто. Все – просты» [Там же: 51]. Свойственные хозяевам интеллигентность, доброжелательность способствовали диалогу, терпимости к чужому мнению.

В самой семье Федоровских бок о бок живут представители разных эпох: послереволюционной – глава семьи Олег Иванович Федоровский, внук дьяка из бурсы, а ныне «конструктор. Инженер. Профессор» [Там же: 55] и дореволюционной – его теща, знатная дама, «седая вся, с осанкой львиной» [Там же: 54], чей предок был записан в Бархатную книгу.

На общем фоне гостей выделяется фигура «старинного любимца дома, / Механика и астронома / Горяинова-Шаховского» [Там же: 62]. Он аттестуется как «учёный с титулом мирового, / Владелец шапочек и мантий, / Известный автор многих книг» [Там же]. Под этим именем выведен Д.Д. Мордухай-Болтовской, основатель ростовской математической школы, доктор физико-математических наук, автор многочисленных научных работ, а также переводчик и комментатор «Математических работ» Ньютона и трехтомных «Начал Эвклида». У него довелось учиться студенту физмата Ростовского государственного университета А.И. Солженицыну (рис. 8).



Рис. 8. Дмитрий Дмитриевич Мордухай-Болтовской

Часто бывал в доме Федоровских «беспомощный, несовременный / Чудак – учитель рисованья» [Там же: 63]. На протяжении всей жизни он, неисправимый идеалист, писал одну картину, безуспешно подбирая «достойных красок сочетанья» [Там же]. В поэме он исполняет популярный в то время романс Б. Прозоровского «Вам девятнадцать лет...». Горькая судьба композитора, арестованного за «мещанскую» музыку и дворянское происхождение и впоследствии расстрелянного, по грустной иронии,

совпадет в своем трагическом завершении с судьбой прототипа персонажа поэмы, живописца Г.Г. Коске. По словам Солженицына, Коске был влюблен в его мать, но та отказалась от брака и «беззаветно отдала свою молодость и всю свою жизнь» сыну. В начале Великой Отечественной войны художника репрессируют: «За своё немецкое происхождение он забран в 1941 и погиб» [Солженицын 2018: 26].

В «Дороженьке» дорогой сердцу лирического героя мир безвозвратно уходит. Словами из того же романа подводится черта светлым воспоминаниям о Ростове: «И всё, / И это тоже всё / Оборвалось...» [Солженицын 2016: 64]. Семье Федоровских не удастся увернуться от наступающей Эпохи. Олег Иванович арестован, как можно догадаться по тексту поэмы, в связи со сфабрикованным делом «Промышленной партии». После разгромного обыска и ареста семейное счастье Федоровских рушится. Маленький сын умирает, тещу разбивает паралич. Ляля расстается со своим возлюбленным, красивым и успешным «в науке, в играх и в боях» Александром Джемелли [Солженицын 2016: 60]. Название главы («Ту, кого всего сильнее...») и эпиграф к ней отсылают к шлягеру конца 1920-х гг. «Магараджа» (муз. Б. Фомина, сл. Б. Тимофеева). Строки песни о жестоким радже сразу задают напряженный тон любовной линии Ляли и Джемелли.

История Джемелли, революционера-романтика, всецело преданного ленинским идеям, – плод воображения Солженицына. В комментариях к поэме В.В. Радзишевский приводит свидетельство Н.Д. Солженицыной, которая называет этот эпизод «Дороженьки» едва ли не единственным, где «А.И. отступил от реальных фактов» [Радзишевский: 422]. На самом деле, «королева детства» будущего писателя Ляля Федоровская выбрала себе в женихи комсорга факультета, некрасивого «немужественного» юношу, и Саня «страдал эстетически» [Там же]. В поэме «ошибка» Ляли исправлена, героиня влюблена в обрусевшего красавца-итальянца, прототипом которого стал всеобщий любимец по фамилии Марцелли, ученик старших классов школы, в которой учились Солженицын и дети Федоровских.

При этом факты открытого недовольства революционеров-ленинцев сталинской политикой, как известно, встречались. В стихотворении, завершающем четвертую главу «Дороженьки», упоминается яркое антисталинское выступление старика-рабочего в зале ростовских Ленмастерских. Стенографисткой, из рук которой от неожиданности выпал карандаш, была мать писателя Т.З. Солженицына [Там же: 425].

Таким образом, автор «Дороженьки» рисует полнокровный осязаемый образ Ростова-на-Дону конца 1920-х – начала 1930-х гг., с достоверностью воссоздавая

и городской ландшафт, и названия улиц, и колорит эпохи. Сделанные нами наблюдения позволяют утверждать, что в художественном сознании Солженицына образ Ростова-на-Дону неоднороден. Город Ростов до революционных преобразований – это самобытный, вольный, развивающийся по естественным законам целостный организм. Изображая Ростов времен НЭПа, Солженицын подчеркивает наличие двух противоположных тенденций: короткий возврат к некоторым нормам досоветской жизни и вместе с тем начало массовых репрессий. Примечательно, что образ Ростова имеет вертикально ориентированную структуру: солнечный, теплый, радостный старый Ростов находится на «холме», а дождливый / вьюжный, унылый / мрачный, холодный, враждебный к человеку – внизу, в «провале», в «сырой тени» ГПУ. Тюремный, «потусторонний мир», отождествляемый с тоталитарной властью, неумолимо прорастает в привычное, внешне спокойное пространство. Тем более, что горожане предпочитают жить по инерции и не замечать ужесточение режима. В отличие от большинства Сергей Нержин пытается осмыслить личный опыт в общеисторическом контексте, разобраться в себе и окружающем мире, воскресить в памяти родной город, а вместе с ним и близких для себя людей. Это становится важным шагом на пути к духовному восхождению автобиографического героя.

Литература

Бай, Я. Заголовочный комплекс поэмы А.И. Солженицына «Дороженька» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 4. Ч. 1. С. 12–16.

Береснева, Н.А. Поэма А.И. Солженицына «Дороженька»: композиция, жанровые традиции, полиметрия // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. М.: Русский путь, 2019. Вып. 7. С. 73–108.

Васюточкин, Г.С. «Дороженька» Александра Солженицына // Васюточкин, Г.С. На перевале тысячелетий: страницы публицистики. СПб.: Изд-во Александра Сазанова, 2011. С. 356–363.

Глухова, Н.И. Восприятие пространства несвободы в поэтических произведениях А.И. Солженицына // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2021. Т. 25. № 1. С. 135–142. DOI: 10.18522/1995-0640-2021-1-125-142

Лебина, Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2018. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/10751901/28740158/&art=10751901&user=866368962&uilang=ru&catalit2&track_reading#back_604_375 (дата обращения: 16.01.2023).

Немзер, А.С. В начале: изданы ранние сочинения Александра Солженицына [Электронный ресурс]. URL: https://ruthenia.ru/nemzer/isaich_rannij.html

(дата обращения: 16.01.2023).

Николсон, М. «Да где же ты была, Дороженька?»: Жанровые поиски Солженицына в 40–50-е годы // Путь Солженицына в контексте Большого Времени: Сб. памяти: 1918–2008. М.: Русский путь, 2009. С. 256–264.

Радзишевский, В.В. Комментарии // Солженицын А.И. Собр. соч. В 30 тт. Т. 18. Раннее. М.: Время, 2016. С. 391–537.

Сараскина, Л.И. Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2009.

Солженицын, А.И. Детство // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. М.: Русский путь, 2018. Вып. 6. С. 5–34.

Солженицын, А.И. Дороженька // Солженицын А.И. Собр. соч. В 30 тт. Т. 18. Раннее. М.: Время, 2016. С. 9–212.

Солженицын, А.И. Собр. соч. В 30 тт. Т. 6. Архипелаг ГУЛАГ: Опыт художественного исследования. Ч. V–VII. М.: Время, 2010.

Солженицын, А.И. Школа // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. М.: Русский путь, 2019. Вып. 7. С. 5–48.

Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.

References

Bay, Ya. (2017). Zagolovochnyy kompleks poemy A.I. Solzhenitsyna “Dorozhen’ka” title

complex of the poem “Dorozhenka” by A.I. Solzhenitsyn]. *Filologicheskiye Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki* [Philology. Theory & Practice], 4(1), 12–16.

Beresneva, N.A. (2019). Poema A.I. Solzhenitsyna «Dorozhen'ka»: kompozitsiya, zhanrovyye traditsii, polimetriya [A.I. Solzhenitsyn's poem “Dorozhenka”: composition, genre traditions, polymetry]. *Solzhenitsynskiye Tetradi: Materialy i Issledovaniya* [Solzhenitsyn Notebooks: Materials and Research], 7, 73–108.

Epshteyn, M.N. (1990). “Priroda, mir, taynik vselennoy...”: sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii [“Nature, the world, the secret place of the universe...”: a system of landscape images in Russian poetry]. Moscow: Vysshaya shkola.

Glukhova, N.I. (2021). Vospriyatiye prostranstva nesvobody v poeticheskikh proizvedeniyakh A.I. Solzhenitsyna [Perception of the space of bondage in the poetic works by A.I. Solzhenitsyn]. *Izvestiya Yuzhnogo Federal'nogo Universiteta. Filologicheskiye Nauki* [Proceedings of Southern Federal University. Philology], 25(1), 135–142. DOI: 10.18522/1995-0640-2021-1-125-142

Lebina, N. (2018). *Sovetskaya povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu* [Soviet everyday life: norms and anomalies. From war communism to grand style]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye. Retrieved from: <https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/>

[download_book/10751901/28740158/&art=10751901&user=866368962&uilang=ru&catalit2&track_reading#back_604_375](https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/10751901/28740158/&art=10751901&user=866368962&uilang=ru&catalit2&track_reading#back_604_375) (date of access: 16.01.2023).

Nemzer, A.S. (2023). *V nachale: izdany ranniye sochineniya Aleksandra Solzhenitsyna* [In the beginning: early works of Alexander Solzhenitsyn were published]. Retrieved from: https://ruthenia.ru/nemzer/isaich_rannij.html (date of access: 16.01.2023).

Nikolson, M. (2009). “Da gde zhe ty byla, Dorozhen'ka?”: Zhanrovyye poiski Solzhenitsyna v 40–50-e gody [“Where have you been, Dorozhenka?”: Genre searches of Solzhenitsyn in the 40s and 50s]. *Put` Solzhenitsyna v kontekste Bol'shogo Vremeni: 1918–2008* [Solzhenitsyn's way in the context of big time: 1918 – 2008]. Moscow: Russkiy put', 256–264.

Radzishevskiy, V.V. (2016). Kommentarii [Comments]. In A.I. Solzhenitsyn, *Sobr. soch. V 30 tt.* [Collected works in 30 vols.] (Vol. 18). Moscow: Vremya, 391–537.

Saraskina, L.I. (2009). *Solzhenitsyn*. Moscow: Molodaya gvardiya.

Solzhenitsyn, A.I. (2018). *Detstvo* [Childhood]. *Solzhenitsynskiye tetradi: Materialy i issledovaniya: al'manakh* [Solzhenitsyn notebooks: materials and research: almanac]. Moscow: Russkiy put', 6, 5–34.

Solzhenitsyn, A.I. (2016). *Dorozhen'ka* [Dorozhenka]. In A.I. Solzhenitsyn, *Sobr. soch. V 30 tt.* [Collected works in 30 vols.] (Vol. 18). Moscow: Vremya, 9–212.

Solzhenitsyn, A.I. (2019). Shkola [School]. *Solzhenitsynskiye tetradi: Materialy i issledovaniya* [Solzhenitsyn notebooks: Materials and research]. Moscow: Russkiy put', 7, 5–48.

Solzhenitsyn, A.I. (2010). *Arhipelag GULAG: Opyt khudozhestvennogo issledovaniya* [GULAG Archipelago: the experience of artistic research]. Moscow: Vremya.

Vasyutochkin, G.S. (2011). «Dorozhen'ka» Aleksandra Solzhenitsyna [“Dorozhenka” by Alexander Solzhenitsyn] In G.S. Vasyutochkin, *Na perevale tysyacheletiy: stranitsy publitsistiki* [At the millennia pass: pages of journalism]. Saint Petersburg: Aleksandr Sazanov Publ., 356–363.

Для цитирования: Белопольская, Е.В. Образ Ростова-на-Дону в поэме А.И. Солженицына «Дороженька» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 161–176. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-161-176

For citation: Belopolskaya, E.V. The image of Rostov-on-Don in A. Solzhenitsyn's poem “Dorozhenka”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 161–176. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-161-176

THE IMAGE OF ROSTOV-ON-DON IN A. SOLZHENITSYN'S POEM "DOROZHENKA"

Elena V. Belopolskaya, PhD in Philology, Associate Professor, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: evbelopolskaya@sfnu.ru

Abstract. The article for the first time examines the image of Rostov-on-Don, captured in the third and fourth chapters of A.I. Solzhenitsyn's autobiographical poem "Dorozhenka". The city is given in the perception of the lyrical hero Sergei Nerzhin, who recalls his childhood and adolescence. When describing Rostov in the late 1920s and early 1930s, the poem carefully restores the lost historical outlook of the city and tells readers about churches and temples destroyed under Soviets, the forced change of names of the streets, etc. Special attention is paid to memories of home and close people with whom the lyrical hero passed his childhood. A bright tangible image of the city with its unique sounds, smells, colors, and socio-cultural atmosphere of those years appear before the reader. Depicting Rostov-on-Don during the NEP period, Solzhenitsyn draws attention to the key feature of that time: on the one hand, there is an illusion of the return of prerevolutionary life, on the other – the pressure of the totalitarian state is increasing. This finds artistic embodiment in the image of a city with a vertically oriented structure. On the high there is a light-flooded, warm, cheerful, dynamic Rostov, below, in the "damp shadow" of the GPU – a city, which is cold, frozen, dull and gloomy, hostile to men. The world of the Gulag grows imperceptibly for the townspeople into a familiar, outwardly calm space. Unlike most, Sergey Nerzhin tries to comprehend his personal experience in a general historical context, to understand himself and the world around him. The autobiographical hero's memories of his childhood and adolescence spent in Rostov-on-Don become an important step on the way to his spiritual rise.

Key words: Solzhenitsyn, the image of the city, Rostov-on-Don, the poem "Dorozhenka", NEP, autobiographical hero



ДИАЛОГ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ В ДНЕВНИКАХ М.М. ПРИШВИНА (1873–1954)

Владимир Петрович Изотов

доктор филологических наук, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева (Орел, Россия)

E-mail: vpizotov@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4556-5617

Екатерина Александровна Михеичева

доктор филологических наук, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева (Орел, Россия)

E-mail: inoliterat@mail.ru

ORCID: 0009-0002-3478-8388

Аннотация. Жанр дневника был распространен в русской литературе 1920–1930-х гг. Наиболее известные произведения – «Окаянные дни» И. Бунина, «Дневник» Л. Андреева. «Дневники» М. Пришвина – в числе самых объемных и значимых в русской литературе. Жанр дневника особенно ярок в период с 1905 по 1954 гг., и в нем на переднем плане оказываются три основные темы: мир природы, отношения со «знаковыми» личностями современности и события жизни самого автора, которые одновременно являются и художественной летописью эпохи. «Дневники» Пришвина носят философский характер, так как автор обращается к вечным темам.

В мировидении писателя природа вечна и в этом она противостоит социальным сдвигам, в XX в. особенно часто заявлявшим о себе. Война нарушает закон жизни, согласно которому человек должен прожить столько, сколько отмерено ему Богом. Опорой Пришвина в самые тяжелые минуты становятся близкие люди: любимая женщина, родные, друзья, соратники по творчеству, даже если есть расхождения в творческих установках, как, например, между реалистами и символистами. Дневники, которые М.М. Пришвин вел на протяжении пятидесяти лет, стали свидетельством не только жизни самого писателя, но и целой эпохи, с ее революциями, войнами и жизнью простых людей на фоне исторических катаклизмов. Несмотря на все испытания, выпавшие на долю писателя и его близких, в душе он остался романтиком, бесконечно любящим природу, весь живой мир, человека.

