

ISSN 1999-5407

# ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГУМАНИТАРИЙ



**2 (63) / 2023**



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Челябинский государственный университет»

**Челябинский  
гуманитарий**

**Ч**

**НАУЧНЫЙ  
ЖУРНАЛ**

*Основан в 2006 году*  
**№ 2 (63) / 2023**

#### Главный редактор

*М. В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

#### Заместители главного редактора:

*И. А. Бобыкина*, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Ю. В. Даманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

*С. И. Симакова*, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Л. Б. Зубанова*, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

#### Ответственный секретарь журнала:

*А. Р. Медведева*, кандидат филологических наук, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

#### Технический редактор:

*И. В. Топчий*, кандидат филологических наук, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

#### РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

##### 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки):

*Бобыкина Ирина Александровна*, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Галагузова Юлия Николаевна*, доктор педагогических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

*Гревцева Гульсина Якуповна*, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

*Дорожук Елена Сергеевна*, доктор педагогических наук, профессор, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

*Месеняшина Людмила Александровна*, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Молчанов Сергей Григорьевич*, доктор педагогических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

*Павлова Любовь Владимировна*, доктор педагогических наук, доцент, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова (Магнитогорск, Россия)

*Репин Сергей Арсеньевич*, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Смирнов Дмитрий Витальевич*, доктор педагогических наук, доцент, Институт стратегии развития образования Российской академии образования (Москва, Россия)

##### 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)

*Артемова Светлана Юрьевна*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет (Тверь, Россия)

*Афанасьев Антон Сергеевич*, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

*Горелов Олег Сергеевич*, доктор филологических наук, Ивановский государственный университет (Иваново, Россия)

*Доманский Юрий Викторович*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

*Загидуллина Марина Викторовна*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Зыховская Наталья Львовна*, доктор филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия)

*Скворцов Артем Эдуардович*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

*Темиришина Олеся Равильевна*, доктор филологических наук, доцент, Московский университет имени А. С. Грибоедова (Москва, Россия)

*Фаустов Андрей Анатольевич*, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

##### 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки)

*Ежова Елена Николаевна*, доктор филологических наук, профессор, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия)

*Загидуллина Марина Викторовна*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Зверева Екатерина Анатольевна*, доктор филологических наук, доцент, Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина (Тамбов, Россия)

*Каминская Татьяна Леонидовна*, доктор филологических наук, доцент, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия)

*Распопова Светлана Сергеевна*, доктор филологических наук, профессор, Московский политехнический университет (Москва, Россия)

*Симакова Светлана Ивановна*, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Смеюха Виктория Вячеславовна*, доктор филологических наук, доцент, Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

*Шестерина Алла Михайловна*, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

##### 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

*Гун Галина Евгеньевна*, доктор культурологии, профессор, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

*Зубанова Людмила Борисовна*, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

*Кириллова Наталья Борисовна*, доктор культурологии, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

*Комлев Юрий Эдуардович*, доктор культурологии, доцент, Оренбургский областной музей изобразительных искусств (Оренбург, Россия)

*Рубин Владимир Александрович*, доктор культурологии, доцент, Оренбургский институт (филиал) Московского государственного юридического университета имени О. Е. Кутафина (Оренбург, Россия)

*Синецкий Сергей Борисович*, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

*Тузовский Иван Дмитриевич*, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

*Шуб Мария Львовна*, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

*Ярычев Насруди Увайсович*, доктор философских наук, доктор педагогических наук, профессор, Чеченский государственный университет имени А. А. Кадырова (Грозный, Россия)

Учредитель: ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет»

Свидетельство о регистрации  
ПИ № ФС77-78897 от 28.08.2020,

Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Редактор *А. Р. Медведева*

Компьютерная верстка *А. Р. Медведева*

Подписано в печать: 10.08.2023

Выход в свет: 18.08.2023

Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,6. Уч.-изд. л. 9,6.

Тираж 500 экз. Заказ № 400.

Цена договорная

Отпечатано в Издательстве Челябинского государственного университета. 454021, г. Челябинск, ул. Молодогвардейцев, 57 Б

ISSN 1999-5407

12+

*Редколлегия журнала может не разделять точку зрения авторов публикаций. Ответственность за содержание статей и качество перевода аннотаций несут авторы публикаций.*

*Входит в перечень ВАК с 31.05.2023 по специальностям: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки); 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки); 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки); 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).*

Адрес редакции и издателя:  
454084, Челябинская обл., г. Челябинск,  
пр-т Победы, д. 162, корп. В, каб. 408  
Тел.: (351) 799-70-29  
e-mail: chelgum@yandex.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

5.9.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
(ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

От редакции .....6

## НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

|  |  |    |
|--|--|----|
| <i>Автухович Т. Е.</i>                 | Экфрасис как гиперриторика/метапоэтика .....   | 7  |
| <i>Артёмова С. Ю.</i>                  | Жанровые черты современной элегии .....  | 15 |
| <i>Доманский Ю. В.</i>                 | Культурная репутация Александра Башлачёва .....  | 24 |
| <i>Зыховская Н. Л.</i>                 | Литературный образ места в социологической проекции:<br>междисциплинарные практики исследования .....  | 31 |
| <i>Иоскевич О. А.</i>                  | Смыслорождающий и нарративный потенциал фигуры хиазма<br>в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» .....   | 38 |
| <i>Медведева А. Р.</i>                 | Поэтика городского пространства сквозь призму теории атмосферы Г. Беме<br>(на примере романа Д. Бавильского «Красная точка») .....   | 46 |
| <i>Пешков И. В.</i>                    | Категория литературно-художественного авторства<br>в риторической перспективе: фокус Шекспира .....  | 52 |
| <i>Прохоров Г. С.</i>                  | Между лицом и маской:<br>коммуникативные стратегии писем Аркадия Ковнера к Достоевскому .....  | 60 |
| <i>Селютина Е. А.</i>                  | Формирование жанров «интервью» и «анкета литератора»<br>и нарративы авторов в начале XX века (на примере интервью и анкет<br>писателя И. С. Шмелева в отечественной и эмигрантской прессе) ..... | 65 |
| <i>Тюпа В. И.</i>                      | Риторика художественного письма и эстетический феномен произведения .....  | 74 |
| <i>Фаустов А. А., Бердникова А. С.</i> | Возвращаясь к перформативности:<br>рецептурная риторика в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского .....   | 80 |

## РЕЦЕНЗИИ

|                        |  |    |
|------------------------|--|----|
| <i>Доманский Ю. В.</i> | Идея трикстера: Рецензия на книгу: Ковтун Н. В. Трикстер<br>как герой нашего времени (На материале русской прозы<br>второй половины XX–XXI века): монография / Н. В. Ковтун. –<br>Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Красноярский государственный<br>педагогический университет им. В. П. Астафьева, 2022. – 408 с. –<br>(универсалии культуры. – вып. XII) ..... | 88 |
|                        | Информация для авторов.....  | 92 |