Ключевые слова: М. Пришвин, дневник, природа, И. Бунин, Л. Андреев, А. Блок, образ собаки, мир природы, философия

«Пристальное взглядывание в себя» было одной из характерных черт писателя Михаила Пришвина, и литературная форма «дневника» являлась наиболее удобной для выражения того тайного и интимного, что скрывалось в глубине души писателя. «Дневники» обратили на себя внимание исследователей (см., например: [Пришвина; Капица; Варламов 2001; Варламов 2003; Качалова; Казакова; Меркурьева] и др.), но само по себе это творение Пришвина настолько неисчерпаемо по глубине таящихся в нем смыслов, что новое обращение к нему может добавить лишь штрих к уже сложившемуся портрету писателя, но никак не исчерпать его до конца. Цель данной статьи – опираясь на биографический и сравнительно-сопоставительный методы исследования, дать общую характеристику тем, проблем и образов, представленных в «Дневниках» Пришвина. Тематика «Дневников» писателя рассматривается в сравнении с произведениями того же жанра его современников, Бунина и Андреева, – в этом состоит новизна данной работы.

Жанр дневника был весьма распространен в среде русских писателей 1910–1920-х гг., особенно в среде эмигрантов. Дневниковые записи, сделанные Буниным в Москве, в Одессе, перерастают в самое значительное его произведение того времени – «Окаянные дни». Бунин вступает в яростную полемику со всеми, кто хоть в какой-то степени пы-

тается оправдать происходящее в России, – с Горьким, Уэллсом, Ролланом. С сарказмом пишет он о тех своих современниках, которые приняли Советскую власть, – о Блоке, Брюсове, Маяковском [Бунин].

Леонид Андреев, который, в отличие от Бунина, не принявшего ни русской, ни западной революции, революцию 1905–1907 гг. первоначально приветствовал (как и февральскую 1917 г.), Октябрьскую революцию категорически не принял. Дневник – наиболее интимная форма самовыражения художника. Склонность именно к такой форме была свойственна Андрееву с юных лет. Дневники начинающего писателя (конца 1890-х – начала 1900-х гг.) касались в основном трех интересующих его тем: отношений с женщинами, которые были весьма запутанными и сложными, собственного пьянства, губительное влияние которого понимал сам Андреев, и зарождающейся тяги к творчеству [Андреев 2009]. Содержанием дневника последних лет жизни стали личные переживания: потеря родины (жизнь в собственном доме на территории Финляндии, которая стала самостоятельным государством), семейные проблемы (сложности в отношениях со второй женой, Анной Ильиничной, влюбленность в Людмилу Чирикову, отсутствие известий от брата Андрея и др.), горечь от собственной творческой нереализованности [Андреев 1994].

Андрееву было присуще характерное для истинно русского интеллигента чувство совиновности: «<...> если бы я не был русский. Поначалу, составляя в уме слезницу, я об этом позабыл, но потом вспомнил, и стало нехорошо»; «Хоть ты и писатель – но куда лезешь, русский? Притаись и молчи, если имеешь совесть и стыд», будто вся Россия грязная стоит в дерьме и навозе, а я один бело личико мыльцем тру. Нет!» [Там же: 50]. Андреев признает вину русской интеллигенции в конфликте народа с властью, плоды деятельности разночинцев, народовольцев, легальных и нелегальных марксистов, большевиков, меньшевиков и других разжигателей народного гнева.

Не меньшая вина, как считает Андреев, падает на писателей русских, которые долгое время были «совестью народа», но совесть эту потеряли. Примеры потери совести – Блок с его призывом убивать: «Бери винтовку – иди, не трусь – пальнем-ка пулей в святую Русь!», и далее замечание, вроде бы не имеющее отношения к нарисованной картине: «У Блока нет детей. Это очень важно. Иметь детей – это быть Миланским собором в мраморных кружевах; без детей – бетонированный форт или гладкая кирпично-крепостная стена. Это между прочим» [Там же: 61].

Писателя ужасает «хамское отношение к избранным», всегда существовавшее в российском обществе. «Это ужасная вещь в Рос-

сии: отсутствие внутреннего чувства иерархии – наряду с хамским низкопоклонством. Нет ни старших, ни лучших, ни уважаемых» [Там же]. В многих бедах Андреев винит русскую интеллигенцию, которая своей «писаревщиной» положила начало «Великому Русскому Хамству». В адрес Горького, считает Андреев, «нужно составить целый обвинительный акт», чтобы доказать преступность Горького и «степень его участия в разрушении и гибели России», а также «невыносимость», «отвратительность» его детища – газеты «Новая жизнь» [Там же].

Оказавшись в эмиграции, Бунин не переставал тосковать и писать о России вчерашней («Жизнь Арсеньева», «Темные аллеи», «Митина любовь» и др.), и тем яростнее он отрицал Россию «новую», большевистскую. Это неприятие нашло выражение, прежде всего, в публицистике Бунина 1920-х гг.: его статьи регулярно появлялись в эмигрантских газетах «Последние новости», «Общее дело», «Свободные мысли» и др. Дневниковые записи, сделанные в Москве и Одессе, образуют художественный документ эпохи – «Окаянные дни». Случайные зарисовки, из которых создается картина жизни, которая потрясает своим реализмом и одновременно ирреальностью: старуха, которая просит, чтобы ее «взяли на воспитание»; издатель Сперанский, не желающий верить в реальность происходящего; собрания «Среды», на которых лидируют теперь «молодые», такие

как Маяковский; митинги, дебаты на улицах; торжество хамства и невежества; надежды на немцев, которые наведут порядок; темы и стиль «новых» газет; ощущение беспомощности от того, что «все сдались, как-то быстро сдались». И все это людское брожение, эта «дикая и жуткая ерунда» перемежается редкими, краткими, но удивительно яркими описаниями природы: «Еще по-зимнему блестящий снег, но небо синее ярко, повесенному, сквозь облачные сияющие пары» [Бунин: 71].

Дневники Пришвина охватывают период с 1905 г. по 1954 г. В отличие от сотоварищей по «Знанию», он был далек от абсолютного неприятия новой России и новой власти. Этой форме творчества, а Пришвин признавался, что «форма маленьких записей в дневник стала больше моей формой, чем всякая другая», писатель отдавал много времени и сил. Сам он объяснял свое внимание к дневникам так: «Сила и слава таких дневников в том, что они пишутся по необходимости роста сознания и только для этого» [Пришвин: 409].

Хрущево, имение Пришвиных в Елецком уезде Орловской губернии, Лебедянь, в разные периоды истории бывшая провинцией Елецкой, Липецкой, Воронежской, Тамбовской губерний, Москва, Петербург, другие города России и Германии, где в Лейпцигском университете он учился на агронома, путешествие на русский Север, в Карелию и Норвегию, Дальний Восток и Павлодар, остров

Путятина между Владивостоком и Находкой, киргизские степи, аулы и юрты киргизов, их своеобразный быт, и пейзажи всех времен года – все это в той или иной степени формировало личность художника, чье творчество было раз и навсегда связано с природой. Путешествия, знакомство с новыми местами и людьми заставляют писателя сделать вывод: «Любовь к природе, как и родине человека, везде одинакова: и в голодную степь будет тянуть, если в ней родился» [Там же: 49].

Основной темой дневников Пришвина становится мир природы. «Итак, я нашел для себя любимое дело: искать и открывать в природе прекрасные стороны души человека. Так я и понимаю природу, как зеркало души человека: и зверю, и птице, и траве, и облаку только человек дает свой образ и смысл» [Там же: 761]. Осознание себя частью природного мира, мало того, «частицей мирового космоса», помогало понять свою значимость, то, что «нужно ценить себя, нужно знать свою огромную ценность...» [Там же: 16]. Наблюдение за, казалось бы, обычными явлениями природы: «ствол этой певучей липы», «зеленый звонкий хор» зеленых ветвей и птиц, вода фонтана, «горкой» поднимающаяся к небу, «желтый золотой цветок» – все это красота! И отсюда глобальный вывод: «Красота управляет миром. Из нее рождается добро и из добра счастье, сначала мое, а потом всеобщее» [Там же: 21]. Любовь к природе формирует любовь к Родине, дает собствен-

ное, глубинное понимание Родины: «Россия! Родина, дорогая, дорогая моя. Тут только, на фиолетовых берегах соленого озера¹, понял я, что люблю тебя, что ты прекрасна...» [Там же: 50].

Еще одной темой тонких наблюдений Пришвина стали знаковые личности Серебряного века, с которыми сводит его жизнь: Мережковский, Гиппиус, Философов, Волошин, Ремизов, Вячеслав Иванов: «Мне кажется, у них много надуманностей, я не чувствую путей к этим идеям... Секта? Собрание? Журфикс?» [Там же: 29]. Д.С. Мережковский настоящий «иностранец в России. Он не прислушивается, не озирается... от быта он не берет, а дает... Он Дон Кихот, гуманист... Он является к мужикам, не в лаптях и рубашке, а барином, и даже с урядником на козлах» [Там же]. Описание собраний «секты» Мережковского приводит писателя к закономерному выводу: «Мы вышли на улицу: воплощение, искупление, папироски, женщины, похожие на актрис, эти священные поцелуи в лоб... Секта... И как это далеко от народа» [Там же: 32]. Гиппиус представляется Пришвину «холодной снежной дамой»; а о Керенском, его умении красиво говорить, писатель замечает: «Хорошие слова, которые останутся словами театра» [Там же: 52, 85].

Как видно, Пришвин достаточно критично относится к символистам, хотя и ставит перед собой задачу изучить «секту служителей красоты – декадентов» [Там же: 52]. И тем не менее, в своих личных переживаниях он близок символистам: влюбленность в Варвару Петровну Измакову (любовь – еще одна тема дневников) нашла выражение в письмах Пришвина, в том образе женщины, который создан в дневнике. Но автор вынужден признаться: «Я творил ее», т. е. шел по пути создания образа Прекрасной Дамы. За романтической влюбленностью пришла проза жизни: в браке с крестьянкой Ефросиньей у него родились дети (трое сыновей), но той романтической, идеальной любви, о которой мечтал писатель, не было. Она пришла к нему только в зрелые годы: Валерия – Ляля, как ласково называет ее Пришвин в дневнике, стала секретарем писателя и его последней любовью.

В дневнике часто звучит имя Блока, и всегда с уважением и гордостью за великого современника. Особенно близким себе из поэтов Пришвин считает Тютчева. Прежде всего, из-за «параллелизма», который он толкует следующим образом: «в первых стихотворениях у него был параллелизм: природа и вслед за тем человеческая душа, а в последних совершенно природа и человек соединя-

¹ «Соленое озеро» – Иссык-Куль в Киргизии.

ются в единство. Я тоже так шел...». Кроме этого, Пришвин отмечает борьбу «с метафизикой за поэтическую свободу, за цельность, родственное внимание к миру» [Там же: 322].

Война 1914 г., по признанию Пришвина, «положила грань совсем новой жизни» [Там же: 68]. Все воспринимается им по-новому: салон Сологуба – «мертвая маска. Поиск популярности» [Там же: 69]. В дневниках возникает череда образов и трагических событий: это «задавленный войной» город Гродно, в котором оказался писатель, и личная трагедия – смерть матери, и страшные картины войны, и бессмыслица и неразбериха 1917 г., голод, от которого «болит голова». Есть нечего, съели всех голубей – улицы и площади пусты! Страшная картина – голодная собака легла под трамвай – «мучения собаки кончились!» [Там же: 89].

Образ собаки в литературе – некое мерило нравственности человека у Куприна («Белый пудель»), Андреева («Кусака», «Друг»), Бунина («Сны Чанга»), Есенина («Собака Качалова», «Сукин сын», «Песнь о собаке»). И этот пришвинский образ – всеобъемлющ: через него раскрывается трагедия времени, человека, России. В 1944 г. он записывает в дневнике: «...увидел себя самого собакой, умными глазами следящей за речью людей. А между тем если переживу наше время, то опять окажется, что тоже собакой ходил. Недаром же я и люблю так собак и так страдал в молодости от собачьей любви» [Там же: 352]. Образ

собаки как верного друга, который не предаст, но которого могут предать, не раз возникает на страницах дневника.

В то же время позиция Пришвина отличается от полного неприятия происходящего, которое мы встречаем в «Окаянных днях» Бунина, статьях Андреева. В происходящем он видит и позитивные сдвиги. Позже, уже в 1940-е гг., он признавался, что его задачей было приспособиться к новому советскому времени, но остаться самим собой. И это ему, хотя и с трудом, удалось. Так, 3 марта 1917 г. он записывает в дневнике: «День чудесный – солнечно-морозный. Март. И возрастающая радость народа... Прорвалось – нарыв... самые употребительные слова. Может быть, там, на фронте (в Госуд. Думе) все еще боятся краха, но здесь, в тылу, совершается празднество настоящей великой победы» [Там же: 79].

В это «головокружительно быстрое» время, когда «все куда-то летит», «природа творит свое дело, не подчиняясь желанию человека. Так что с природой считаться нужно» [Там же: 99]. Она, по-пришвински, единственно вечное, непобедимое, дающее надежду на будущее. Люди ломают устои государства – а природа застыла в вечном покое.

1919 г. – год личных трагедий, которые усугубляются трагедией всеобщей: «Все мои вымерли – брат Саша, сестра Лидия. От голода брожу, качаюсь, как былинка на ветру» [Там же: 101]. Но даже в эти страшные дни При-

пшвин продолжает жить литературой: это разнообразные размышления об Обломове и Штольце как антиподах русской жизни, о Чехове и Горьком, Толстом и Метерлинке, Роллане, Санд, Стерне, о символистах, которые «лишились восприятия действительности и страшно мучились этим», о специфике русской жизни, где «всякий мед пахнет полынью и горчит» [Там же: 101, 114]. У Пришвина собственное понимание классики: «читаю «Войну и мир», – не читаю, а пью... Мне думается, что Толстой в своей «Войне и мире» в лице Кутузова и России хочет дать нам это чувство нашего расположения к своему дикому, заповедному, к тому, что было, и это чувство счастья в былом он называет миром, а то, что хочет сделать Наполеон, его движение к небывалому, он называет войной» [Там же: 393].

Война привнесла в дневник новые темы. Хотя сам писатель жил в Москве, Усолье (в Сибири, недалеко от Иркутска, на Ангаре), трагедия Ленинграда была ему близка. В 1942 г. в дневнике возникает такая запись:

«Наступление голода страшно своим разделением людей на более сильных и слабых. Увидев это начало Ленинграда, ясно представляешь себе время, когда будут умирать по 35 тысяч в день и в то же время какие-то существа будут за 200 гр. хлеба скупать каракулевые саки. Большинство не хочет уехать и потерять свой угол, который потом делается гробом ему. Но есть немногие, кто остается в своем углу, презирая смерть. Я знаю таких» [Там же: 328].

Тема войны преобладает и в творчестве этих лет – Пришвин пишет повести «Победа», «Повесть нашего времени», появляются зарисовки быта времен войны и в дневниковых записях [Там же: 351].

Пришвин – глубокий философ, некоторые его наблюдения и афоризмы поражают яркостью и глубиной. Удивительно современно звучащую характеристику в 1931 г. он дает «главным» нациям мира: немцам, китайцам, американцам. В семьдесят восемь лет, принимая свою старость как неизбежность, он пишет: «Для себя человек может и не умирать, но для другого он умирает (все умирают). Так что бессмертие обязательно субъективно, а смерть обязательно объективна» [Там же: 408]. Подводя итог собственной жизни, он размышляет: «На моем горизонте менялись цари, вырастали государственные думы, революции и войны мешали, как мешают людей, показывались необыкновенные люди, вроде Горького, Шалапина, Блока. Все на свете заделало меня, но с тех пор, как я ощутил счастье создавать что-то из себя, – ничто не могло отклонить меня в сторону» [Там же: 448].

Последняя запись в дневнике сделана 15 января: «Деньки вчера и сегодня играют чудесно, те самые деньки хорошие, когда вдруг опомнишься и почувствуешь себя здоровым» [Там же: 458]. 16 января 1954 г. Михаила Михайловича Пришвина не стало. Но его любовь к природе, к людям, которую он воплотил в своих произведениях – «Кладовая солнца»,

«Кашеева цепь», «Жень-шень», «В краю непуганых птиц», в сборниках рассказов для детей «Лисичкин хлеб», «За волшебным колобком», в рассказах «Лягушонок», «Беличья память» и других – еще многим и многим поколениям детей и взрослых будут служить учебником жизни, величайшим примером служения художника природе и человеку.

Подводя итог, можно сделать вывод, что дневники, которые М.М. Пришвин вел на протяжении пятидесяти лет, стали свидетельством не только жизни самого писателя, но и целой эпохи, с ее революциями, войнами и жизнью простых людей на фоне исторических катаклизмов. Несмотря на все испытания, выпавшие на долю писателя и его близких, в душе он остался романтиком, бесконечно любящим природу, весь живой мир, человека.

Литература

Андреев, Л.Н. S.O.S. М. – СПб.: ATHENEUM–ФЕНИКС, 1994.

Андреев, Л.Н. Дневник. 1897–1901. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

Бунин, И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи и выступления 1918–1953. М.: Московский рабочий, 2000.

Варламов, А.Н. Гений пола: «Борьба за любовь» в дневниках Михаила Пришвина // Вопросы литературы. 2001. № 6. С. 67–104.

Варламов, А.Н. Жизнь как творчество в дневнике и художественной прозе

М.М. Пришвина: автореф. дис. ... докт. филол. н. М., 2003.

Казакова, О.Ю. Орловская провинция в годы первой мировой войны глазами писателей-обывателей // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 1 (74). С. 19–23.

Капица, П.Л. Читая дневник М.М. Пришвина // Капица, П.Л. Научные труды. Наука и современное творчество. М.: Наука, 1998. С. 421–425.

Качалова, М.П. Природа в «Дневниках» М.М. Пришвина: 1905–1935 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. н. Магнитогорск, 2011.

Меркурьева Н.А. «Человек у зеркала», или бахтинский феномен дневников М.М. Пришвина // Наследие М.М. Бахтина: культура – наука – образование – творчество. Международный круглый стол, посвященный М.М. Бахтину. Сборник докладов и статей (22 мая 2018 года, Орел). М.: ИХОиК, 2018. С. 193–199.

Пришвин, М.М. Дневники. М.: «Правда», 1990.

Пришвина, В.Д. Путь к слову. М.: Молодая гвардия, 1984.

References

Andreev, L.N. (2009). *Dnevnik. 1897–1901* [Diary. 1897–1901]. Moscow: IMLI RAN.

Andreev, L.N. (1994). S.O.S. Moscow – Saint-Petersburg: ATHENEUM –FENIKS.

Bunin, I.A. (2016). *Okayannye dni. Statyi. Vospominaniya* [Cursed days. Articles. Memories]. Moscow: Azbuka.

Kapitsa, P.L. (1998). Chitaya dnevnik M.M. Prishvina [Reading M.M. Prishvin's diary]. In P.L. Kapitsa, *Nauchnye trudy. Nauka i sovremennoe tvorchestvo* [Scientific works. Science and modern creativity]. Moscow: Nauka, 421–425.

Kazakova, O.Yu. (2017). Orlovskaya provinciya v gody pervoj mirovoj voiny glazami pisatelej-obyvatelej [The Oryol province during the First World War through the eyes of ordinary writers]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scholarly notes of Orel State University], 1 (74), 19–23.

Kachalova, M.P. (2011). *Priroda v "Dnevnikaх" M.M. Prishvina: 1905–1935* [Nature in the "Diaries" of M.M. Prishvin: 1905–1935] (Synopsis of Doctoral Dissertation, Magnitogorsk State University, Magnitogorsk).

Merkur'eva, N.A. (2018). "Chelovek u zerkala", ili bahtinskij fenomen dnevnikov M.M. Prishvina ["The Man at the Mirror", or the Bakhtin phenomenon of M.M. Prishvin's diaries]. *Nasledie M.M. Bakhtina: kul'tura – nauka – obrazovanie*

– tvorchestvo. *Mezhdunarodnyj kruglyj stol, posvyashchyonnyj M.M. Bakhtinu. Sbornik dokladov i statej* [M.M. Bakhtin's legacy: culture – science – education – creativity. International round table dedicated to M.M. Bakhtin. Collection of reports and articles]. Moscow: Institut hudozhestvennogo obrazovaniya i kul'turologii RAO, 193–199.

Prishvin, M.M. (1990). *Dnevniki* [Diaries]. Moscow: Pravda.

Prishvina, V.D. (1984) *Put' k slovu* [The path to the word]. Moscow: Molodaya gvardiya.

Varlamov, A.N. (2001). Genij pola: "Bor'ba za lyubo" v dnevnikaх Mihaila Prishvina [The genius of gender: "The struggle for love" in Mikhail Prishvin's diaries]. *Voprosy Literaturny* [Russian Studies in Literature], 6, 67–104.

Varlamov, A.N. (2003). *Zhizn' kak tvorchestvo v dnevnike i hudozhestvennoj proze M.M. Prishvina* [Life as creativity in M.M. Prishvin's diary and fiction] (Synopsis of Doctoral Dissertation, Moscow State University named after M.V. Lomonosov, Moscow).

Для цитирования: Изотов, В.П., Михеичева, Е.А. Диалог человека и природы в дневниках М.М. Пришвина (1873–1954) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 177–186. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-177-186

For citation: Izotov, V.P., Mikheicheva, E.A. The dialogue of man and nature in the diaries of M.M. Prishvin (1873–1954). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 177–186. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-177-186

**DIALOGUE OF MAN AND LIVING WORLD
IN M.M. PRISHVIN'S DIARIES (1873–1954)**

Vladimir P. Izotov, Dr. Habil. in Philology, Associate Professor, Orel State University (Orel, Russia); e-mail: vpizotov@yandex.ru

Ekaterina A. Mikheicheva, Dr. Habil. in Philology, Orel State University (Orel, Russia); e-mail: inoliterat@mail.ru

Abstract. The genre of the diary was widespread in the Russian literature of the 1920s–1930s. The most famous works are “Cursed Days” by I. Bunin, “Diary” by L. Andreev. M. Prishvin’s “Diaries” are among the most voluminous and significant in Russian literature. The genre of the diary is especially vivid in the period from 1905 to 1954 with selected themes in the foreground: the world of nature, relations with iconic personalities of historical period, and the events of the author’s own life, which at the same time are an artistic chronicle of the era. Prishvin’s diaries are philosophically charged, since the author also addresses universal themes and eternal issues.

In the writer’s worldview, nature is eternal, untouched by social shifts, which happen in the twentieth century full of turmoil. If war violates the law of life, according to which a person lives as long as it was measured by God, the close people become the support for Prishvin in the most difficult moments. He is writing about the beloved woman, relatives, friends, poets and writers, even if there are discrepancies in creative attitudes, such as, for example, between realists and symbolists. The diaries which M.M. Prishvin kept for fifty years became evidence not only of the life of the writer himself, but also of an entire epoch, with its revolutions, wars and the lives of ordinary people against the background of historical cataclysms. Despite all the trials that befell the writer and his loved ones, in his soul he remained a romantic, endlessly loving nature and the whole living world.

Key words: M. Prishvin, diary, nature, I. Bunin, L. Andreev, A. Blok, the image of a dog, the world of nature, philosophy



РАБОТЫ П. ХЮНА: НАРРАТОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАТЕГОРИИ СОБЫТИЯ

Евгения Валентиновна Лозинская

старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук (Москва, Россия)

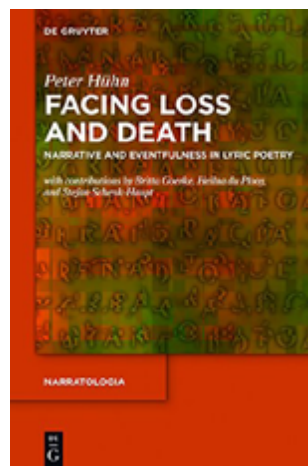
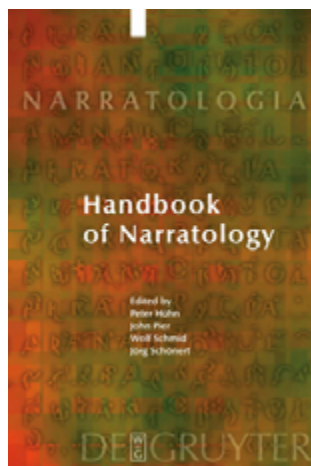
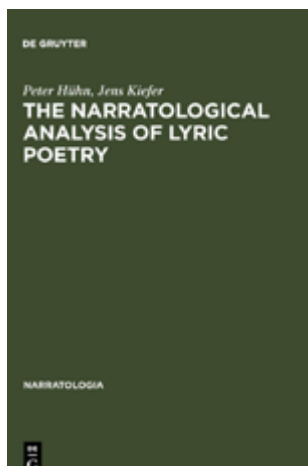
e-mail: jane_lozinsky@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8521-8583

Аннотация. Яркое явление в современной нарратологии представляет собой концепция событийности Петера Хюна, разрабатываемая им на протяжении многих лет в нескольких книгах и многочисленных статьях. Ее важным достоинством стала опора на тщательный анализ конкретных текстов, рассматриваемых в сравнительно-историческом контексте. Событие понимается П. Хюном как категория герменевтическая, отражающая не только объективно существующие внутритекстовые структуры, но и значимость фабульных изменений для воспринимающего субъекта, в роли которого может выступать как персонаж, так и нарратор или имплицитный / реальный читатель. Событие, которое находится в фокусе внимания П. Хюна, – это не любое изменение ситуации, а изменение значимое, неожиданное и необычное, поэтому исследователь связывает его не с минималистским определением повествования, как многие другие нарратологи, а с концепцией tellability («рассказываемость»). В качестве теоретического фундамента своих представлений П. Хюн называет концепцию сюжета Ю.М. Лотмана и теорию когнитивных схем Р. Шанка и П. Абельсона и демонстрирует их взаимодополняемость в практическом анализе художественных повествований. П. Хюн подчеркивает историческую и культурную изменчивость представлений о событийности, что проявляется, с одной стороны, в большей или меньшей насыщенности литературных повествований событиями, а с другой – в том, какие именно изменения будут восприниматься как события в разные эпохи и в различных культурных контекстах. Важной особенностью теории П. Хюна стало выявление событий на нескольких нарративных уровнях – не только на уровне «происходящего» (уровень фабулы / histoire), но и на уровнях

презентации и рецепции. Оригинальный элемент теории П. Хюна – представление о не-событии (non-event) – когда отсутствие релевантных и неожиданных фабульных изменений приобретает событийный характер, поскольку противоречит читательским ожиданиям. Нарратологическому анализу в плане событийности П. Хюн подвергает не только повествовательные тексты в узком смысле слова (художественную прозу), но и драматические, а также лирические произведения.

Ключевые слова: повествование, нарративная последовательность, ситуация, «рассказываемость» (tellability), нарративность, нарративные уровни, когнитивные схемы, теория сюжета Ю.М. Лотмана, не-событие (non-event)



Событие (event, event-type) – одно из ключевых понятий в анализе нарративного текста, его минимальный конститутивный элемент, выраженное на уровне дискурса изменение в ситуации / положении вещей (state), т. е. соотношении персонажей и других элементов (экзистентов) художественного мира [Prince: 28; Herman et al.: 151]. Как следует из этого определения, событие имеет отношение прежде всего к фабуле или уровню истории (histoire), уровню репрезентированного, а не способа репрезентации. Можно также отметить еще одну метааналитическую характеристику события: как правило, этот термин – признак сугубо теоретического дискурса, в котором создается модель повествования и используются примеры либо сконструированные исследователем, либо взятые им из художественной литературы исключительно для иллюстрации собственных тезисов. Более того, эволюция исследований повествовательного события устремлена сейчас в сторону цифрового литературоведения, анализа «больших данных», дискурсивных исследований, корпусной стилистики – методов, исключая герменевтический подход к тексту, его развернутую интерпретацию.

На этом фоне выделяется теория события П. Хюна, представителя гамбургской нарратологической группы (Hamburg Narratology Research Group), в которой центральное место занимает истолкование конкретных

произведений – нередко в рамках широкого сравнительно-исторического проекта [Hühn 2005; Hühn 2010; Hühn 2016b]. Однако это потребовало от исследователя уточнения самого понятия «событие» и, как следствие, ограничения его объема.

Современные нарратологи выделяют множество типов событий, различая их по самым разнообразным параметрам: наличие / отсутствие агента; локализация в изображенной реальности или в сознании персонажа; наличие / отсутствие цели; активность / стативность и т. п. Эти характеристики относятся к событию *per se*, но не менее важна роль конкретного события в общей структуре нарратива. Изменения не равноценны: одни могут носить почти служебный характер, их можно удалить из текста без вреда для логики развертывания фабулы (хотя и не для нарратива в целом); другие являются неотъемлемой частью фабулы, если их убрать, причинно-следственная связь распадется. На это обратила внимание еще классическая структуралистская нарратология: так, Р. Барт разграничивал ядерные функции и катализаторы. Ядерная функция «либо создает, либо разрешает ситуативную неопределенность», это «моменты риска в повествовании», катализаторы заполняют пространство между ними, их функциональность прежде всего фатическая, первые важны для сюжета, вторые для повествовательного дискурса [Барт: 398–399].

Однако и среди ядерных функций / событий можно выделить особо важные, «ключевые» моменты, которые и составляют суть повествования, своего рода ответ на вопрос: «И что с того?» – который могут задать слушатели или читатели после завершения рассказа. В знаменитой «новелле о соколе» Боккаччо болезнь ребенка монны Джованны, несомненно, важна для дальнейшего действия, без этого у героини не возникла бы необходимость попросить у Федерико его сокола, но пуант новеллы, ее сердцевину составляет решение героя зажарить своего питомца, чтобы устроить обед для дамы. Оно и является «событием» в том смысле, в каком мы используем это слово в обыденной речи, и разница между ним и другими элементами фабулы интуитивно осознается читателем. Именно подобное изменение ситуации можно назвать «полноценным событием в эмфатическом смысле этого слова, в смысле гётевского “свершившегося неслыханного события”» [Шмид: 15].

П. Хюн разрабатывает в первую очередь теорию «события в эмфатическом смысле слова», хотя и указывает на существование двух наиболее общих видов событий, которые он называет событие I и событие II. Событие I имеет место при любом изменении ситуации (положении вещей), эксплицитно или имплицитно репрезентированном в тексте, и может быть выявлено объективно [Hühn 2009: 80]. Таким образом, событие I, в пони-

мании П. Хюна, совпадает с трактовкой события большинством нарратологов. Однако значительно больший интерес исследователя вызывает событие II – изменение, которое обладает определенными характеристиками: значимость, неожиданность, необычность. Это оценочные характеристики, и следовательно, причисление события к этой категории зависит, во-первых, от контекста, во-вторых, от интерпретирующего субъекта (им может быть как читатель, так и действующее лицо или нарратор), поэтому событие II, как подчеркивает П. Хюн, – категория герменевтическая [Hühn 2009: 81].

Можно было бы сделать вывод, что в рамках подхода П. Хюна события II – это подгруппа событий I, но на самом деле это не совсем так, как мы увидим далее. Событие I – всегда элемент истории, фабулы, рассказываемого, изображенного, на уровне дискурса оно лишь репрезентируется; кроме того, оно отражает одно конкретное изменение ситуации, пусть и сразу по нескольким параметрам, но не их комплекс, развернутый на протяжении значительной части текста. Событие II может быть локализовано на разных нарративных уровнях и осуществляться в течение продолжительного времени, включая в себя множество событий I.