## ОТ РЕДАКЦИИ

Большинство статей, составивших настоящий номер, посвящены проблемам риторики в современном понимании этого термина – теперь риторика, как пишет В. И. Тюпа, возрождается «в новом, ненормативном качестве», что в итоге позволяет говорить о «реабилитации классической художественности». И статья Тюпы, публикуемая в данном номере, как раз и направлена на анализ соотношения эстетической и риторической сторон художественного письма в исторической динамике. В русле риторики подходит к весьма актуальной для современной науки проблеме экфрасиса Т. Е. Автухович; в её статье экфрасис понимается как «пространство девиации, отклонения от нормативного (закрепленного в эстетике соответствующей культурной эпохи) представления о соотношении искусства и действительности, об искусстве как выражении культурных кодов и призма осмысления действительности», на основании чего делается важное заключение об эволюции экфрасиса в движении эпох. И. В. Пешков применяет риторику для крайне нетривиальных выводов, касающихся категории литературно-художественного авторства, крайне же релевантным материалом служит здесь творчество Шекспира, которое «с точки зрения риторики» является «началом конца эпохи традиционализма и постепенным формированием Нового времени с его всё возрастающим культом индивидуальности». В статье А. А. Фаустова и А. С. Бердниковой «под риторическим углом зрения» рассматривается категория перформативности, что позволяет выстроить и осмыслить типологию речевых актов, а в итоге и показать, как конкретные типы оных могут работать в конкретном художественном материале – в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского. Непосредственно к риторической фигуре хиазма в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» обращается О. А. Иоскевич, в статье которой показывается, что хиазм «становится отправной точкой в развитии нарратива, определяя специфику уровня повествовательных инстанций и перспективации, уровень хронотопа и персонажей, а также мотивный уровень», что формирует специфическую нарративную структуру. В некоторой степени примыкает к риторическим исследованиям и статья Г. С. Прохорова, где рассматриваются коммуникативные стратегии в письмах Аркадия Ковнера к Федору Достоевскому; автор этих писем, согласно выводам исследователя, не описывал подлинного себя, как полагали ранее, а, вписывая себя в фабулы романов Достоевского, успешно формировал свой образ. Формированию образа поэта в культуре, а конкретно проблеме культурной репутации посвящена статья Ю. В. Доманского, в которой рассматривается, как в русской культуре рубежа прошлого и нынешнего веков формировалось отношение к личности и наследию Александра Башлачёва.

Отдельно следует выделить вошедшие в номер статьи, авторы которых обращаются к проблеме жанров. С. Ю. Артёмова на примере жанра элегии в наши дни демонстрирует те жанровые сдвиги, что происходят в современной лирике, благодаря чему обнажается жанровое ядро элегии, в частности, тоска, и, «если повода для тоски нет, его надо придумать, иначе поводом для тоски становится именно его отсутствие». В статье Е. А. Селютиной исследуются речевые формулы в синтетических по своему характеру жанрах медиадискурса «интервью» и «анкета литератора» в наследии представителя русского зарубежья И. С. Шмелева.

Статьи Н. Л. Зыховской и А. Р. Медведевой сосредоточены на анализе специфики того, что можно назвать пространством. Примечательно, что обе статьи, пусть и в разной степени, делают акцент на междисциплинарности: Зыховская анализирует «образ места» в локальных текстах Южного Урала, систематизируя и осмысливая результаты собственного социологического исследования, на основе которого делаются выводы о специфике маркеров идентичности, формируемых как при конструировании «образа места», так и при его восприятии; Медведева же рассматривает городское пространство в конкретном литературном произведении (романе «Красная точка» Д. Бавильского) через категорию атмосферы, интерпретируя данное понятие через ряд смежных научных отраслей, в результате чего декларируется междисциплинарный подход.

В разделе «Рецензии» рассматривается книга Н. В. Ковтун «Трикстер как герой нашего времени».

## НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 7–14.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 7–14.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 82.01

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-7-14

## ЭКФРАСИС КАК ГИПЕРРИТОРИКА/МЕТАПОЭТИКА

**Татьяна Евгеньевна Автухович**

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,

Гродно, Беларусь, avtuchovich@mail.ru

**Аннотация.** В статье экфрасис рассматривается как явление, во-первых, тематизации границы между реальным и фиктивным миром, во-вторых, ее проблематизации. Экфрасис в таком понимании выступает не только как нарративный прием, как семиотическое пространство / пространство сознания, вид интертекста, функция которого – выражение невыразимого через диалог с культурой, но и как пространство девиации, отклонения от нормативного (закрепленного в эстетике соответствующей культурной эпохи) представления о соотношении искусства и действительности, об искусстве как выражении культурных кодов и призме осмысления действительности. Анализ экфрастических текстов разных эпох показывает постепенное стирание границы между действительностью и ее эстетическим освоением в литературе; экфрасис как эмблема (часть гиперриторики) становится метафорой (знак метапоэтики), затем пустым знаком (отсутствием рефлексии над искусством). Актуальность такой постановки проблемы определяется изменчивостью исторических форм и функций экфрасиса и необходимостью его рассмотрения в аспекте исторической поэтики для решения дискуссионных вопросов, что предполагает обращение к историко-типологическому, структурно-семиотическому и частично мифологическому методам. Материалом исследования выступают наиболее репрезентативные произведения русской и мировой литературы, содержащие экфрастические описания. В ходе исследования выявлено соответствие эволюции экфрасиса и изменения эстетических представлений о соотношении реального и фиктивного мира. Теоретическая значимость исследования заключается в осмыслении экфрасиса как феномена «движущейся эстетики», что составляет его новизну и практическую значимость.

**Ключевые слова:** экфрасис, функции, исторические формы, эстетика, реальный и фиктивный мир, граница, гиперриторика, метапоэтика, пустой знак.

**Для цитирования:** Автухович Т. Е. Экфрасис как гиперриторика/метапоэтика // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 7–14. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-7-14

Original article

## EKPHRASIS AS HYPERRHETORIC /МЕТАПОЕТИКС

**Tatiana Je. Avtukhovich**

Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus, avtuchovich@mail.ru

**Abstract.** The article considers ekphrasis, firstly, as a phenomenon of thematization of the boundary between the real and fictitious world, and secondly, its problematization. Ekphrasis in this sense acts not only as a narrative device, as a semiotic space / space of consciousness, a kind of intertext, the function of which is the expression of the inexpressible through dialogue with culture, but also as a space of deviation, deviation from the normative (fixed in the aesthetics of the corresponding cultural epoch) idea of the relationship between art and reality, about art as an expression of cultural codes and the prism of understanding reality. The analysis of ekphrastic texts of different epochs shows the gradual erasure of the boundary between reality and its aesthetic development in literature; ekphrasis as an emblem (part of hyper-rhetoric) becomes a metaphor (a sign of metapoetics), then an empty sign (lack of reflection on art). The relevance of such a statement of the problem is determined by the variability of historical forms and functions of ekphrasis and the need to consider it in the aspect of historical poetics to solve controversial issues, which implies an appeal to historical-typological, structural-semiotic and partially mythological methods. The research material is the most representative works of Russian and world literature containing ekphrastic descriptions. The study revealed the correspondence between the evolution of ekphrasis and changes in aesthetic ideas about the relationship between the real and fictitious world. The theoretical

significance of the study lies in the understanding of ekphrasis as a phenomenon of “moving aesthetics”, which is its novelty and practical significance.

**Key words:** ekphrasis, functions, historical forms, aesthetics, real and fictitious world, border, hyperrhetoric, metapoetics, empty sign.

**For citation:** Avtukhovich T. Je. Ekphrasis as hyperrhetoric / metapoetics. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 7–14. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-7-14

Внимание к феномену экфрасиса (согласно Дж. Хеффернану, экфрасис – словесное представление визуальной образности (verbal representation of visual representation) (Heffernan 2004: 191) – заметное явление в литературоведении последних десятилетий. Многочисленные публикации, диссертации, конференции и симпозиумы (Лозанна 2002 г., Москва, ИРЛИ 2008, Седльце 2017), деятельность научных центров в Перми, Москве (РГГУ), Киеве дают основание говорить о своего рода экфрастическом «буме».

Среди причин, обусловивших этот интерес, можно выделить стремление к междисциплинарному синтезу в литературоведческом исследовании, обусловленное в том числе визуальным поворотом в культуре; семиотическую значимость взаимодействия искусств, которое актуализируется в переходные эпохи; появление различных видов экфрасиса в прозе и поэзии последних десятилетий.

В ходе научной дискуссии обозначены истоки экфрасиса, который восходит к античным риторическим упражнениям и описаниям сакральных мест в паломнических рассказах; определены этапы и специфика бытования в литературе, закономерности актуализации (экфрасис «всплывает» в переломные эпохи, отражая поиски нового художественного языка в ситуации переосмысления эстетических принципов, регламентирующих отношение между искусством и действительностью); названы формы (стихотворный, прозаический и драматический); предложены различные классификации (см.: Яценко 2011). Охарактеризованы его функции, среди них интермедийная, метатекстуальная (экфрасис – имплицитная рефлексия над возможностями художественного языка (Лотман 2002, Фарино 2004), структурно-семантическая единица текста, транслирующая «тезисы» авторской эстетики, философской антропологии и историософии (Кантор 1990: 54), моделирующая (экфрасис – средство создания альтернативной действительности), герменевтическая (экфрасис – интерпретация произведения искусства), интертекстуальная (экфрасис – диалог с культурой), мифологизирующая (экфрасис – средство мифологизации исторического времени). Являясь в произведении «текстом в тексте», экфрасис выполняет конструктивную (в прозе – сюжетообразующую), характерологическую (при автопрезентации лирического героя или описании персонажа) и аккумулирующую его смысл функцию.

Интерес в контексте данной статьи представляет вопрос о поэтологическом определении экфрасиса: если античные риторы рассматривали экфрасис как жанр, прием, топос, стилистическую фигуру (Геллер 2002: 5), то для современной теоретической мысли характерно еще большее разнообразие определений экфрасиса, который квалифицируется и как жанр (Брагинская 1976), и как жанровая разновидность (Меднис 2006), и как дискурс (Рубинс 2003), и как тип дискурса, который может выполнять различные функции, в том числе жанрообразующую (Бочкарева 2012), и как риторическая фигура (Зенкин 2002), и как наджанровая разновидность (свойство) интертекста, порождающая текст (Бочкарева 2012), и как прием («рецептивная установка текста» на восприятие подтекста (Уртминцева 2013), стимулирующий интерпретаторскую активность читателя (Rowe 2002). Обозначилось и стремление отказаться от дефиниции в пользу либо описательной характеристики (например, С. Зенкин определил экфрасис как «выделенное место текста, где текст силится превозмочь собственную текстуальность, дискретность, выполнить горацанский завет “ut pictura poesis”») (Зенкин 2002: 347), либо привлечения дополнительных понятий (так, Л. Геллер, в ранней статье рассматривавший экфрасис как жанр (Геллер 1997), на Лозаннском симпозиуме использует нестрогие (метафорические) выражения «экфрастический ход / элемент / жест / принцип», «экфрастическая интенция / цель / игра / тоска» (Геллер 2002), а М. Цимборска-Лебода вводит понятие «экфрастический импульс» (Цимборска-Лебода 2002).

Дискуссия демонстрирует изменчивость исторических форм и функций экфрасиса в тексте, разнообразие и многоаспектность исследовательских методологических подходов к его изучению. Существенно также, что теоретическое обобщение, как правило, делается на основании конкретных текстов, относящихся к тому же к одной эпохе или к творчеству одного автора, в то время как и формы, и функции экфрасисов в литературе меняются, причем наиболее радикальные и очевидные изменения происходят на стыке больших литературных эпох.

На наш взгляд, одним из возможных аспектов обсуждения проблемы может стать рассмотрение экфрасиса как маркера «движущейся эстетики», характерной как для переломных периодов в развитии литературы, так и для этапов творческого самоопределения конкретного автора. Таким образом, цель данной статьи – рассмотреть исторические формы и функции экфрасиса как отражение рефлексии над соотношением искусства и действительности. Анализ экфрастических текстов разных эпох показывает, во-первых, разное понимание этого соотношения, во-вторых, постепенное стирание границы между действительностью и ее

эстетическим освоением в литературе и искусстве. В рамках «большого времени» изменяются функции экфрасиса и способы (формы) их реализации: гиперриторика уступает место метапоэтике, которая в свою очередь редуцируется до украшения текста и демонстрации авторской образованности; соответственно эмблема сменяется метафорой, а затем пустым знаком.

Доказательство данной гипотезы предполагает обращение к методологии исторической поэтики – историко-типологическому, структурно-семиотическому и частично мифологическому методам.

Истоки экфрасиса восходят к архаической древности и магическим практикам, отражавшим мифологическое представление о тождественности изображения и предмета, позднее – реального и воображаемого мира. Основанное на космогонических мифах, это представление нашло выражение, например, во взаимообратимом топосе мир – книга / книга – мир.

Не случайно экфрасис возникает в античности, с началом риторической эпохи, выполняя не только и не столько агональную функцию соревнования художника и поэта в мастерстве создания копии реальности, сколько впервые возникшую рефлексию над возможностями творца (автора книги или произведения визуального искусства) и Творца Вселенной. О. М. Фрейденберг в работе «О происхождении литературного описания» указывает, что «описание, в своих первых формах, вовсе не является словесным воспроизведением подлинных вещей. <...> Описание мира есть его сотворение; Логос, первоначально, основа бытия; написать – это значит создать... Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т.д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путемковки, лепки, тканья. Всякое изделие соответствует сотворенному миру» (Фрейденберг 2018: 50–51). Эта мысль получила развитие в работе «Образ и понятие» (1954), где О. М. Фрейденберг пишет, что, «начиная с Гомера, античная экфраса стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая. Экфраса изображает одно, иллюзорное, как реальное <...>, вторично воссоздавая, «словно» настоящее. Античная экфраса содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным» (Фрейденберг 1978: 195–197).

Поэтому в экфрасисах традиционалистской (риторической) эпохи рефлексия над соотношением реального и воображаемого / изображаемого мира отсутствует, экфрасис выполняет, скорее, моделирующую функцию, дополнительную по отношению к тексту, концептуализирующую его смысл и косвенно утверждающую его правдивость/достоверность. Так, знаменитое описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера воспроизводит образ целостного мира, изображенного на произведении кузнечного искусства, и тем самым отражает нацеленность гомеровской поэмы на эпическую, завершенную и прекрасную в своей полноте картину мира.