На основе различий между двумя типами событий П. Хюн разделяет два типа нарратива. Процессуальный (*process narration*), основанный на простом изменении ситуации

или последовательности таких изменений, используется во многих внелитературных (юридические, медицинские, естественнонаучные и т. п.) и околотитературных жанрах (травелоги, дневники и т. п.). Второй – «событийно нарративный» тип текста – «требует чего-то более существенного в дополнение к последовательности и изменению: неожиданного, исключительного или нового поворота в плане последовательности, некоторого удивительного “пуанта”, некоторого значимого отклонения от предначертанного курса в происходящем» [Hühn 2010: 2]. Этот «критический поворот в целом функционирует как *raison d'être* повествования, определяя его «рассказываемость» (*tellability*) или примечательность (*noteworthiness*) [Hühn 2010: 2].

Tellability – понятие, введенное в научный обиход одним из основателей социолингвистики У. Лабовым, это свойство историй, которое определяет то, что они достойны рассказывания. В нем важен независимый от дискурса аспект – неожиданность или непредсказуемость его объективного содержания, зависящая от контекста. Так, тривиальная история, основное содержание которой – «Билл сегодня пошел в банк», становится в высшей степени *tellable*, если из контекста следует, что Билл – недоверчивый скупец, всю жизнь хранивший деньги в стеклянной банке [Herman et al.: 590]. Однако, по мнению некоторых исследователей, оно может иметь

и риторический, дискурсивный компонент: хороший, *tellable* материал может быть разрушен неудачной его подачей, и, наоборот, казалось бы, «нерассказываемый» материал можно превратить в увлекательный нарратив (как известно, Флобер называл «Мадам Бовари» «романом ни о чем») [Herman et al.: 589–590]. Другие авторы настаивают на том, что этот аспект «примечательности» повествования следует связывать скорее с «нарративным интересом» (*narrative interest*), разграничивая его с *tellability*, которую относит исключительно к уровню «истории» [Baroni: 448]. Соотношение *tellability* и нарративности (сущностных свойств повествовательного текста) – предмет продолжительной дискуссии в нарратологии. В целом можно отметить, что авторы, предпочитающие минималистское определение нарратива как репрезентации темпорально и каузально организованных ситуаций и переходов между ними, склонны разграничивать *tellability* и нарративность. Другие настаивают на тесной связи этих двух свойств повествования, акцентируя его прагматические аспекты, и в результате расширяют содержание понятия «нарратив», но сужают его объем.

Легко заметить, что в теории П. Хюна событие I связано скорее с минималистской концепцией повествования, а событие II – с его *tellability*. При этом очевидно, что исследователь склоняется к тому, чтобы связать нарративность и *tellability*, по крайней мере

для литературных повествований. Впрочем, разграничение двух типов событий проводится им лишь в одной теоретической работе [Hühn 2009], а в остальных, опирающихся на практический анализ разнообразных художественных текстов, он использует общий термин для обозначения событий именно второго типа, и в целом именно они вызывают у него научный интерес. Кроме того, локализуя событие на различных повествовательных уровнях, П. Хюн исходит из того, что в *tellability* присутствует отчетливый дискурсивный компонент.

Теоретические основы теории событийности

В качестве одного из двух общих теоретических источников своих представлений П. Хюн называет концепцию сюжета Ю.М. Лотмана, в которой событие понимается как «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман: 282], реализующего основной принцип «внутренней организации элементов текста» – бинарную семантическую оппозицию. «Бессюжетный текст утверждает незыблемость этих границ», а «движение сюжета, событие – это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура» [Там же: 287–288]. Заметим, однако, что у Ю.М. Лотмана событие понимается как единица сюжетосложения, дискурсивные и прагматические аспекты событийности вы-

ведены у него за скобки, хотя в целом семиотический подход не противоречит их учету.

Другим основанием для исследования события в нарративном тексте для П. Хюна стала теория когнитивных схем, разработанная в свое время Р. Шанком и П. Абельсоном в рамках психологии и исследований искусственного интеллекта, а затем адаптированная к нуждам литературоведения и языкознания [Schank; Schank, Abelson]. В ней утверждается, что при восприятии как окружающей действительности, так и художественного текста мы опираемся на имеющиеся в нашем сознании схематические представления о ситуациях и их динамическом развитии. Статическая схема, или фрейм, определяет акторов, отношения между ними, обязательные элементы окружающего мира. Скрипт, или сценарий, задает последовательность стереотипных действий в том или ином контексте. Так, в обыденной жизни у нас имеется фрейм покупки, включающий продавца, покупателя, товар и место сделки, и ее сценарий, предполагающий запрос о цене, имплицитное или эксплицитное согласие обоих участников обменять деньги на товар, собственно обмен и неоспариваемый переход прав собственности на деньги и купленный предмет. Фреймы и скрипты отражают имеющиеся у нас представления о том, как «обычно все происходит». Поэтому ситуации, лишь конкретизирующие свои фреймы, и последовательности изменений, пол-

ностью соответствующие своему скрипту, ничем не примечательны. И следовательно, событием, по П. Хюну, является существенное отклонение от скрипта, который служит основой нарративной последовательности [Nühn 2005: 7; Nühn 2010: 6]. Важно также помнить, что «схемы (фреймы и скрипты) не встроены в текстовые структуры в онтологическом смысле, но выводятся читателем (и литературным критиком) с опорой на специфические текстовые ключи или сигналы, активизируются в его сознании на основе его базы знаний о мире и соотносятся с повествованием» [Nühn 2010: 6; Nühn 2008: 148].

При этом следует понимать, что «пересечение границы», по Ю.М. Лотману не равнозначно «отклонению от скрипта», во многих случаях стереотипный сценарий не только допускает, но и требует такого пересечения. Так, сценарий свадьбы включает переход двух участников из одной половины семантического поля, организованного на основе бинарной оппозиции холостой (незамужняя) / женатый (замужняя), в другую, и более того, этот переход – ключевой компонент сценария.

Положение вещей осложняется и тем, что в литературе фреймы и скрипты имеют двойственную природу: с одной стороны, они восходят к нашим бытовым представлениям, с другой – к жанровым и общелитературным моделям [Nühn 2010: 5]. Так, например, скрипт «расследование преступления»,

прикладываемый нами к детективному повествованию, включает в себя сбор улик детективом, определение круга подозреваемых и т. п. Это совпадает с существующим в нашем сознании «скриптом» реального расследования. Вместе с тем литературный скрипт «детективного повествования» включает в себя обязательный успех детектива, хотя в реальной жизни расследование не всегда бывает результативным и даже может привести к обвинению не причастного к преступлению человека, но такую возможность литературный скрипт не предполагает. Двойственность когнитивных схем, существующих в литературе, следует учитывать при анализе событийности.

В выявлении важнейших характеристик события П. Хюн опирается также на В. Шмида, согласно которому изменение ситуации становится полноценным событием лишь при выполнении целого ряда условий. Первые два являются обязательными. Во-первых, фактичность (реальность) изменения в рамках фиктивного мира: «недостаточно того, чтобы субъект воображал некое изменение, мечтал о нем, видел его во сне и т. п. В таких случаях событийным может быть только сам акт желанья, мечтания, воображения, сновидения, галлюцинации и т. п.» [Шмид: 15]. Во-вторых, его результативность: «изменение, образующее событие, должно быть совершено до конца наррации», а не быть начато, находиться в процессе осуществления или

представлять собой попытку такового. Пять дополнительных свойств определяют большую или меньшую степень событийности. Релевантность изменения: событийность повышается по мере того, как то или иное изменение рассматривается как существенное. Непредсказуемость – противоречие той последовательности действий, которая в нарративном мире ожидается, причем речь идет об ожидании не читателя, а протагониста. Консекутивность – какие последствия в мышлении и действиях субъекта влечет за собой изменение. Необратимость – низкая вероятность обратимости изменения и аннулирования нового состояния. Неповторяемость – повторяющиеся изменения события не рождают, даже если возвращения к более ранним состояниям не происходит [Там же: 16–18].

Событийность в историческом контексте

Суждение о том, что является или не является событием, следует, по мнению П. Хюна, выносить с учетом его «жанра, культуры, социального окружения, исторического периода, автора. Для текстов отдаленных эпох и других культур должен быть тщательно реконструирован релевантный контекст в плане того, что касается представлений о мире» [Nühn, 2010: 6; Nühn 2016a: 39]. Изменение ситуации, которое в одну эпоху может являться настоящим событием, в другую будет восприниматься как тривиальное. Например, заключение брака между представителем

ми разных сословий в XVII в. отклоняется от существовавшего в ту эпоху фрейма, предполагавшего принадлежность жениха и невесты к более или менее близким социальным слоям, и от допустимых скриптов взаимодействия между не равными социально мужчиной и женщиной (соблазнение и т. п.). В современном мире, по мнению П. Хюна, фабула о браке между представителями разных слоев становится намного менее «событийной», поскольку мы воспринимаем его как нечто вполне обычное [Nühn 2016a: 38]. Контекстуальный характер событийности имеет несколько аспектов: значимость изменения должна определяться в соотношении с социальными и культурными характеристиками изображенного мира, с социальными, культурными и литературными явлениями той же эпохи, но внетекстового характера, с нормами нашего (современного) мира, с другими литературными текстами, которые также могут задавать точку отсчета для оценки событийности нарратива [Nühn 2008: 144].

П. Хюн также отмечает, что событийность нарративов в целом является исторически изменчивой характеристикой [Nühn 2017: 321]: в разные периоды события присутствовали в художественных текстах в разной степени. Появление «событийных» сюжетов, например трагедий, как утверждает П. Хюн, – характерный знак слома традиционных культурных и социальных структур, который имел место в классической Греции,

Англии раннего Нового времени и Германии на границе XVIII–XIX вв. [Hühn 2016a: 38].

Напротив, в произведениях, созданных в рамках традиционных культур, неожиданные события отсутствуют или малочисленны, поскольку большинство изменений, даже значимых, являются закономерными и предсказуемыми. Инициация, брак, реализация призвания, наказание за проступок, смерть – все происходит согласно установленному распорядку, в соответствии с привычными культурными «скриптами» [Hühn 2017: 321]. Исследователь нигде прямо не указывает, что событийность не свойственна «традиционным» текстам, хотя из вышесказанного напрашивается именно такой вывод, учитывая, что в рамках концепции П. Хюна неожиданность – одна из ключевых характеристик события. Коллега П. Хюна по гамбургской нарратологической группе В. Шмид эксплицирует идею об отсутствии событийности в традиционных (и сходных с ними) жанрах, утверждая, что, например, агиографическая литература, несмотря на присутствие в житийных фабулах творимых святыми чудес или мученичества, не является событийной [Schmid 2017: 239].

Между тем для Ю.М. Лотмана традиционные волшебные сказки, восходящие именно к обрядам инициации, являются в высшей степени событийными. Герой два раза пересекает семантическую границу: будучи аутсайдером в этом мире, он отправляется

в другой мир, где также остается чужаком, но при этом приобретает некоторые новые качества, а затем возвращается в «этот» мир уже в качестве хозяина и полноправного члена социума [Лотман: 292]. П. Хюн, конечно, неоднократно делает оговорку, что статус события зависит от воспринимающего субъекта, в роли которого может выступать персонаж, нарратор, автор или читатель: то, что составляет событие для героя, может не составлять его для нарратора и других участников нарративной коммуникации [Hühn 2008: 148]. Свадьба Ивана-дурака с царевной или житийные чудеса являются событиями для интрадигетических воспринимающих субъектов, но не являются таковыми для внешней аудитории, поскольку воплощают традиционный жанровый скрипт.

Однако, как нам представляется, дело заключается не в разнице перспектив или не только в ней. Исторический контекст влияет не только на конкретные формы событийности, но и на саму концептуализацию события, его наиболее общие признаки. На теорию гамбургской нарратологической группы существенное влияние оказало процитированное выше гётевское высказывание о событии и теоретическое осмысление жанра новеллы [Schmid 2017: 239–240; Hühn 2009: 82–83], опирающееся на отдельные ее образцы (в частности, новеллы о соколе и о съеденном сердце) и во многом унаследовавшее романтические представления об

этом жанре, не всегда адекватные его разнообразным историческим формам. Именно поэтому, как нам кажется, неожиданность / непредсказуемость были объявлены конститутивными признаками события. Однако стоит задать себе вопрос: всегда ли событие бывает неожиданно или непредсказуемо? Является ли событием только смерть Берлиоза под колесами трамвая или же вполне ожидаемая и предсказанная смерть тяжело больного человека тоже может быть показана и воспринята как событие, если ей приписана релевантность (переход в другой мир, встреча с Богом, эмоциональная насыщенность и т. п.)? В отношении агиографических и других средневековых текстов необходимо подробнее исследовать средневековые представления об удивительном, в рамках которых оно отнюдь не приравнивалось к «неслыханному». Стоит также рассмотреть вопрос о том, может ли считаться событийной (именно для аудитории, а не персонажа) реализация устойчивого жанрового сценария, например в любовном романе. Все это – темы для отдельных статей, а для целей настоящего обзора стоит отметить, что, как и многие нарратологические категории, событийность в трактовке гамбургской группы трактуется с имплицитной ориентацией прежде всего на литературный канон Нового времени, и в результате отчасти утрачивает эвристическую ценность при наложении на произведения иных периодов или иных регистров.

Вместе с тем анализ П. Хюном литературы более поздних эпох демонстрирует применимость критерия событийности для выявления эволюционных закономерностей в развитии словесности. Так, исследователь отмечает, что в истории английской литературы период раннего Нового времени породил множество событийных произведений («Молль Флэндерс» Дефо, «Том Джонс» Филдинга, «Памела» Ричардсона, романы Дж. Остен), но художественная проза XIX в. дала многочисленные примеры сюжетов, в которых желаемые события не происходят или их значение ставится под сомнение («Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Тяжелые времена» Диккенса, «Миддлмарч» Дж. Элиот). XX столетие проблематизирует саму концепцию событийности, что выражается в появлении множества не-событийных повествований («Портрет художника в юности» Джойса, «Комната Джейкоба» Вулф, «Влюбленные женщины» Лоуренса и др.) [Hühn 2016: 38–39].

События и нарративные уровни

В работе о событийности в британской литературе П. Хюн различает три вида событий в зависимости от того, на каком уровне повествования они имеют место [Hühn 2010: 9].

События на уровне происходящего (events in the happenings) – это события, которые локализованы в художественном мире, являются частью фабулы и сюжета (histoire)

и в них принимает участие протагонист – в роли субъекта или объекта изменений. Таково центральное событие романа «Памела» Ричардсона, в котором событием является изменение социального и брачного статуса героини. События этого рода наилучшим образом поддаются анализу в рамках системы, основанной одновременно на концепции сюжета Ю.М. Лотмана и теории когнитивных схем. Семантическое поле романа можно определить в первую очередь в социальных терминах – как разделенное на иерархически ориентированные половины четкой классовой границей между богатой аристократией и работающим (буржуазным) классом, представленным слугами, домоправительницей, священником. Из этой устойчивой конструкции выпадает героиня романа Памела, чье нестабильное положение определяется ее статусом служанки в аристократической семье после смерти ее благодетельницы леди Б., матери главного героя, и одновременно тем, что она является привлекательной и воспитанной молодой девушкой [Hühn 2010: 64]. Для нее возможны два жизненных сценария: либо она выйдет замуж за равного себе, что не станет событием, поскольку подобное решение не потребует пересечения семантической границы; либо ее соблазнит аристократ, и это сначала позволит перейти ей из низшей половины семантического поля в высшую, но затем приведет к ее моральной и социальной деградации, и, таким образом,

она лишится социальной позиции внутри своей половины поля. Одновременно с этим семантическое поле будет переопределено в моральных терминах, и Памела пересечет границу, разделяющую добродетельных и падших женщин. Оба этих сценария можно назвать конвенциональными и в литературном, и в жизненном смысле, и по мере развития сюжета перед героиней открываются обе возможности. Она, однако, отказывается следовать и тому, и другому сценарию, и именно это решение не только позволяет ей пересечь существующую (классовую) границу, выйдя замуж за мистера Б., но и переопределяет саму границу в моральных терминах. Это могло произойти и при «падении» героини, однако теперь она находится в высшей половине семантического поля, поскольку мистер Б. в конце концов признает ее моральное превосходство и объявляет ее жизненным образцом для себя [Hühn 2010: 67].