Лишь в начале первого тысячелетия н.э. в риторических экфрасисах появляется установка на объяснение эстетической значимости описываемого произведения искусства, то есть намечается дистанция между изображением и предметом. Эта интенция позднее привела к появлению эмблемы – синтетического жанра, в котором словесное и визуальное взаимодействуют, создавая символический/аллегорический текст. В свою очередь объяснительный потенциал способствует тому, что экфрасисы включаются в эллинистическую повествовательную прозу, участвуя в создании романной картины мира; эта традиция будет сохраняться и позднее.

Так, в одном из первых образцов русского романа – «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» Ф. Эмина (1763), наследующем традицию античного авантюрного романа, герой посещает картинную галерею, где представлены 23 картины эмблематического типа, – их описание представляет собой экфрасис, который воспроизводит структуру эмблемы: описание изображения дополняется истолкованием, либо в форме надписи под картиной, либо в форме комментария к ней некоего «живописца»: «1-я картина, глазам его представившаяся, изображала одну прекрасную женщину, якобы из пепла вставшую и задумавшуюся; под оною та была надпись: Не знаю, кого бы навестить. Один из славнейших тамошних живописцев, при Мирамонде находившийся, сказал ему, что сия картина представляла фортуну» (Эмин 1781: 150). Отметим, что и описанные картины, и романное повествование о приключениях героев представляют собой вариант гиперриторического текста: созданный в книге художественный мир определяется жанровой (сюжетно-композиционной), стилистической, мифологической традицией / парадигмой, который не претендует на достоверность и непроницаемой границей отделен от мира реального. Это своего рода гетеротопия (М. Фуко) – риторическое отклонение от естественного мира, отличное от него и в то же время претендующее на истинность, диктующее норму речевого поведения (герои изыскиваются «речами»), норму человеческих взаимоотношений и восприятия поступков через призму мифологических параллелей как универсальных и общезначимых прецедентов. Сам роман и экфрасисы в нем выступают как единая *фигура* – в античном понимании этого термина (фигура – schēmata, поза, положение тела, отличающееся от естественного неподвижного состояния), причем экфрасисы не указывают на границу между миром реальным и воображаемым, а «закрепляют» ее. Условность созданного романистом мира подчеркивается экфрасисами, которые не только дополняют изображение, но и истолковывают его, в результате такого

взаимодействия возникает эффект барочной аллегии: повествование и экфрасис взаимоотражаются, «картина жизни» дополняется истолкованием в символическом экфрасисе, в свою очередь трехчастная структура экфрасиса-эмблемы (надпись, изображение, подпись-пояснение) воспроизводит специфику романного повествования, в котором каждый эпизод / событие жизни героя многократно рефлексировано и оценивается героями и повествователем. Отметим, что нормативная дидактическая установка, явленная в повествовании и экфрасисах, исключает рефлексии читателя над предложенным автором образом мира, – этот мир осознается как иной, дополнительный и отличный от реального, а тождество художественного языка, явленного в романном повествовании и экфрасисе, исключает рефлексии автора над соответствием условного мира и мира реального.

Только на рубеже XVIII–XIX вв. эстетика романтизма переосмысливает проблему соотношения мира реального и воображаемого, перенеся ее в сферу человеческого сознания и артикулировав в концепции двоимирия: воображаемый мир, предстающий в авторском сознании или сознании героя, является субститутом реального и художественного мира. Соответственно трансформируются значимые (в аспекте девиации) оппозиции, более того, задается их сосуществование в тексте: отклонением от идеальной нормы, существующей в сознании автора, предстает реальный мир, это противостояние воспроизводится в пространственно-временной организации текста. В свою очередь актуализируется понятие границы, разделяющей мир реальный и воображаемый, действительность и искусство. В известных пушкинских строках «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал» формула «магический кристалл» может быть интерпретирована и как метафора творческого воображения поэта, и как образное представление границы между биографическим автором, пребывающим в реальном мире, и его творением, «свободным романом», в котором проясняется, структурируется Хаос мира действительности. Метафорическое представление о границе фиксирует разрыв между объектом и субъектом познания, между реальным миром и миром изображенным.

Интенсивное развитие экфрасиса в литературе романтизма свидетельствует о формировании/усвоении новой эстетики. В разных формах артикулируется мысль о проницаемости границы между реальным и воображаемым миром. В знаменитой «Оде греческой вазе» Дж. Китса, например, немиметический экфрасис (описание воображаемого артефакта) посвящен античной вазе, на которой изображение поэта размещает две сцены: молодой любовник вечно гонится за возлюбленной, не достигая её (богатая возможным символическим подтекстом отсылка к мифологическому сюжету об Аполлоне и Дафне, где покровитель искусства пытается достичь / овладеть ускользающей нимфой, возможно, воплощением целомудренной чистоты и силы природы); возглавляемое жрецом шествие ведет жертвенного тельца к алтарю, чтобы совершить жертвоприношение (мотив творчества как жертвоприношения во имя искусства близок эстетике романтизма). Экфрастическое описание Китса выстраивает как ряд сменяющих друг друга вопросов, ответом на них может считаться последняя строфа стихотворения, где звучит знаменитый афоризм «Beauty is Truth, Truth Beauty» («Краса – где правда, правда – где краса!»), возвышенный смысл которого частично дезавуируется утверждением: «that is all / Ye know on earth, and all ye need to know» («Вот знание все и все, что надо знать»; перевод Ивана Лихачева (Китс 1986: 108), – категоричный тон завершающего высказывания ставит под сомнение, с одной стороны, возможность проникновения в исчезнувший во тьме времени мир и его понимания, с другой стороны – способность поэта и потребность читателей / воображаемых собеседников поэта в этом проникновении / познании. Очевидно также, что в процитированном афоризме утверждается ценность и бессмертие искусства как свидетельства о мире и его онтологичность. В свою очередь субъектная организация «Оды» (серия риторических вопросов) отражает мыслительный процесс поэта, уясняющего для себя новое соотношение между искусством и действительностью, и выступает как «движущаяся эстетика».

Заметим также, что «Ода греческой вазе» Китса имплицитно содержит мотив пересечения границы между мирами – миром поэта, изображением как целостным (мифологическим) образом мира и миром, породившим этот образ. Искусство, таким образом, в понимании Китса представляет собой окно в иной мир, а описание воображаемой вазы с изображенными на ней сюжетами выступает метафорой познания. Соответственно экфрасис («текст в тексте») выполняет функцию метапоэтики, выступая как явление трансгрессии – пересечения границ между реальным и фиктивным (воображаемым) миром и способ, во-первых, тематизации границы, во-вторых, ее проблематизации.

Осмысление (тематизация) границы между воображаемым и реальным миром в литературе романтизма проявилось и в сюжете оживающего портрета (как вариант – выхода изображения из картины или попыток его «оживления»), который позднее в разных модификациях представлен в прозе на протяжении всего XIX века, например, в произведениях Э. По, Э.-Т.-А. Гофмана, Ч. Метьюрина, Н. Полевого, Н. Гоголя, И. Тургенева, Ф. Достоевского. Цв. Тодоров во «Введении в фантастическую литературу» отмечал, что пересечение границы между реальным и фиктивным миром отражает либо сомнение в наличии границы между материей и духом (что мотивируется состоянием измененного сознания героя), либо выступает как

нарративный прием, лишь создающий впечатление присутствия иррационального / мистического в мире (Тодоров 1999), – в обоих случаях имеет место столкновение мировоззренческих представлений в сознании автора и/или героя. Экфрасическое описание портрета, используемое в таких текстах в построении сюжета, тоже выступает как, с одной стороны, сигнал девиации / отклонения героев от поведенческой нормы, с другой стороны – проблематизация общепринятых культурных кодов и призмы осмысления мира в сознании автора.