События на уровне презентации (presentation events) локализованы на уровне дискурса (récit). П. Хюн, судя по всему, ограничивает эту категорию аутодигетической (нарратор является протагонистом) или хотя бы гомодигетической (нарратор является частью художественного мира, хотя может и не быть главным героем) нарративом. По крайней мере, таковы приведенные им примеры: роман Дж. Ле Карре «Русский дом», нарратор и рассказ В. Вулф «Ненаписанный роман» [Hühn 2010: 9].

Может ли существовать событие на уровне презентации в случае гетеродиегетического нарратора? Заметим для начала, что любое презентационное событие необходимым образом является ментальным или словесным, это не настоящее изменение ситуации в рамках художественной реальности, а ее переосмысление или переоценка нарратором. В случае ауто- или гомодиегетического повествования нарратор одновременно является персонажем, он пребывает на одном онтологическом уровне с другими действующими лицами, поэтому кардинальные изменения в его мировосприятии могут получить такое же дискурсивное оформление, что и изменения в сознании других героев. По сути дела, презентационное событие в гомо- и аутодиегетическом повествовании можно считать «событием на уровне происходящего», поскольку нарратор – часть изображаемого им мира. В случае гетеродиегетического повествования маркером аналогичного переосмысления может стать внезапное изменение дискурсивной стратегии нарратора – например, жанровой модели или модуса, в соответствии с которыми осуществляется изложение. История, представленная изначально, допустим, в комическом ключе, в определенный момент начинает излагаться в трагической манере, что может проявляться в выборе лексики, в игре с разными компонентами точки зрения и т. п. Вопрос заключается в том, насколько такое изменение может счи-

таться событием. Оно не имеет отношения к собственно «рассказываемому» и вряд ли может составлять «пуант» нарратива, ответ на пресловутый вопрос: «И что с того?».

Пример смены модальности повествования можно увидеть в анализе П. Хюном вышеупомянутого рассказа В. Вулф, который написан в форме гомодиегетического повествования на уровне первичной наррации. Его первичная сюжетная канва заключается в том, что героиня, от лица которой ведется повествование, едет в поезде и в процессе поездки придумывает для соседки по купе историю жизни – в духе реалистического романа о тяжелой судьбе старой девы – ее беспросветной жизни, где нет места устойчивым эмоциональным связям. Важное, но негативно окрашенное событие на уровне этой вторичной (придуманной) истории – роман с женатым мужчиной, который заканчивается расставанием. Героиня-нарратор придумывает подробности событий, имена, характеры, но на конечной остановке внезапно обнаруживает, что ее соседку встречает сын, проявляющий к матери открытую заботу. Беспросветное существование и трагическая катастрофа вытесняются образом обывденной жизни, лишенной настоящих событий, но наполненной семейной привязанностью. По мнению П. Хюна, событием на уровне презентации [Hühn 2010: 154] становится катастрофическое разрушение созданного героиней-нарратором образа той реальности,

в которой якобы существует соседка и которая, благодаря повествовательным приемам Вулф, на определенном этапе повествования сливается с «первичной» реальностью, где существует сама нарратор [Hühn 2010: 146]. И вот в финале рассказа выдуманная история, ставшая почти неотделимой от действительности, оказывается ложной. Результатом уже этой – реальной – катастрофы становится временная потеря героиней смысла собственного существования: «Вот так так, мой мир рухнет. На чем стою? Что знаю? <...> И кто такая я сама? И жизнь пуста – хоть покати шаром!» [Вулф: 408]. Но этим рассказ не заканчивается, героиня заново обретает жизненный смысл, в первую очередь связанный с восприятием окружающей действительности, обычной жизни. И, как отмечает П. Хюн, этот последний абзац решен в совершенно ином тоне: реалистическая поэтика повествования о жизненных разочарованиях и неудачах уступает место подчеркнуто модернистскому поэтическому восторгу перед простой жизнью, миром в его простых подробностях (снующие туда-сюда машины, яркий свет, зеркальные витрины), а люди теперь для героини – загадочные незнакомцы, а не те, о ком она «знает все». Это второе событие на протяжении финальной последовательности, которое П. Хюн считает не презентационным, а рецептивным [Hühn 2010: 154], поскольку героиня-нарратор не осознала перемену в себе, и следовательно,

изменение локализовано в сознании читателя, фиксирующего резкую смену стилистики повествования и взгляда на мир.

Наличие события, составляющего «пуант» этой новеллы В. Вулф, не вызывает сомнений, но локализация его первой составляющей на уровне презентации, напротив, сомнительна. Разрушение выдуманной истории при соприкосновении с реальностью, несомненно, является событием, последующие стилистические изменения в восприятии мира героиней-нарратором, отражающие и мировоззренческий сдвиг, не менее событийны. Однако гомодиегетический нарратор существует «на уровне происходящего», изменения в его мирозерцании – часть фабулы в той же степени, в какой частью фабулы можно назвать изменения в мирозерцании обычного персонажа (не повествующего о себе, а являющегося объектом изображения). Поэтому кризис, переживаемый героиней рассказа Вулф, следует локализовать на «уровне происходящего», а не презентации.

Нельзя не отметить и некоторую непоследовательность П. Хюна при отнесении второй половины события к рецептивным. По его собственным словам, *рецептивные события* (reception events)

«локализованы на уровне чтения, их агентом является читатель; этот тип охватывает те случаи, когда нарратор и протагонист не в состоянии или не желают решительным образом измениться, од-

нако композиция текста (т. е. имплицитный автор) каким-либо образом обозначает необходимость или желательность таких изменений и предполагает, что (идеальный) читатель осуществит их косвенно – в своем сознании» [Hühn 2010: 9].

Отнесение к этому типу последнего события из рассказа Вулф сомнительно: неосознанность изменений не равнозначна их отсутствию.

В качестве другого примера рецептивных событий П. Хюн приводит рассказы Дж. Джойса из сборника «Дублинцы», в которых персонажи не могут вырваться из парализующей атмосферы города, «событие на уровне происходящего» в этих текстах действительно отсутствует. Предполагается, что в процессе рецепции читатель каким-либо образом переосмыслит социальную действительность, и именно это станет событием, локализованным в его собственном сознании (см. анализ рассказа Дж. Джойса «Милость Божия» [Hühn 2010: 125–132], в котором исследователь тонко прослеживает игру между тем, что воспринимается или представляется событием персонажами, имплицитными автором и читателем). Еще один случай ре-

цептивного события – нарративные шутки (анекдоты), при восприятии которых от читателя требуется установить некоторые неочевидные или парадоксальные связи между элементами рассказа и тем самым открыть для себя его «пуант», смысл, «соль» рассказанного [Hühn 2010: 10]. В данном случае рецептивный характер события так же, как и в случае «Ненаписанного романа» Вулф, вызывает возражение. Шутка, анекдот, остроумный ответ действительно могут носить событийный характер, по крайней мере в понимании Ю.М. Лотмана, поскольку, как правило, они перекраивают семантическое поле и разделяющие его границы. Вместе с тем, агентом такого рода событий в большинстве случаев выступает нарратор, именно он меняет связи между членами оппозиций, переворачивает или еще как-либо меняет исходную ситуацию.

В более поздних работах [Hühn 2016a; Hühn 2017] П. Хюн отказывается от рецептивной разновидности событий, оставляя только первые две разновидности. В доступных работах исследователя нам не удалось обнаружить эксплицитного обоснования такой модификации теории событийности¹.

¹ Возможно, это связано с тем, что анализ рецептивных аспектов сюжета, не ограниченных теми случаями, когда на уровнях происходящего и презентации ничего не происходит, требует иной теоретической базы, предполагающей не четкое разграничение различных уровней повествования, а рассмотрение его во всей целостности.

Однако те тексты, которые ранее анализировались с помощью категории «рецептивных событий», теперь рассматриваются в рамках концепции «не-события» (non-event).

Событийность не-события

Прототипический, по крайней мере наиболее распространенный, вариант события – это выраженное изменение ситуации, но наряду с этим встречается и другой – когда именно отсутствие ожидаемого события образует «пуант» нарратива, определяет его рассказываемость (tellability), способность вызвать интерес аудитории, запомниться, оставить ощущение целостности и законченности. П. Хюн предлагает для обозначения такого рода приемов термин «non-event» (не-событие). Не-событие имеет две разновидности: предполагаемое ходом повествования

изменение не происходит или же внешнее изменение оказывается в конечном счете не-событийным, т. е. не обладающим необходимыми для события характеристиками [Hühn 2017: 322]¹.

В литературе не-события, в отличие от эксплицитно выраженных событий, как правило, могут быть локализованы только на уровне «истории», а не дискурса², но не в какой-то конкретной временной точке, а «негативно проявлять себя, отсутствовать на протяжении относительной продолжительного этапа внутри темпоральной последовательности истории» [Hühn 2017: 323]. И если события могут оказаться совершенно непредвиденными, то не-события предполагают наличие отчетливых читательских ожиданий относительно развития нарратива. Эти ожидания носят двоякий характер. С одной стороны,

¹ В более ранней статье [Hühn 2016: 41] упомянуты еще два случая не-событийности: нарратив в виде цепи эпизодов, не завершающийся значимым и продолжительным изменением (пикарески), а также те случаи, когда событие, казалось бы, происходит, но в конечном счете оказывается незначительным или его значение размывается / ставится под сомнение («Портрет художника в юности» и «Улисс» Джойса, «Ярмарка тщеславия» Теккерея и др.).

² Ранее исследователь высказывал мысль о том, что не-события могут существовать и в рамках «процесса медиации истории как негативные эквиваленты событий презентации» [Hühn 2016: 40]. В качестве примеров он приводит гипотетические возможности организации нарратива. «Если нарратор рассказывает об ужасающих деяниях ранее законопослушных друзей, не изменяя свое одобрительное отношение к ним, это может быть воспринято как не-событие» [Hühn 2016: 40]. Другие примеры – отсутствие упоминания о результатах некоторого плана или образа действий либо исчезновение в последующем дискурсе отсылки к протагонисту, уже появлявшемуся в тексте. Он не приводит реальные примеры повествований такого рода.

они могут определяться специфическими когнитивными схемами, например жанром произведения: так, читатель детективного романа ожидает, что в конце преступление будет раскрыто, в любовных романах и комедиях герои тоскующие любовники воссоединятся, а в трагедии произойдет падение героя. Примерами отсутствия подобных жанрово обусловленных событий П. Хюн считает рассказы Чехова, сборник рассказов «Дублинцы» Дж. Джойса, роман Э. Бентли «Последнее дело Трента» [Hühn 2016a: 41]. С другой стороны, читательские ожидания решительного изменения ситуации могут провоцироваться внутри самого нарратива, как это происходит в рассказе Г. Джеймса «Зверь в чаще» и драме «В ожидании Годо» С. Беккета [Hühn 2016a: 42–45]. В обоих случаях сам факт, что нечто не случилось, оказывается значимым и образует своего рода «пуант», смысловой центр истории, он актуализован (*foregrounded*), в терминологии Пражского лингвистического кружка.

Подобные не-события могут иметь место и в лирике. П. Хюн – один из ведущих специалистов по нарратологическому анализу лирических произведений. В рамках его концепции лирический текст может рассматриваться как гибридное взаимодействие нарративных и поэтических структур. В поэтических произведениях нарративные элементы имеют скрытую или малозаметную форму и относятся, как правило, к менталь-

ной сфере [Hühn 2005; Hühn 2016b]. Однако и в лирических произведениях присутствует своего рода «событие» – некоторый неожиданный заключительный сдвиг – психологические изменения в лирическом герое или риторическая реконструкция формы презентации [Hühn 2005: 7].

Так же, как и в повествовательной прозе, в лирике нарушение ожиданий читателя, отсутствие значимого изменения может восприниматься как событие особого рода – *non-event*. П. Хюн демонстрирует эвристические возможности своей концепции в анализе поэмы Т.С. Элиота «Бесплодная земля» и стихотворения Б. Брехта «О бедном Б.Б.» [Hühn 2017]. Как и в других лирических произведениях нарративные последовательности в этой поэме Элиота воплощаются «в форме метафор и более всего в аллюзиях на схемы и скрипты, конвенциональные или ритуальные действия, фабулы других литературных произведений» [Hühn 2017: 325]. «Наиболее частые и устойчивые из этих последовательностей отсылают к схеме годового растительного цикла», состоящего из циклического продвижения от упадка и смерти к новому рождению, росту и принесению плода [Hühn 2017: 325], которому ставятся в соответствие определенные человеческие состояния и ситуации. Однако на протяжении почти всей поэмы только начавшиеся последовательности неожиданно завершаются, не получая развития, или пародийным об-

разом снижаются. В финале поэмы, казалось бы, разрабатываемый на протяжении всей пятой части мотив ожидания живительного ливня и параллельной попытки двух людей вступить в плодотворный контакт получает более или менее продолжительную разработку. В теории он должен достичь полной реализации, формируя завершающее поворотное событие, но вместо того обрывается на полуфразе, и поэма заканчивается нагромождением бессвязных цитат на нескольких языках, указывающих на то, что желаемое не осуществилось и контакт с витальным началом в современном мире окончательно утрачен [Hühn 2017: 327–328].

Стихотворение Б. Брехта «О бедном Б.Б.» – последнее в сборнике “Hauspostille”, название которого воспроизводит жанровое наименование сборника проповедей и нравоучительных историй. Последний текст в таком собрании представлял собой историю жизни составителя, акцентирующую ее поворотный пункт – как правило, моральное или религиозное обновление. Очевидная аналогия позволяет П. Хюну утверждать, что этот жанр определяет когнитивную схему для стихотворения Брехта. Второй скрипт, по мнению П. Хюна, задается «Лэ, или Малым завещанием» Франсуа Вийона [Hühn 2017: 328], автор которого в финале пробуждается к творчеству звоном колоколов [Hühn 2017: 328]. Этот скрипт заставляет читателя ждать, что и в стихотворении Брехта должен быть

описан какого-либо рода переворот в жизни поэта – либо религиозный (в широком смысле слова), либо творческий. Подобные ожидания подкрепляются и внутри текста: ссылаясь на бедное происхождение в самом начале намекает на дальнейшее возвышение и успех, а предсказание глобального бедствия в конце – на предполагаемое религиозными аллюзиями покаяние и отказ от мирских удовольствий. Однако стихотворение в целом опровергает эти ожидания решительного поворота, жизнь лирического героя остается такой же пустой и одинокой, как на протяжении всего текста, а последние строки просто воспроизводят с небольшими вариациями его начало [Hühn 2017: 332].

Теория событийности П. Хюна – серьезное достижение современной нарратологии. Ее важное достоинство – опора на подробный анализ и интерпретацию большого количества конкретных текстов, к тому же рассмотренных в сравнительной перспективе. Можно сказать, что исследователь удачным образом сочетает две стратегии анализа – top-down и down-top. Не менее существенный аспект его концепции – локализация события не только на уровне фабулы / истории, но и на других нарративных уровнях. Это открывает широкие возможности для интеграции его подхода с другими научными направлениями – например,

с американской риторической нарратологией, заменившей категорию сюжета на представление о «нарративном продвижении», отражающем сложное взаимодействие изображаемого, позиций нарратора, имплицитного автора и различных аудиторий (нарраториальной, аукториальной, реальной, идеальной), а также локальные изменения в восприятии текста одной из этих аудиторий. Вместе с тем теория П. Хюна очевидным образом относится к разряду *work in progress*. Изменения, которые вносит в нее автор, нередко отражают ее аспекты, уязвимые для критики: некоторые интерпретации произведений вызывают возражения; явно заслуживает уточнения теория презентационных событий, особенно в плане того, как они могут проявляться в гетеродиегетических повествованиях; возможно, стоит вернуть в общую теорию события представление о рецептивных событиях (если оно было действительно исключено из нее), используя при этом инструментарий риторической нарратологии; необходимо, на наш взгляд, учитывать влияние исторического контекста на концептуализацию сущности события как категории в разные эпохи. При этом важно отметить, что эти компоненты теории П. Хюна представляют собой не ее слабые места, а напротив – «точки роста», моменты, обуславливающие ее актуальность, ее потенциал для дальнейшего развития и научной дискуссии.