Стоит обратить внимание на то, что в литературе XX в. данный сюжет переосмысливается / инверсируется: выход изображения из картины сменяется «вхождением» героя в описываемую картину (например, в рассказе В. Набокова «Венецианка», романах «Подвиг» В. Набокова, «Картина» Д. Гранина, «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксенова, «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной и др.). Такая инверсия свидетельствует об очередном изменении мировоззренческих и эстетических представлений: ироническое остранение в рассказе Набокова представлений романтизма и модернизма о наличии идеального мира, визуализацией которого является произведение живописи, сменяется впоследствии использованием ситуации вхождения в картину как нарративного приема. Такая редукция свидетельствует о нараставшем в XX в. кризисе искусства как способа познания абсолютного Непознаваемого, и гуманитарном кризисе, вызванном отрицанием Иного и связанных с ним идеальных ценностей.

Параллельно этим кризисным явлениям, усугублявшимся постепенной массовизацией и девальвацией искусства, изменяется функция экфрасиса, целью которого становится диалог с уходящей в прошлое культурой о проблемах реального мира и неразрешимых (мировоззренческих, идеологических, психологических) внутренних проблемах автора, порожденных столкновением уходящих в прошлое ценностных оснований человеческого существования и новых, становящихся, не всегда осознаваемых представлений о ценностях. Экфрасис в литературе XX в. выступает как семиотическое пространство / пространство авторского сознания, как вид интертекста: диалог с искусством позволяет автору осмыслить происходящий в современном мире процесс опустошения культуры, сделать «шаг в сторону от собственного тела» (Бродский 2012: 473), чтобы объективировать невидимое, новый жизненный опыт, не поддающийся вербализации; экфрасис дает возможность введения дополнительной точки зрения на мир, становясь формой познания бытия и расширения сознания автора и героя. Соответственно изменяется и тип экфрасиса, который, во-первых, часто представляет собой не описание произведения живописи, а его «пересоздание» – привнесение в него отсутствующих деталей или игнорирование имеющихся на полотне (наиболее очевидным примером такого индивидуально-творческого перекомбинирования является стихотворение И. Бродского «Иллюстрация (Л. Кранах. «Венера с яблоками»)» (Автухович 2016), во-вторых, осуществляет редукцию описания к экфрасическим отсылкам («жестам»), что уравнивает экфрасис с интертекстом. Экфрасис, который в литературе романтизма и модернизма выступал как «окно в иной мир», предполагая интерпретацию символического смысла произведения искусства и через это рефлексию над художественным языком, к концу XX в. смещается в сторону осмысления актуальных проблем действительности, репрезентируя опыт становления авторского сознания / сознания лирического героя через диалог с культурой.

Рубеж XX – XXI вв. предстает как время очередного эстетического слома. Упрощение картины мира, кризис христианства, компрессия культуры, конец эпохи лого- и литературоцентризма предполагает формирование новой парадигмы художественности, нового представления о соотношении реального и воображаемого мира. Экфрасические описания и отсылки в литературе XXI в. демонстрируют стремление авторов выйти за пределы искусства в реальную жизнь, определить не смысл картины, а ту действительность, в которой она была создана.

Наиболее очевидно эта тенденция отразилась в книге Э. Лимонова «Мои живописцы» (2018), которая выступает своеобразным манифестом «нового реализма» – серией отказов, среди них отказ от интерпретации произведений искусства, демонстративное внимание к повседневной жизни художников и патологическим деталям их поведения, за которым стоит подсознательное убеждение человека толпы в своей принадлежности к культурной «норме» и, напротив, об искусстве как отступлении от нее; отрицание феномена эстетического освоения действительности и соответствующего эпохе художественного языка; отсутствие пиетета перед картинами, отразившееся в сниженно-вульгарном языке повествования (своего рода антириторике) о них. Так, феномен торжества женской плоти на полотнах Рубенса Лимонов связывает с погодными условиями: «в дико холодном, более того, промозглом Антверпене можно было согреться и спастись только с такими женщинами» (Лимонов 2018: 59), цитируя в качестве дополнительного аргумента свой же рассказ «Чужой в незнакомом городе», где храм Святого Якова сравнивает с «каменным рефрижератором»: «Не от ужаса ли перед рефрижераторной белой Смертью Рубенс создавал своих горячих, животастых и сисястых дам – отличные передвижные обогреватели прошлых неразвитых эпох?» (Лимонов 2018: 62). Экзистенциальная / эстетическая оппозиция барокко смерть – жизнь, которая, согласно искусствоведческой интерпретации, определяла художественное

мышление Рубенса, у Лимонова опредмечена, снижена, лишена присущего искусству барокко драматизма и десакрализована. Искусство, таким образом, утрачивает онтологический, познавательный и ценностный смысл, представляя ремесленной копией действительности и коммерческим продуктом. Эволюция экфрасиса завершается опустошением знака, за которым стоит опустошение / девальвация культуры.

В иной форме данная тенденция проявляется в произведениях массовой литературы, в том числе сетевых авторов, где многочисленные упоминания имен художников и их наиболее известных, ставших принадлежностью массового сознания произведений становится демонстрацией не культурного кругозора, а информативной осведомленности.

Проделанный анализ исторических форм и функций экфрасиса позволяет сделать следующие выводы. На всех этапах своего пребывания в литературе экфрасис свидетельствует о соотношении реального и воображаемого / изображенного мира в художественном сознании эпохи. Экфрасис эволюционирует от феномена гиперриторики к фактору метапоэтики, а затем к пустому знаку как проявлению мировоззренческого кризиса в начале XXI в.; от примера агонального соперничества поэта и художника в мастерстве описания реального мира к истолкованию символического смысла эмблематического изображения, затем к интерпретации и диалогу двух творящих сознаний и наконец к отрицанию искусства как формы познания мира. Перспектива исследования видится в конкретизации наблюдений и создании истории экфрасиса.

#### Список источников

1. Автухович Т. Е. «Шаг в сторону от собственного тела...». Экфрасисы Иосифа Бродского. Siedlce : Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2016. 267 с.
2. Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В. Мировая литература и другие виды искусства: Экфрастическая поэзия. Пермь : Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2012. 89 с.
3. Брагинская Н. В. Жанр филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры. Философия. Литература. Искусство. Москва : МГУ, 1976. С. 143–169.
4. Бродский И. На выставке Карла Виллинка // Бродский И. Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург : Азбука, 2012. С. 471–473.
5. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Sdb 44. С. 151–171.
6. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. Москва : МИК, 2002. С. 5–22.
7. Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3. // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 343–351.
8. Кантор К. Живопись в проекте западноевропейской культуры // Кантор К. Тысячелазый Аргус. Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. Москва : Искусство, 1990. 195 с.
9. Китс Дж. Стихотворения. Ленинград : Наука, 1986. 391 с.
10. Лимонов Э. Мои живописцы. Санкт-Петербург : Питер, 2018. 224 с.
11. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева, пред. С. М. Даниэля. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 58–78.
12. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Выпуск 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.
13. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 360 с.
14. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. 143 с.
15. Уртминцева М. Экфразис як рецептивна установка тексту (до проблеми організації художнього простору) // Екфразис. Вербальні вобрази мистецтва. Київ : Київський ун-т, 2013. – С. 47–62.
16. Фарино Е. Искусство в искусстве // Фарино Е. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 378–380.
17. Фрейденберг О. Миф и литература древности. Москва : Наука, 1978. 605 с.
18. Фрейденберг О. Происхождение литературного описания // Теория и история экфрасиса. Siedlce : Instytut Kultury Regionalnej i Vadań Literackich, 2018. С. 28–76.
20. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. Москва : МИК, 2002. С. 53–70.
21. Эмин Ф. Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда. Изд. 2. Москва : университетская типография у Н. И. Новикова, 1781. 276 с.

22. Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
23. Rowe A. *The Visual arts and the Novels of Iris Murdoch*. NY.: The Edwin Mellen Press, 2002. 215 p.
24. Heffernan J. A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press, 2004. 249 p.

#### References

1. Avtukhovich T. E. (2016) «*Shag v storonu ot sobstvennogo tela...*». *Ekfrasisy Iosifa Brodskogo* [“Step away from your own body...”. Ecphrases of Joseph Brodsky]. Siedlce : University of Life Sciences and Humanities in Siedlce, 267 p. (In Russ.).
2. Bochkareva N. S., Tabunkina I. A., Zagorodneva K. V. (2012) *Mirovaya literatura i drugie vidy iskusstva: Ekfrasticheskaya poeziya* [World literature and other types of art: Ecphrastic poetry]. Perm : Perm State National Research University, 89 p. (In Russ.).
3. Braginskaya N. V. (1976) Zhanr filostratovykh «Kartin» [Genre of Philostratic “Paintings”]. *Iz istorii antichnoy kul'tury. Filosofiya. Literatura. Iskusstvo*. Moscow : Moscow State University Publ., 143–169. (In Russ.).
4. Brodskiy I. (2012) Na vystavke Karla Villinka [At the Karl Willink Exhibition]. *Brodskiy I. Maloe sobranie sochineniy*. St. Petersburg : ABC, 471–473. (In Russ.).
5. Geller L. (1997) Na podstupakh k zhanru ekfrasisa. Russkiy fon dlya nerusskikh kartin [On the approaches to the genre of ekphrasis. Russian background for non-Russian paintings]. *Viennese Slavic Almanac*, 44, 151–171. (In Russ.).
6. Geller L. (2002) Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisе [The resurrection of the concept, or the Word about ekphrasis]. *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*. Moscow : MIC Publ., 5–22. (In Russ.).
7. Zenkin S. (2002) Novye figury. Zametki o teorii. 3 [New figures. Notes on the theory. 3]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 57, 343–351. (In Russ.).
8. Kantor K. (1990) Zhivopis' v proekte zapadnoevropeyskoy kul'tury [Painting in the project of Western European culture]. *Kantor K. Tsyacheglazyy Argus. Iskusstvo i kul'tura. Iskusstvo i religiya. Iskusstvo i gumanizm*. Moscow: Iskusstvo, 195 p. (In Russ.).
9. Kits Dzh. (1986) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad : Science, 391 p. (In Russ.).
10. Limonov E. (2018). *Moi zhivopistsy* [My painters]. Saint Petersburg: Piter Publ., 224 p. (In Russ.).
11. Lotman Yu. M. (2002). *Tekst v tekste* [Text in text]. *Lotman Yu.M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Saint Petersburg: Academic project Publ., 58–78. (In Russ.).
12. Mednis N. E. (2006). «*Religioznyy ekfrasis*» v russkoy literature [«Religious Ekphrasis» in Russian Literature]. *Kritika i semiotika*, 10, 58–67. (In Russ.).
13. Rubins M. (2003). *Plasticheskaya radost' krasoty. Akmeizm i Parnas* [The plastic joy of beauty. Acmeism and Parnassus]. Saint Petersburg: Academic project Publ., 360 p. (In Russ.).
14. Todorov Tsv. (1999). *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to fantasy literature]. Moscow: House of Intellectual Book Publ., 143 p. (In Russ.).
15. Urtmintseva M. (2013). *Ekfrasis yak retseptivna ustanovka tekstu (do problemi organizatsii khudozhn'ogo prostoru)* [Ekphrasis as a receptive attitude to the text (to the problem of organizing artistic space)]. *Ekfrasis. Verbal'ni vobrazi mistetstva*. Kyiv: Kiev University Publ., 47–62. (In Ukr.).
16. Farino E. (2004). Iskusstvo v iskusstve [Art in art]. *Farino E. Vvedenie v literaturovedenie*. Saint Petersburg: A. I. Herzen Russian State Pedagogical University Publ., 378–380. (In Russ.).
17. Freydenberg O. (1978). *Mif i literatura drevnosti* [Myth and literature of antiquity]. Moscow: Science Publ., 605 p. (In Russ.).
18. Freydenberg O. (2018) Proiskhozhdenie literaturnogo opisaniya [Origin of literary description]. *Teoriya i istoriya ekfrasisa*. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich., 28–76. (In Russ.).
19. Khaydegger M. (1993). *Vremya i bytie* [Time and being]. Moscow: Republic, 447 p. (In Russ.).
20. Tsimborska-Leboda M. (2002). Ekfrasis v tvorchestve Vyacheslava Ivanova (Soobshchenie–Pamyat'–Inobytie) [Ekphrasis in the work of Vyacheslav Ivanov (Message – Memory – Other Being)]. *Ekfrasis v russkoy literature : trudy Lozannskogo simpoziuma*. Moscow: MIC Publ., 53–70. (In Russ.).
21. Emin F. (1781). *Nepostoyannaya fortuna, ili Pokhozhdenie Miramonda* [Fickle Fortune, or the Adventure of Miramond]. Moscow: University printing house at N.I. Novikov, 276 p. (In Russ.).
22. Yatsenko E. (2011). «Lyubite zhivopis', poety...»: ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' [“Love painting, poets...”: ekphrasis as an artistic and ideological model]. *Voprosy filosofii*, 11, 47–57. (In Russ.).
23. Rowe A. (2002). *The Visual arts and the Novels of Iris Murdoch*. NY.: The Edwin Mellen Press, 215 p.
24. Heffernan J. A.W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press, 249 p.

**Информация об авторе**

**Т. Е. Автухович** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской филологии.

**Information about the author**

**Tatiana Je. Avtukhovich** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Philology.

Статья поступила в редакцию 08.07.2023; одобрена после рецензирования 20.07.2023;  
принята к публикации 20.07.2023.