Литература

- Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Косикова Г.К.* М.: МГУ, 1987. С. 387–422.
- Вулф, В. *Избранное*. М.: Художественная литература, 1989.
- Лотман, Ю.М. *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970.
- Шмид, В. *Нарратология*. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Baroni, R. (2009). *Tellability*. In F. Jannidis, M. Martinez, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Handbook of narratology*. New York; Berlin: Walter de Gruyter, 447–454.
- Herman, D., Ryan, M.-L., & Jahn, M. (Eds.). *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge, 2005.
- Hühn, P. (2009). *Event and eventfulness*. In F. Jannidis, M. Martinez, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Handbook of narratology*. New York; Berlin: Walter de Gruyter, 80–97.
- Hühn, P. (2010). *Eventfulness in British fiction, with contributions by Markus Kempf, Katrin Kroll and Jette K. Wulf*. Berlin; New York: de Gruyter.
- Hühn, P. (2016b). *Facing loss and death: narrative and eventfulness in lyric poetry*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Hühn, P. (2008). *Functions and forms of eventfulness in narrative fiction*. In J. Pier, & J. García Landa (Eds.), *Theorizing narrativity*. Berlin and New York: de Gruyter, 141–163.

Hühn, P. (2017). The eventfulness of non-events in modernist poetry: T.S. Eliot's *The Waste Land* and Bertolt Brecht's "Vom armen B.B.". *Frontiers of Narrative Studies*, 3 (2), 319–335. DOI: 10.1515/fns-2017-0021

Hühn, P. (2016a). The eventfulness of non-events. In R. Baroni, & F. Revaz (Eds.), *Narrative sequence in contemporary narratology*. Columbus: The Ohio State University Press, 37–47.

Hühn, P., Kiefer, J. (2005). *The narratological analysis of lyric poetry: studies in English poetry from the 16th to the 20th century*. Berlin; New York: de Gruyter.

Prince, G. *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

Schank, R.C., Abelson, R.P. (1977). *Scripts, plans, goals, and understanding: an inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale; New York: L. Erlbaum Associates.

Schank, R.C. (1995). *Tell me a story: narrative and intelligence*. Evanston: Northwestern University Press.

Schmid, W. (2017). Eventfulness and repetitiveness: two aesthetics of storytelling. In P.K. Hansen et al. (Eds.), *Emerging vectors of narratology*. Berlin; Boston: de Gruyter, 229–245.

References

Baroni, R. (2009). Tellability. In F. Jannidis, M. Martinez, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Handbook of narratology*. New York; Berlin: Walter de Gruyter, 447–454.

Barthes, R. (1987). Introduction à l'analyse structurale des récits [An introduction to the structural analysis of narrative]. In G.K. Kosikov (Ed.), *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.: traktaty, stat'i, esse* [Foreign aesthetics and literary theory of the 19th and 20th centuries: treatises, articles, essays]. Moscow: MGU, 387–422.

Herman, D., Ryan, M.-L., & Jahn, M. (Eds.) (2005). *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge.

Hühn, P. (2009). Event and eventfulness. In F. Jannidis, M. Martinez, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Handbook of narratology*. New York; Berlin: Walter de Gruyter, 80–97.

Hühn, P. (2010). *Eventfulness in British fiction*, with contributions by Markus Kempf, Katrin Kroll and Jette K. Wulf. Berlin; New York: de Gruyter.

Hühn, P. (2016b). *Facing loss and death: narrative and eventfulness in lyric poetry*. Berlin; Boston: de Gruyter.

Hühn, P. (2008). Functions and forms of eventfulness in narrative fiction. In J. Pier, & J. García Landa (Eds.), *Theorizing narrativity*. Berlin and New York: de Gruyter, 141–163.

Hühn, P. (2017). The eventfulness of non-events in modernist poetry: T.S. Eliot's *The Waste Land* and Bertolt Brecht's "Vom armen B.B.". *Frontiers of Narrative Studies*, 3 (2), 319–335. DOI: 10.1515/fns-2017-0021

Hühn, P. (2016a). The eventfulness of non-events. In R. Baroni, & F. Revaz (Eds.), *Narrative*

sequence in contemporary narratology. Columbus: The Ohio State University Press, 37–47.

Hühn, P., Kiefer J. (2005). *The narratological analysis of lyric poetry: studies in English poetry from the 16th to the 20th century*. Berlin; New York: de Gruyter.

Lotman, Yu.M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow: Iskusstvo.

Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Schank, R.C., Abelson, R.P. (1977). *Scripts, plans, goals, and understanding: an inquiry into*

human knowledge structures. Hillsdale; New York: L. Erlbaum Associates.

Schank, R.C. (1995). *Tell me a story: narrative and intelligence*. Evanston: Northwestern University Press.

Schmid, W. (2017). Eventfulness and repetitiveness: two aesthetics of storytelling. In P.K. Hansen et al. (Eds.), *Emerging vectors of narratology*. Berlin; Boston: de Gruyter, 229–245.

Woolf, V. (1989). *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Для цитирования: Лозинская, Е.В. Работы П. Хюна: нарратологическая интерпретация категории события // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 187–207. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-187-207

For citation: Lozinskaya, E.V. (2023). P. Hühn works: narratological interpretation of the event category. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 187–207. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-187-207:

P. HÜHN WORKS: NARRATOLOGICAL INTERPRETATION OF THE EVENT CATEGORY

Evgeniya V. Lozinskaya, Senior Researcher, Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; e-mail: jane.lozinsky@gmail.com

Abstract. A significant phenomenon in modern narratology is a complex concept of eventfulness, which P. Hühn has been developing for many years in several books and numerous articles. In his theoretical elaborations P. Hühn relies on a close reading of individual texts, considered in comparative and historical context. P. Hühn interprets event as a hermeneutic category, reflecting not only objectively existing intratextual structures, but also the significance of changes in narrative situation for perceiving subject, which can be a character as well as a narrator or an implicit / real reader. For P. Hühn an event is not any change of situation, but a change that is relevant, unexpected and unusual, so the researcher links it not to a minimalist definition of narrative, as many other narratologists do, but to the concept of tellability. Hühn refers to Lotman's plot model and R. Shank and P. Abelson's theory of cognitive schemata as a theoretical bases, he also demonstrates their complementarity in the practical analysis of artistic narratives. P. Hühn puts special accent on the historical and cultural variability of eventfulness, which manifests itself, on the one hand, in a more or less frequent occurrence of events in literary narratives, and on the other hand, in the variability of changes that might be interpreted as events in different historical and cultural contexts. An important feature of P. Hühn's theory is the analysis of events on several narrative levels – not only on the level of happenings (the level of the story / histoire), but also on the levels of presentation and reception. Another original element of Hühn's theory is the notion of non-event that covers cases when the absence of relevant and unexpected changes is perceived as an event, since it contradicts readers' expectations. Hühn analyses eventfulness not only in fictional prose, but also in dramatic and lyrical works.

Key words: narrative, narrative sequence, situation, tellability, narrativity, narrative levels, cognitive schemata, Lotman's plot model, non-event



О ЖУРНАЛЕ
«Практики & Интерпретации:
журнал филологических, образовательных и культурных исследований»

Цель журнала – стимулировать научный интерес к разнообразным практикам профессиональной интерпретации, научного комментирования, анализа эмпирического материала, трансляции эффективного педагогического опыта.

В качестве материала исследования могут выступать отдельные литературные, лингвистические и этнокультурные тексты и объекты, феномены культуры и арт-медиа, а также практический педагогический опыт.

В основе публикаций журнала – обоснованный выбор теоретических опор и терминологической базы для исследования, представляющего собой преимущественно практический разбор, анализ, интерпретацию конкретного материала. Обязательным условием для рассмотрения публикации является точно сформулированная проблема исследования и аргументация оригинальных выводов. Реферативные работы не принимаются.

Разделы журнала: «Лингвистика», «Литературоведение», «Культурные исследования», «Компаративные исследования», «Образование».

Журнал принимает к рассмотрению статьи (объемом 0,5 – 0,8 п.л.), научные обзоры (объемом 0,8 – 1 п.л.), заметки и комментарии (объемом до 0,3 п.л.).

Журнал адресован специалистам, работающим в сфере современного гуманитарного знания, и открыт для сотрудничества с молодыми исследователями, предлагающими оригинальные подходы к интерпретации практического материала.

Журнал выходит 4 раза в год.

Публикация статей в очередном номере бесплатна.

Все статьи доступны online и размещаются в системе РИНЦ.

Сайт журнала размещен на международной платформе Open Journal Systems:

<http://www.pi-journal.com>

Адрес редакции: ул. Б. Садовая, 33, к. 415, г. Ростов-на-Дону, 344008, Российская федерация, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет.

Главный редактор: Джумайло Ольга Анатольевна.

Ответственный редактор: Воловикова Марина Левоновна.

E-mail: pjournal@sfedu.ru

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА

При рассмотрении материалов редколлегией журнала «Практики & интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований» основное внимание уделяется научной ценности и оригинальности исследования, ясности изложения и соблюдению авторами принципов научной этики.

Все материалы в журнале печатаются впервые, перепечатка уже опубликованных текстов и их фрагментов не допускается.

В процессе приема и рассмотрения материалов редакция гарантирует отсутствие дискриминации по полу, возрасту, расе, религии, гражданству или любому другому признаку автора.

«Практики & интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований» стремится следовать этическим правилам, установленным Комитетом редакционной этики (COPE), и нормам законодательства Российской Федерации в отношении авторского права.

За оригинальность текстов статей и достоверность сведений, изложенных в них, ответственность несут авторы.

Редакция оставляет за собой право внесения редакторской правки.

В случае необходимости редакция готова публиковать поправки, уточнения, а также опровержения к опубликованным статьям.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все исследовательские статьи, публикуемые в журнале, проходят процесс двойного слепого анонимного рецензирования, решение о публикации принимается по итогам рекомендаций рецензентов.

2. Материал проходит первоначальную экспертизу на соответствие техническим требованиям подачи статей и тематике журнала, затем ответственный редактор передает текст статьи редактору соответствующего раздела, который направляет ее рецензентам без указания авторства и аффилиации автора.

3. В качестве рецензентов приглашаются специалисты с соответствующей научной специализацией.

4. Рецензирование проводится в срок до 2 месяцев.

5. Рецензент должен сделать вывод о возможности опубликования данной рукописи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

6. В рецензии должны быть освещены вопросы: соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме; насколько статья соответствует современным достижениям научной мысли; целесообразна ли публикация статьи с учетом ранее публиковавшихся по данному вопросу исследований; в чем конкретно заключаются научная новизна статьи, положительные стороны, а также недостатки, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором; соблюдены ли корректность и нормы научной этики.

7. Рецензирование проводится конфиденциально и носит закрытый характер. Неопубликованные материалы не используются редакцией, редакторами или рецензентами в личных или любых других целях. В случае конфликта интересов рецензент обязан поставить об этом в известность редакцию и отказаться от рецензирования.

8. Наличие положительных рецензий не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редакционной коллегией.

9. В случае положительного заключения редколлегии в срок до 3 месяцев выносит заключение о возможности публикации материала, определяет очередность публикаций в зависимости от тематики номеров журнала, степени актуальности проблематики статьи, ее научной значимости, а также с учетом сроков поступления материала в редакцию.

10. Критические и отрицательные рецензии предоставляются автору (без указания авторства и аффилиации рецензента). В случае получения критического отзыва редакция журнала предлагает автору учесть пожелания и замечания рецензента при переработке материала.

11. В дальнейшую переписку с авторами отклоненных статей редакция журнала не вступает.

12. Если статья подверглась авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же эксперту.

ОБЯЗАННОСТИ РЕДАКЦИИ

Редакция журнала стремится предотвращать случаи нарушения научной и академической этики, выявлять и устранять явления плагиата, некорректного цитирования, фальсификации данных. Критериями для публикации работы являются ее научная ценность, оригинальность, ясность изложения и соответствие тематике журнала.

Редакция обязуется:

- публиковать материалы в установленный срок;
- стремиться постоянно улучшать качество своего журнала;
- размещать информацию об источниках финансирования исследований, публикуемых в журнале;

- гарантировать качественное, непредвзятое и своевременное рецензирование статей путем подбора компетентных рецензентов, не имеющих конфликта интересов с авторами;
- стремиться к аккуратному полному и точному отражению результатов публикуемых исследований;
- защищать принципы интеллектуальной собственности, авторского права и научных свобод;
- публиковать исправления, разъяснения, опровержения и извинения в случае необходимости;
- способствовать тому, чтобы академические учреждения признавали научное рецензирование важной частью научного процесса;
- использовать средства распознавания плагиата.

РУКОВОДСТВО ДЛЯ АВТОРОВ ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Автор представляет на рассмотрение редакции текст, оформленный в соответствии с требованиями к публикации, которые размещены на сайте и опубликованы в каждом номере журнала.

Подача материала к публикации подтверждает, что автор ознакомлен с правилами приема материалов, техническими требованиями, порядком приема и рецензирования статей, а также правилами передачи авторских прав на условиях Creative Commons Attribution License.

Автор, публикующийся в журнале «Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований»:

- соглашается полностью указывать выходные данные публикации в случае переиздания в другом издании на языке оригинала или в переводе на другой язык;
- признает право издательства на осуществление необходимой технической (корректорской, литературной или визульно-репрезентационной) правки материала, направления материала на рассмотрение анонимным рецензентам, доработки (в том числе и сокращения объема) в соответствии с пожеланиями редакторов и рецензентов;
- соглашается сообщать об источниках финансирования исследования для предотвращения возможных конфликтов;

- гарантирует, что обладает исключительными авторскими правами на предлагаемое к печати произведение и имеет разрешение на воспроизведение иллюстративного материала, интервью или иных материалов; текст является оригинальным, ранее не публиковавшимся; предоставленный материал не содержит плагиата, клеветнических, заведомо ложных или дискредитирующих, этически непристойных, неправдивых или вступающих в противоречие с действующим законодательством элементов печатного или графического характера.

Правила публикации для авторов

Редакция рассматривает статьи на русском, английском, испанском и китайском языках.

Предлагаемая для публикации научная статья должна соответствовать политике журнала. Статья должна быть тщательно вычитана. Редакционная коллегия оставляет за собой право при необходимости сокращать объем статьи, подвергать их редакционной правке и отсылать авторам на доработку.

Для публикации в журнале необходимо отправить все материалы по электронной почте: **rijournalsfedu@gmail.com**. Материалы, присланные в редакцию, не возвращаются.

Предлагаемые к публикации материалы должны быть оформлены согласно указанным ниже требованиям.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем *научной статьи* – 0,5–0,8 п. л. (20 000–30 000 печ. зн.). В случае превышения указанного объема условия публикации статьи оговариваются в индивидуальном порядке.

Объем *научного обзора*, представляющего собой метааналитический анализ существующих практик и интерпретаций в отдельной исследовательской области, – 0,8–1 п. л. (30 000–40 000 печ. зн.)

Объем *библиографического обзора, заметки и комментария* – до 0,3 п. л. (13 000 печ. зн.).