The article was submitted 08.07.2023; approved after reviewing 20.07.2023;  
accepted for publication 20.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий*. 2023. № 2 (63). С. 15–23.  
ISSN 1999-5407 (print).  
*Chelyabinskij Gumanitarij*. 2023; 2 (63), 15–23.  
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья  
УДК 82.0  
DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-15-23

## ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОЙ ЭЛЕГИИ

**Светлана Юрьевна Артёмова**

Тверской государственный университет, Тверь, Россия,  
svart1@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-2339-057X

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме жанра в современной поэзии на материале жанра элегии. Жанр рассматривается как определенный тип строить и завершать целое, а также как информация о способе понимания этого целого. Речь идет не о каноническом жанре, а о жанровой трансформации элегий конца XX – начала XXI веков. Большую роль в трансформации играет жанровое заглавие и другие жанровые маркеры. Анализ текстов позволяет сформулировать принцип работы жанра в лирике XX века: канон разрушается, остается жанровая память. Но именно этот факт доказывает, что жанр по-прежнему определяет способы прочтения текста. У трансформации лирических жанров в конце XX – начале XXI веков есть свои закономерности. Во-первых, обязательные признаки жанра становятся факультативными. Причем чем жестче, «формальнее» был признак, тем чаще он нарушается. Во-вторых, изменяется само жанровое ядро. На примере элегий рассматриваются жанровые сдвиги современной лирики и делается вывод об обнажении жанрового ядра и других тенденциях видоизменения элегии: сдвигу с тоски по прошлому на эффект обратной перспективы, тоске по настоящему или по самой тоске. Элегическая тоска по прошлому в современной поэзии становится весьма специфической: если повода для тоски нет, его надо придумать, иначе поводом для тоски становится именно его отсутствие.

**Ключевые слова:** лирика, элегия, канон, признаки и ядро жанра, трансформация жанра, жанровое чтение,.

**Для цитирования:** Артёмова С. Ю. Жанровые черты современной элегии // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 15–23. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-15-23

Original article

## GENRE FEATURES OF THE MODERN ELEGY

**Svetlana Yu. Artemova**

Russian State University, Tver, Russia, svart1@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-2339-057X

**Abstract.** This article is devoted to the problem of genre in modern poetry based on the material of the genre of elegy. The genre is considered as a special type of construction and completion of the whole, as well as information about the way of understanding this whole. The article deals with the genre transformation of elegies of the late 20th – 21st centuries. The genre title and other genre markers play an important role in the transformation. Analysis of the texts allows us to formulate the principle of the functioning of the genre in the lyrics of the twentieth century: the canon is destroyed, the genre memory remains. But this fact proves that the genre still determines the way the text is read. The transformation of lyrical genres at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries has its own patterns. First, the obligatory features of the genre become optional. Secondly, the genre core is changing. On the example of elegies, genre changes in modern lyrics are considered and a conclusion is made about the disclosure of the genre core and other trends in the modification of the elegy: longing for the past is replaced by longing for the present or for longing itself. The elegiac longing for the past in modern poetry becomes very specific: if there is no reason for longing, it must be invented, otherwise it is precisely its absence that becomes the reason for longing.

**Key words:** Lyric, Canon, Elegy, attributes and core of the Genre, genre transformation, genre reading.

**For citation:** Artemova S. Yu. Genre features of the modern Elegy. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 15–23. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-15-23

Русская элегия является жанром, с одной стороны, неканоническим и нуждающимся в описании, а с другой, привычным и достаточно полно прокомментированным. К исследованию этого жанра обращались И. Л. Альми (Альми 2002), А. А. Боровская (Боровская 2009), В. Э. Вацуру (Вацуру 1994), В. А. Грехнев (Грехнев 1985), Г. А. Гуковский (Гуковский 2001), С. И. Ермоленко (Ермоленко 1996), И. В. Козлов (Козлов 2013), Д. М. Магомедова (Магомедова 1999), Г. В. Москвичева (Москвичева 1985), С. Р. Охотникова (Охотникова 1997), Е. Н. Рогова (Рогова 2005), Я. А. Сорокина (Сорокина 1998), В. И. Тюпа (Тюпа 2013), О. И. Федотов (Федотов 2005), Л. Флейшман (Флейшман 2006) и др.). В данной статье нас будет интересовать не авторская трансформация жанра, не особенности жанрообразования или образцы жанроподражания (хотя это отдельный большой вопрос), а именно основные векторы и способы трансформации жанра элегии на рубеже XX–XXI веков.

Истоки русской элегии и ее «исходные», сформированные еще в античности и уточненные в русской традиции черты подробно описаны в ключевой работе об элегии Л. Г. Фризмана (Фризман 1973). В русской традиции жанр элегии обретает свои особенности, касающиеся и содержания жанра (теперь это скорее тоска о несовершенстве мира, а не только взгляд из настоящего в прошлое), и его формы (так, дистих больше не является обязательным признаком жанра).

Безусловно, жанр существует только потому, что является важным способом образования смысла. Для того, чтобы жанр «прочитался», необходимы два условия: существование представления об этом жанре у пишущего (автора) и читательское ощущение принадлежности текста к определенному жанру. Второе, пожалуй, даже важнее. В сознании читателя русская элегия прочно связана с особой эмоцией (печаль), но далеко не всякое печальное стихотворение является элегией. В тексте, как правило, имеется система образов и мотивов, эту печаль формирующих, особое течение времени и особое пространство, «ряд традиционных элегических локусов (кладбище, руины и т.п.)» (Тюпа 2013: 135). Появляется целый ряд мотивов и образов, связанных в сознании читателя с этим жанром: обращение к прошлому, слезы по ушедшим дням, разлука с человеком или явлением, смерть (как чужая, так и собственная, становящаяся поводом для рефлексии). Все это провоцирует определенное состояние лирического субъекта: ощущение бессилия, стремление подвести итоги жизни, осознать и пережить глубину потери и отчаяния, декларативно выразить свое отношение к жизни. Но сами по себе эти образы и состояния не становятся жанрообразующими, выступают лишь указателями жанрового чтения.

В русском литературном пространстве элегия постепенно становится жанром, декларативно преодолевающим собственные границы. От сожаления об идеальном прошлом (характерного еще для пушкинских элегий) она идет к отторжению идеала как такового (вспомним лермонтовское «уж не жду от жизни ничего я, / и не жаль мне прошлого ничуть»), принятию идеи несовершенства мира, осознанию лирическим субъектом своего невеликого места и авторефлексивной иронии.

Канон элегии (предполагающий обязательное соблюдение жанровых правил, обусловленных жанровым ядром) деформируется, на его место приходит жанровый закон (жанровые правила неизменны как теоретический конструкт, но не всегда соблюдаются на практике, авторы словно бы играют с канонem, варьируя и дополняя его) (см.: Боровская 2009), а затем и «внутренняя мера жанра» (то есть жанровое ядро, идея, не подкрепленная никакими обязательными жанровыми признаками), которая определяет облик элегии уже второй половины XX века. Элегия, и так в русской традиции не имеющая жесткой формальной выраженности, позволяет себе быть нестрогой и в содержательном плане. Так, у элегии нет ни особого, закрепленного за ней стихотворного размера, рифмовки, строфического деления (в отличие, скажем, от оды), характеристик протяженности или краткости (Keith 1999: 46), композиционной структуры (скажем, наличия тезиса и антитезиса). В этом случае жанр порождает всяческие вариации (от силлабо-тоники до верлибра, от определенного субъекта до внесубъектной рефлексии), например, темой элегии начала XXI века становится палитра эмоциональных состояний героя, который должен испытывать только тоску, но позволяет себе отступить от правил.