Структура публикации

- УДК (в левом верхнем углу);
- сведения об авторе (-ах): имя, отчество, фамилия; ученая степень, должность, место работы (город, страна), e-mail; ORCID (по ширине)

Иван Иванович Иванов

кандидат филологических наук, доцент Дальневосточного федерального университета (Владивосток, Россия)

e-mail: ivanov@dvfu.ru¹

ORCID: 0000-0000-0000-0000

- название (посередине строки прописными буквами);
- аннотация статьи на русском языке (200–250 слов);
- ключевые слова (не более 10; точка в конце не ставится);
- текст статьи;
- список литературы и источников в алфавитном порядке (без нумерации);
- название статьи, аннотация, ключевые слова (точка в конце не ставится), информация об авторах на английском языке;
- сведения для последующего цитирования статьи:

Для цитирования: Калашникова, Ю.А. Феномен постпамяти в литературной рефлексии В.Г. Зебальда // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 100–111. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-1-100-111

For citation: Kalashnikova, J.A. (2022). The phenomenon of post-memory in W.G. Sebald's literary reflection. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (1), 100–111. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-1-100-111

- пристатейный список литературы в романском алфавите (латинице) под заголовком References в формате, приближенном к стандарту APA (подробности ниже);
- подстрочные примечания, которые содержат дополнительную информацию – фактографические, текстологические и прочие комментарии к основному тексту (ссылки на источники сюда не относятся: они даются в квадратных скобках внутри основного текста статьи сразу после цитируемого фрагмента или указания на автора, произведение); если в примечании упоминается определенный источник, ссылка на него дается, как в основном тексте (например: Обстоятельства смерти автора остались нераскрытыми, несмотря на то, что расследованию посвящена обширная литература – см.: [Петров; Иванов; Сидоров]).
- статья должна быть подписана автором(-ами) на последней странице.

Аннотация

Аннотация является кратким резюме научной работы, которое публикуется в отрыве от основного текста, призвано выполнять функцию независимого от статьи источника информации и, следовательно, само по себе должно быть понятным без ссылки на саму публикацию. Аннотация должна быть: информативной, содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследования); структурированной (следовать логике описания результатов в статье). Англоязычный вариант аннотации не должен быть калькой русскоязычного варианта, в нем должна использоваться специальная англоязычная терминология, обеспечивающая понимание текста зарубежными специалистами.

Технические требования

- редактор MS WORD 6/0 и выше;
- формат бумаги – А4, шрифт Times New Roman, стиль Normal, кегль –14;
- межстрочный интервал – 1,5;

- поля – 2,5 см;
- выравнивание основного текста – по ширине;
- автоматическая расстановка переносов – отсутствует.

ОФОРМЛЕНИЕ ЦИТАТ И ПРИМЕРОВ

– языковые примеры (в статьях по лингвистике и смежным дисциплинам) не обрамляются кавычками, в тексте набираются курсивом, а при необходимости выделить какой-то элемент – полужирным курсивом:

Мы не найдем в грамматике правил выбора знаменательных связок, например, в синтаксически идентичных предложениях типа *Маша – хорошая ученица, Цена книги – сто рублей, Форма площадки – круг; Маша **является** хорошей ученицей; Цена книги **составляет** сто рублей, Форма площадки **представляет** собой круг.*

Так, нашим *волосы **вьются**, глаза **блестят*** во многих языках (датский, китайский, корейский) соответствуют структуры с прилагательным.

– текст (слово и более), отображающий семантику языковых единиц, выделяется одиночными кавычками ‘...’:

В лексическом значении слова «отец» (‘мужчина по отношению к своим детям’), как и во всех терминах родства, выделяется архисема.

– цитаты печатаются прямым шрифтом и берутся в кавычки-елочки: «...»; при наличии цитирования внутри приводимого источника применяются так называемые двойные английские кавычки: «...“...”»;

– иноязычные цитаты берутся в «английские» кавычки: “...”; при цитировании внутри приводимого источника применяются кавычки ‘...’;

– объемистые цитаты (более 2–3 предложений) набираются с двойным абзацным отступом от основного текста (вверху и внизу) и печатаются на два кегля мельче (12 в сравнении с основным – 14):

Из сферы внешней – опоры-призрака – двойник вскоре переходит на другой, более интимный уровень и обращается к бессознательному главного героя, где он выступает в качестве контролирующей инстанции наподобие фрейдистского super-ego:

«Вы все можете мне очень хорошо объяснить, сказал я, и я, наконец, знаю, кто вы. Вы, предположительно, – мое собственное я, Вы мой надзиратель» [Hilbig: 133].

– при пропуске в цитате объемом в одно-два слова или в развернутое словосочетание лакуна обозначается многоточием ... ; при пропуске части предложения, целого предложения и большего фрагмента текста лакуна обозначается угловыми скобками с многоточием внутри: <...>;

– при обращении к иноязычным художественным источникам цитаты приводятся или в опубликованном переводе, или в переводе автора статьи (если это мотивировано целями исследования или если автор не согласен с переводческими решениями своего предшественника); если автор дает собственный перевод при наличии изданного перевода, необходимо примечание в скобках сразу после приведенной цитаты:

(Здесь и далее – перевод мой. – А. Б.)

(Перевод мой. – А. Б.)

– если перевод художественного текста отсутствует, автор приводит собственный перевод, не оговаривая этого обстоятельства (при цитировании переведенных фрагментов даются ссылки на оригинал);

– цитаты из научных иноязычных источников, не издававшихся на русском языке или по ряду причин требующих обращения к оригиналу, даются в переводе автора статьи по умолчанию.

– для уточнения отдельных аспектов смысла (в своем или чужом переводе), а также в случае несогласия с существующим переводом можно размещать фрагменты оригинала [в квадратных скобках] внутри переведенной цитаты:

«Уже в начале диалога А. говорит: “Вы согласитесь со мной, что *Случай Малера* [Fall Mahler] представляет собой, можно сказать, важнейший пример непреодоленного прошлого”».

– если в целях исследования необходимо привести объемистую цитату (более 3–4 предложений) из иноязычного оригинала, он дается с последующим переводом на русский язык: и оригинал (“...”), и русский перевод («...») помещаются с двойной абзацной отбивкой от основного текста и набираются 12-м кеглем; в статьях по специальности 5.9.2 (литературы народов мира (филологические науки)) наличие перевода иноязычных цитат из художественных текстов обязательным не является.

– вводя иноязычное произведение как объект анализа, рекомендуется приводить сначала название в русском переводе (собственном или существующем), которое закавычивается «...», а следом, в круглых скобках и в «английских» кавычках “...”, оригинальное:

Прежде всего, эта тема развивается в «Территориях души» (“Die Territorien der Seele”, 1986).

– цитаты предпочтительнее приводить по первоисточникам; в случае, если цитата приводится по вторичному источнику, следует оговорить это:

(цит. по: [Иванов 1978: 458])

- при цитировании классических художественных текстов, изданных в избранных или полных собраниях сочинений, следует приводить цитаты по существующим академическим изданиям (недопустимо цитирование данного типа источников по интернет-изданиям без пагинации);
- выходные данные печатных источников приводятся по бумажной версии с пагинацией; цитирование по электронной версии без указания страниц (из онлайн-библиотек, по Kindle edition и т. п.) допустимо только в случае отсутствия доступа к печатной версии.
- цитаты тщательно сверяются и заверяются подписью автора (-ов) на последней странице статьи следующим образом: «Цитаты, приведенные в тексте статьи, верны».

ОФОРМЛЕНИЕ ВНУТРИТЕКСТОВЫХ ССЫЛОК

- ссылки на литературу даются в квадратных скобках с указанием автора(-ов) или (если это коллективный труд) названия работы и страницы (цифрой) через двоеточие: [Иванов: 4]; [Философия культуры... :176]; иноязычные коллективные труды цитируются по фамилии редактора(-ов): [Schmied: 72];
- в необходимых случаях после фамилии указывают год (при цитировании нескольких работ одного автора);
- если цитируется несколько работ одного автора, опубликованных в одном году, к указанию даты добавляется буква – кириллицей при цитировании русскоязычных источников: [Иванов 1978a], [Иванов 1978б], латиницей – при цитировании иностранных источников ([Hilbig 2000a]; [Hilbig 2000b]). Источники следуют в затекстовом списке литературы в алфавитном порядке (ориентир для компоновки по алфавиту – название работы);
- при повторной ссылке фамилия автора или название коллективного труда не приводится (первая ссылка: [Иванов 1978]; вторая и далее ссылки: [Там же] или, если указываются страницы: [Там же: 36], [Там же: 38–45]);
- повторная ссылка на иностранный источник оформляется так же как первоначальная [Brook: 55];

– если дается единая ссылка на несколько источников (например, по одной теме или в определенной области исследований), они приводятся в квадратных скобках через точку с запятой: [Иванов; Петров; Сидоров].

РИСУНКИ, ФОТО, ТАБЛИЦЫ

– иллюстрации должны включать объяснения значений всех компонентов, порядковый номер, подрисуночную подпись (подробность атрибуции рисунка соотносится с целями исследования):

Рис. 1. Название рисунка, фото, кинокадра

Рис. 2. Арнольд Бёклин. «Чума» (1898)

Рис. 3. Альбрехт Дюрер. «Четыре всадника» (1498). Гравюра из цикла «Апокалипсис»

Рис. 4. Режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау и актеры «Фауста» на съемочной площадке в перерыве между съемками. Слева направо: Мурнау, Иветт Жильбер (Марта), Геста Экман (Фауст), неизвестный и Эмиль Яннингс (Мефистофель)

Рис. 5. «Иисус Навин останавливает солнце». Миниатюра из Псалтири. 1235–1270 гг.

Рис. 6. Собор Парижской Богоматери. Роза южного портала. 1260-е гг.

– в конце рисуночной подписи точка не ставится, исключение – подпись заканчивается каким-либо сокращением:

Рис. 6. Собор Парижской Богоматери. Роза южного портала. 1260-е гг.

– если есть необходимость указать название иллюстрируемого артефакта (рисунок, фото) на языке оригинала, название оформляется так, как во всем журнале:

Рис. 1. Сэмюэль Беккет. «Не я» (“Not I”, 1973)

– таблица должна иметь порядковый номер и заголовок, расположенный над ней. Сокращения слов в названии таблицы не допускаются. На иллюстрации и таблицы должны быть ссылки в тексте. Данные иллюстраций и таблиц не должны дублировать текст.

СОКРАЩЕНИЯ

Год, годы, век, века сокращаются: г., гг., в., вв.

Так называемые *отголоски* при обозначении дат во множественном числе (-х, -е) предпочтительнее оставлять (но не обязательно, если падеж и число очевидны):

Годы:

В 1968 г.

В 1960-е гг.

В 1960-х гг.

В 1950–1970 гг.

В период 1910–1920 гг.

Шел 1968-й г.

Начались 1960-е гг.

Даты разделяются коротким (цифровым) тире без пробелов:

В период 1910–1920 гг.

Века:

В XVII в.

В V в. до н. э.

В конце XVIII в.

НО:

Начался барочный век

Золотой век русской поэзии

Железный XX век

XIII век – век сооружения грандиозных соборов

XX век начался с череды политических катастроф

Даты разделяются коротким (цифровым) тире с пробелами:

В конце XX – начале XXI в.

В последней трети XIX – начале XX в.

Удваивание (вв.):

В XX–XXI вв.

VII–V вв. до н.э.

Даты разделяются коротким (цифровым) тире без пробелов:

В XX–XXI вв.

Рубеж XIX–XX вв.

Том, тома:

Т. 1

Т. 2

Т. 1–2

В 2 тт.

Числа

Внутри многозначных чисел для разделения степеней (тысяча, десятки тысяч и т. д.) ставятся пробелы:

1 000

10 000

100 000

1 000 000

ОФОРМЛЕНИЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Основная ориентация в оформлении русскоязычных источников в списке литературы – на ГОСТ 2008 (но без указания общего количества страниц источника).

Некоторые общие правила:

– между цифрами, датами ставится короткое (цифровое) тире без пробелов (3–4 дня, С. 35–36; 1975–1976 гг.);

– пробелы между инициалами не ставятся, но ставится пробел между инициалами и фамилией:

А.В. Голоднов

Корецкая М.А.

– в списке литературы после фамилии перед инициалами ставится запятая:

Корецкая, М.А.

Голоднов, А.В.

– при оформлении русскоязычных источников сокращенное обозначение страницы сохраняется (С.), при переводе в APA Style, а также при оформлении иноязычных источников обозначение страницы не приводится:

Кибрик, А.А., Плунгян В.А. Функционализм // Фундаментальные направления современной американской лингвистики / под. ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой, И.А. Секериной. М.: МГУ, 1997. С. 276–339.

Kibrik, A.A., & Plungyan, V.A. (1997). Funktsionalizm [Functionalism]. In A.A. Kibrik, I.M. Kobozeva, & I.A. Sekerinay (Eds.), *Fundamental'nyye napravleniya sovremennoy amerikanskoj lingvistiki* [Fundamental trends of modern American linguistics]. Moscow: MGU, 276–339.

Bergmann, P. G. (1993). Relativity. In *The new encyclopedia Britannica* (Vol. 26). Chicago: Encyclopedia Britannica, 501–508.

– сокращения, принятые в журнале для обозначения собраний сочинений и многотомных изданий:

Соч. В 2 тт. СПб.: Алетейя, 1998.

Соч. В 2 тт. Т. 1. СПб.: Алетейя, 1998.

Полн. собр. соч. В 24 тт. М.: Худлит, 1960–1967.

Полн. собр. соч. В 24 тт. М.: Худлит, 1960–1967. Т. 5. 1965.

Избр. соч. В 3 тт. СПб.: Университетская книга, 1997–1999. Т. 1. 1997.

НО:

Избранное.

Примеры оформления русскоязычных источников в списке литературы

книги, сборники:

Румянцев, М. К. Фонетика и фонология китайского языка. М.: АСТ, 2007.

Ковшиков, В.А., Глухов, В.П. Психолингвистика: теория речевой деятельности: учеб. пособие для студентов педвузов. М.: Астрель; Тверь: АСТ, 2006.

Содержание и технологии образования взрослых: проблема опережающего образования: сб. науч. тр. / под ред. А.Е. Марона. М.: ИОВ, 2007.

тома, части книг, книги из собраний и т. п.

Выготский, Л. С. Мышление и речь // Собр. соч. В 6 тт. Т. 2. М.: Педагогика, 1982. С. 5–295.

Рогов, Е. И. Настольная книга практического психолога. В 2 кн. Кн. 1: Система работы психолога с детьми разного возраста. М.: ВЛАДОС, 1999.

статьи из журнала:

Ефимова, Т.Н., Кусакин, А.В. Охрана и рациональное использование болот в Республике Марий Эл // Проблемы региональной экологии. 2007. № 1. С. 80–86.

статьи из электронного пространства:

Котс А. Массовый зритель: проблема потребителя [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/2431> (дата обращения: 29.06.22).

статьи с DOI:

Ардашкина, М. А. Реализация социальной политики Русской православной церкви в Кузбасской митрополии // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 1. С. 6–11. DOI: 10.21603/2078-8975- 2017-1-6-11

интервью:

Васякина, О., Максимова Е.С. «Я против иллюзии, что книгой можно вылечить» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 7–16.

статьи или главы из коллективной монографии:

Водопьянова, Н.Е., Старченкова, Е.С. Современные подходы к превенции синдрома выгорания // Современные проблемы исследования синдрома выгорания у специалистов коммуника-тивных профессий / под ред. В.В. Лукьянова, Н.Е. Водопьяновой, В.Е. Орла, С.А. Подсадного, Л.Н. Юрьевой, С.А. Игумнова. Курск: Курск. гос. ун-т, 2008. С. 235–249.

статьи из сборника материалов конференций:

Санникова, А. А. Чураевка как идеал русской общины (культурно-просветительская деятельность Г. Д. Гребенщикова) // Алтайский текст в русской культуре: материалы III регион. науч.-практ. конф. (Барнаул, 4–6 мая 2006 г.). Барнаул, 2006. Вып. 3. С. 18–28.

диссертации, авторефераты диссертации:

Борисенко, Ю. В. Становление психологической готовности к отцовству: психолого-педагогический контекст и технологии сопровождения: дис. ... д-ра психол. наук. Кемерово, 2018.

Суртаева, А. В. Заглавие художественного текста как элемент его информационной структуры: на материале заглавий англоязычных художественных произведений XX–XXI вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012.

переводные издания:

Кафка, Ф. Дневники / пер. с нем. Е.А. Карцевой. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999.

ОФОРМЛЕНИЕ ИНОЯЗЫЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Оформление списка литературы на иностранном языке существенно отличается от принятых требований ГОСТ к оформлению русскоязычных источников, поэтому авторам рекомендовано самым внимательным образом ознакомиться с данным разделом, чтобы свести к минимуму возможные неточности и, тем самым, повысить шансы на успешную публикацию своей работы и ее дальнейшее международное признание. Следует понимать, что работа с оформлением списка литературы является отдельным важным элементом подготовки материалов к публикации.

Все References (список литературы на иностранном языке) оформляются в алфавитном порядке. Требования к оформлению References основаны на **APA Style** — широко распространенном в гуманитарных науках стиле оформления академических исследований, разработанном Американской ассоциацией психологов. Подробную информацию по составлению библиографических ссылок и цитированию на английском языке в APA formatting and style guide можно найти по адресу: <https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/01/>

Ниже приведены примеры оформления иноязычных источников, перевода русскоязычных источников на английский язык в соответствии с требованиями международных баз цитирования и рекомендации авторам для составления References. Иноязычные источники в составе русского списка литературы рекомендуется оформлять так, как в References.

Перечень общих рекомендаций авторам для составления References

1. Название работы должно быть выделено курсивом (если она представляет собой «крупное» произведение: отдельную книгу, журнал или монографию). Если работа включена в издание большего объема, курсивом выделяется название издания (монографии под общей редакцией, журнала или научного сборника). Отсутствие курсива в названии источника может привести к тому, что название работы и название источника будут «слиты» между собой при загрузке в зарубежные индексирующие базы.

2. Не следует использовать заглавные буквы в названии работы на английском языке. Заглавные буквы используются только в названии журнала.

3. В References нельзя использовать двойной слэш //, так как он не распознается зарубежными системами и может привести к ошибкам в загрузке.

4. Название столицы (места издания) в транслитерированной версии источника пишется полностью: в русском списке – М., СПб., в транслитерированном: Moscow, Saint Petersburg.

5. Иногда автор использует в русскоязычном списке литературы переводное издание. В этом случае в References следует указывать оригинальное название работы и перевод на английский в квадратных скобках. Имена авторов также даются в оригинальном виде, не в транслитерации (см. пример ниже).

Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе / пер. с англ. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

Sontag, S. (2014). *Against interpretation and other essays* (V. Golyshev, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

6. При использовании источника на ином, нежели английский, языке в References необходимо указать перевод на английский язык в квадратных скобках (см. пример).

Piaget, J. (1950). *La construction du réel chez l'enfant* [The child's construction of reality]. Zürich: Neuchâtel, Delachaux, & Niestlé.

7. Типичные ошибки при оформлении библиографии на английском языке:

- неправильное расположение года издания (правильное – после имен авторов в круглых скобках);
- отсутствие названия издательства;
- отсутствие номеров страниц, если это статья в журнале или раздел в сборнике;
- отсутствие указания редакторов издания;
- использование другого стиля транслитерации.

Сокращения и обозначения:

Ed. = Издание

Vol. = Том

Vols. = Тома

Proceedings = Сборник материалов

Retrieved from = URL сайта

Date of access = дата обращения

(Ed.) = под редакцией одного автора

(Eds.) = под редакцией двух и более авторов

(Trans.) = перевод

Примеры оформления англоязычных источников

Общим требованием для оформления литературы в APA Style является следующая схема:

Author, A.A. (Year of Publication). *Title of work*. Publisher City: Publisher.

Tolkien, J.R.R. (1954). *Lord of the rings*. London: Houghton Mifflin.

Один автор в периодических изданиях

Harlow, H.F. (1983). Fundamentals for preparing psychology journal articles. *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 55, 893–896.

Издание под редакцией нескольких авторов

Duncan, G. J., & Brooks-Gunn, J. (Eds.). (1997). *Consequences of growing up poor*. New York: Russell Sage Foundation.

Раздел в издании под общей редакцией

O’Neil, J. M., & Egan, J. (1992). Men’s and women’s gender role journeys: a metaphor for healing, transition, and transformation. In B. R. Wainrib (Ed.), *Gender issues across the life cycle*. New York: Springer, 107–123.

Последующее издание

Helfer, M.E., Kempe, R.S., & Krugman, R.D. (1997). *The battered child* (5th ed.). Chicago: University of Chicago Press.

Интернет-ресурс

Latour, B. (2007, April 6). Beware, your imagination leaves digital traces. *Times Higher Literary Supplement*, 6 (4). Retrieved from: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-129-THESGB.pdf> (date of access: 12.10.2016).

Многотомное издание

Wiener, P. (Ed.). (1973). *Dictionary of the history of ideas* (Vols. 1–4). New York: Scribner's.

Раздел в энциклопедии

Bergmann, P.G. (1993). Relativity. In *The new encyclopedia Britannica* (Vol. 26). Chicago: Encyclopedia Britannica, 501–508.

Материалы конференции (полностью)

Schnase, J.L., & Cunnius, E.L. (Eds.). (1995). Proceedings from CSCL '95: *The First International Conference on Computer Support for Collaborative Learning*. Mahwah: Erlbaum.

Статья в сборнике материалов конференции

Smith, B. (2015). The perils of autocorrect. In A. N. Jones (Ed.), *Other people's mistakes: proceedings of the red pen conference*, University of Melbourne, September 2015. Victoria: PMD Publications, 205–212.

Статья из издания с DOI

Wooldridge, M.B., & Shapka, J. (2012). Playing with technology: Mother-toddler interaction scores lower during play with electronic toys. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 33(5), 211–218. <https://doi.org/10.1037/arc0000014>

Неизвестный автор

Merriam-Webster's collegiate dictionary (10th ed.). (1993). Springfield: Merriam-Webster.

Газета

Henry, W.A. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Несколько публикаций одного автора, сделанных в один и тот же год

Berndt, T.J. (1981a). Age changes and changes over time in prosocial intentions and behavior between friends. *Developmental Psychology*, 17, 408–416.

Berndt, T.J. (1981b). Effects of friendship on prosocial intentions and behavior. *Child Development*, 52, 636–643.

ОФОРМЛЕНИЕ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В REFERENCES

Список литературы в романском алфавите (латинице) должен публиковаться в таком качестве, чтобы эти ссылки могли быть учтены международными базами научной индексации.

Правильное описание используемых источников в списках литературы является залогом того, что цитируемая публикация будет использована при оценке научной деятельности ее авторов. При переводе русскоязычных ссылок в APA-формат автор должен учитывать, что ссылки на латинице предназначены для иноязычного читателя и должны быть ему максимально **понятны**.

Транслитерация русскоязычных названий должна производиться **ТОЛЬКО** на основе транслитерационного стандарта **BGN/PCGN**.

Рекомендуем авторам для перевода русскоязычного текста на латиницу воспользоваться ресурсом <http://www.transliteration.com/transliteration/en/russian/bgn-pcgn/>

Примерная структура библиографической ссылки на латинице:

- авторы (транслитерация);
- год (в круглых скобках);
- название работы в транслитерированном варианте;
- [перевод названия статьи на английский язык в квадратных скобках];
- название русскоязычного источника (транслитерация курсивом);

- [перевод названия источника на английский язык в квадратных скобках (для журналов не обязательно)];
- выходные данные с обозначениями на английском языке (город, издательство) либо только цифровые.

Примеры оформления русскоязычных источников в References

1. Источник на русском

Касарес, Х. Введение в современную лексикографию. М.: Изд-во иностр. литературы, 1958.

Перевод в APA Style

Kasares, Kh. (1958). *Vvedeniye v sovremennuyu leksikografiyu* [Introduction to modern lexicography]. Moscow: Inostrannaya Literatura.

2. Диссертация

Голоднов, А.В. Персуазивность как универсальная стратегия текстообразования в риторическом метадискурсе (на материале немецкого языка): дис. ... докт. филол. наук. СПб, 2011.

Golodnov, A.V. (2011). *Persuazivnost' kak universal'naya strategiya tekstoobrazovaniya v ritoricheskom metadiskurse (na materiale nemetskogo yazyka)* [Persuasiveness as a universal strategy of text formation in the rhetoric metadiscourse (the case study of the German language)] (Doctoral Dissertation, Russian State Pedagogical University, named after A. Herzen, Saint Petersburg).

3. Раздел в издании под общей редакцией

Кибрик, А.А., Плунгян, В.А. Функционализм // Фундаментальные направления современной американской лингвистики / Под. ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой, И.А. Секериной. М.: МГУ, 1997. С. 276–339.

Kibrik, A.A., & Plungyan, V.A. (1997). Funktsionalizm [Functionalism]. In A.A. Kibrik, I.M. Kobozeva, & I.A. Sekerina (Eds.), *Fundamental'nyye napravleniya sovremennoy amerikanskoj lingvistiki* [Fundamental trends of modern American linguistics]. Moscow: MGU, 276–339.

4. Статья в периодическом издании

Корецкая, М.А. Экранизация мифа: трудности перевода // Вестник Самарской гуманитарной академии. 2010. № 1. С. 13–32.

Koretskaya, M.A. (2010). Ekranizatsiya mifa: trudnosti perevoda [Film adaptation of a myth: difficulties of interpretation]. *Vestnik Samarskoj Gumanitarnoy Akademii* [Herald of Samar Humanitarian Academy], 1, 13-32.

5. Статья в сборнике конференции

Исакова, О.В. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 53–64.

Isakova, O.V. (2005). Chaika B. Akunina i nekotorye problemy poetiki postmodernisma [Akunin's Seagull and some problems of postmodern poetics]. In *Molodye issledovateli Chekhova 5* [Young researchers of Chechov's work 5]: *Proceedings of the international conference*. Moscow: MGU, 53–64.

About the journal

“**Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies**” is a quarterly open-access journal, seeking articles that address practices of professional interpretation, scholarly commentary, analysis of empirical research, dissemination of effective teaching practices in the spheres of Linguistics, Literary Studies, Culture Studies, and Education.

Journal ethics

Manuscripts submitted for publication in “Practices & Interpretations” will be judged on the basis of significance, originality, ethics, and clarity of presentation.

“Practices & Interpretations” will not consider any original research paper or component of a research paper that has been published or is under consideration for publication elsewhere.

Editorial staff strive to make their decisions not affected by the origins of the manuscript, including the gender, age, nationality, ethnicity, race, religion, or any other attribute of the authors.

The journal strives to follow COPE’s (Committee on Publication Ethics) Code of Conduct, as well as Russian laws on copyright.

The authors are responsible for presenting a concise and accurate report of their research, as well as any true facts, references and other information.

The papers may be edited to improve accuracy and clarity and for length.

The Journal reserves the right to make all decisions regarding the acceptance or rejection of an article for publication. All editing decisions reside with the Journal’s editorial board.

It is the responsibility of the editorial board to publish corrections, clarifications, retractions and apologies when needed.

REVIEW PROCESS

All manuscripts published by “Practices and Interpretations...” undergo the process of a double-blind review.

Once an author submits a manuscript it is then read by an editor to assess its suitability for the journal according to the guidelines determined by the editorial policy. It is to ensure that the content falls within the scope of the journal, the manuscript follows editorial policy and procedural guidelines.

The manuscript is then sent out for review to additional reviewers. Both the authors and the reviewers are unaware of each other’s identity and affiliation. After the reviewers receive a paper from the editor, they read it to provide individual critiques, usually within eight weeks. In their critiques, they comment on the validity of the research, judge its significance and determine the originality of the work based

on how much it advances the field. Reviewers also recommend that the paper be published, rejected, or published after author's revision.

Editors and reviewers will treat all manuscripts submitted to the journal in confidence.

Reviewers are supposed to disclose any potential competing interests before agreeing to review a submission.

A positive review can't be considered sufficient reason for the publication of the paper. The final decision is taken by the editorial board.

For manuscripts accepted pending revision, the authors must submit a revised manuscript that will go through all or some of the stages above. Once a manuscript has been revised satisfactorily it will be accepted and put into the production process to be prepared for publication. Selected papers are edited to improve accuracy and clarity and for length.

EDITORS' RESPONSIBILITIES

Editors' decisions to accept or reject a paper for publication in "Practices and Interpretations..." are based on the paper's importance, originality and clarity, and the study's validity and its relevance to the remit of the journal.

Editors take steps to identify and prevent the publication of papers where research misconduct has occurred, including plagiarism, citation manipulation, and data falsification/fabrication, among others.

Editors' responsibilities are as follows:

- to publish content on a timely basis;
- to strive to meet the needs of readers and authors, as well as constantly improve the journal;
- to inform about who has funded research or other scholarly work, published in the journal;
- to ensure that all published reports and reviews of research have been reviewed by suitably qualified reviewers (individuals who are able to judge the work and are free from disqualifying competing interests);
- to encourage accuracy, completeness and clarity of research reporting including technical editing and the use of appropriate guidelines and checklists;
- to strive to ensure that peer review at the journal is fair, unbiased and timely;
- to require reviewers to disclose any potential competing interests before agreeing to review a submission;
- to respect confidentiality for research participants, authors, and peer reviewers; protect intellectual property and copyright; foster editorial independence;
- to maintain the integrity of the academic record and transparency (for example, conflicts of interest, research funding, reporting standards);

- to assist the parties (for example, institutions, grant funders, governing bodies) responsible for the investigation of suspected research and publication misconduct and, where possible, facilitate in the resolution of these cases;
- to publish corrections, clarifications, retractions and apologies when needed;
- to encourage academic institutions to recognize peer review activities as part of the scholarly process;
- to use systems for detecting plagiarism (e.g. software, searching for similar titles) in submitted items (routinely or when suspicions are raised);
- to support authors whose copyright has been breached or who have been the victims of plagiarism;
- to develop and maintain a database of suitable reviewers and update this on the basis of reviewer performance.

Authors' responsibilities

Authors have responsibilities as detailed below.

The original work published in “Practices and Interpretations...” must be properly cited if used, distributed or reproduced in any medium.

Authors must declare all sources of funding for the work in the manuscript, and also any conflict of interest.

Submitted (and published) manuscripts must not contain scientific dishonesty and / or fraud comprising among others fictitious or manipulated data, plagiarised material (either from the previous work of the authors or that of other persons), reference omissions, false priority statements, and incorrect authorship. Authors must not breach any copyright.

When reproducing data, it is the author's responsibility to seek appropriate permission from the relevant publishers.

Copyright

Open Access authors retain the copyrights of their papers, and all open access articles are distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited (www.creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Submission guide

By submitting your manuscript to the Journal for publication, you agree to this submission Guide. Please read it carefully. Failure to comply with the guidelines may result in rejection of your submission.

The journal publishes the following article types:

Short communications

up to 1,500 words

Regular research articles

3,000-4,000 words

Full-length Reviews

5,000 – 6,000 words

Languages of publication are English, Russian, Spanish, and Chinese.

FORMAT

All submissions should include in the following order:

- The title of the paper;
- The names of all authors, their position and any relevant professional and academic affiliations, the full address and phone number as well as e-mail address;
- Abstract of approximately 100-250 words summarizing the main argument and findings of the paper;
- Keywords (up to 10);
- Main Text;
- References in alphabetical order.

The paper should be formatted as follows:

- Word's .docx format (Word 2007, 2010, or 2008 or 2011 for a Mac);
- Page format: Custom size (165 x 235 mm);
- Margins: 2.5 cm;
- Font: Latin, Times New Roman, font size 14;
- Line spacing: 1,5;

References and Notes are given in the alphabetical order. References should be complete, including the full list of authors, the full titles, and the inclusive pagination. See APA Citation Style for details of citation and reference style.

Tables should be included within the text and numbered. The first sentence of the table legend should be a brief descriptive title.