Смена канона элегии внутренней мерой жанра видна в стихотворениях, которые строятся по жесткой жанровой схеме, уже кем-то придуманной и отрефлексированной. В этом случае неидеальность мироздания становится поводом для нарушения правил жанра, поводом для рефлексии и самоиронии героя, который, казалось бы, обречен на жанровую тоску.

Одним из авторов, играющих с канонem, нарушающих правила элегии, становится Борис Попов, в текстах которого зазор между правилом и реальностью декларируется уже в заголовочно-финальном комплексе:

Почти элегия

Ничего мне уже не надо.  
И спиною прохладу чую,

Т. Бек

с легким лепетом листопада  
подружиться теперь хочу я<sup>1</sup>.

Декларация жанра в этом тексте принципиальна: наречие «почти» указывает на отступление от правил жанра, но не отказ от жанрового чтения. Печаль по поводу осени подвергается трансформации, теперь герой жаждет слиться с этой тоской, понять ее истоки, принять мир таким, каков он есть. Несовпадение с жанровой традицией, отказ «думать по шаблону» предполагает авторскую вариацию жанра, частотную в поэзии конца XX века.

Многочисленность современных «почти элегий» симптоматична: жанровый маркер такого рода подчеркивает существование жанрового шлейфа и чтения сквозь призму жанра.

При этом тексты могут быть самыми разными по качеству. Так, в стихотворении Вениамина Протасова «Почти элегия» элегичность гипертрофирована, проявляется в на уровне декларации, и с помощью лексических маркеров и мотивов, и на уровне грамматики и синтаксиса:

И невозможна эта жизнь  
Без многоточий...  
И тем сложнее жить в тюрьме  
Без полномочий...  
А завтра ранняя зоря  
Встаёт устало.  
И все, что было в жизни – зря...  
Ничтожно мало...<sup>2</sup>

В других случаях в массовой поэзии присоединение к известному жанру знаменует несовпадение пафоса с исходным жанровым вариантом. Так, в стихотворении Данилы Сорокина «Почти элегия» на первый план выступает ирония лирического субъекта по поводу того, что он мечет слова, как настоящий большой поэт, и даже пишет почти настоящую элегию:

К тебе прицелясь, как да Винчи  
к Джоконде, глядя чистый холст, –  
я, в боевом застывши клинче,  
взметнул словес игристых тост!<sup>3</sup>

Дело не в том, что массовые поэты не выдерживают напора жанра и отступают от правил, а в том, что жанр сам стремится к изменениям.

Трансформации может быть подвержена даже такая разновидность как элегия на смерть, которая традиционно смыкалась с посланием «in memoria» и предполагала тоску по неотменимому и непреодолимому поводу. Однако в современной поэзии смерть отнюдь не является трагедией, скорее, она порождает новый комплекс реакций, что мы можем увидеть в тексте Бориса Попова со знаковым заглавием «Последняя элегия»:

Мерещится мне, что ли, эта тень  
или опять, опережая сроки,  
ты вплавь переплываешь новый день,  
где завтрашние стелятся дороги?  
Спи, сколько хочешь, бедная моя!  
<...>  
Я холодно живу, смотря в беду.  
Бессонница кадит своим кадиллом  
и место указывает мне в аду –  
спасибо, без тебя...  
Ты спать любила<sup>4</sup>.

Здесь все константы элегии вывернуты наизнанку: прошлое умершей героини не имеет четких ностальгических маркеров, а будущее (пусть и посмертное), наоборот, прекрасно, что отражается на грамматике и лексике текста. Для героя же все наоборот: он не может спать и движется к страданиям

<sup>1</sup> Попов Б. Светает в шесть. Магнитогорск: Южно-Уральское книжное издательство, 1992. URL: [http://lit.lib.ru/p/popow\\_b\\_e/text\\_0010.shtml](http://lit.lib.ru/p/popow_b_e/text_0010.shtml) (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>2</sup> Протасов В. Почти элегия. URL: <https://stihi.ru/2022/10/28/4443> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>3</sup> Сорокин Д. О. Почти элегия. URL: <https://stihi.ru/2022/09/25/4269> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>4</sup> Попов Б. Под знаком весов. Магнитогорск: Магнитогорский дом печати, 1993. URL: [http://lit.lib.ru/p/popow\\_b\\_e/text\\_0020.shtml](http://lit.lib.ru/p/popow_b_e/text_0020.shtml) (дата обращения: 21.06.2023).

и аду. Автор создает двойную оптику текста: то, что кажется трагедией (смерть), таковой не является, трагична скорее жизнь оставшегося в живых. Конфликт идеального и реального позволяет назвать текст элегией.

Вообще элегии на смерть, унылые и кладбищенские элегии частотны на рубеже веков. Так, Сергей Гандлевский практически буквализирует мотив кладбища в декларативно жанровом стихотворении:

Элегия

Апреля цирковая музыка –  
Трамвай, саксофон, вороны –  
Накроет кладбище Миусское  
Запанибрата с похоронной.  
Был или нет я здесь по случаю,  
Рифмуя на живую нитку?  
И вот доселе сердце мучаю,  
Все пригodiлось недобитку...<sup>5</sup>

Мучение сердца, столь необходимое герою, он находит на кладбище, и неслучайно цирковая, веселая, разухабистая музыка сливается с кладбищенскими реалиями и существует с ними в одном контексте.

Гандлевский внешне спорит с элегической надобностью, но на самом деле использует элегические мотивы, чтобы подвести промежуточные итоги жизни и подчеркнуть быстротечность бытия:

Еще далёко мне до патриарха,  
Еще не время, заявляясь в гости,  
Пугать подростков выморочным басом:  
«Давно ль я на руках тебя носил!»  
Но в целом траектория движенья,  
Берущего начало у дверей  
Роддома имени Грауэрмана,  
Сквозь анфиладу прочих помещений,  
Которые впотьмах я проходил,  
Нашаривая тайный выключатель,  
Чтоб светом озарить свое хозяйство,  
Становится ясна...<sup>6</sup>

Герой элегии, маркируя истоки своей судьбы, идет вслед за героем пушкинской «Телеги жизни», выделяя этапы пути:

Вот мое детство  
Размахивает музыкальной папкой,  
В пинг-понг играет отрочество, юность  
Витийствует, а молодость моя,  
Любимая, как детство, потеряла  
Счет легким километрам дивных странствий.  
Вот годы, прожитые в четырех  
Стенах московского алкоголизма.  
Сидели, пили, пели хоровую –  
Река, разлука, мать-сыра земля.  
Но ты зеваешь: «Мол, у этой песни  
Припев какой-то скучный...» – Почему?  
Совсем не скучный, он традиционный.  
Вдоль вереницы зданий станционных  
С дурашливым щенком на поводке  
Под зонтиком в пальто демисезонных  
Мы вышли наконец к Москва-реке.  
Вот здесь и поживем. Совсем пустая  
Профессорская дача в шесть окон.  
Крапивница, капризно приседа,

<sup>5</sup> Гандлевский С. Праздник: Книга стихов. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1995. 112 с. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gandlevsky1-4.html#5> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>6</sup> Гандлевский С. Праздник: Книга стихов. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1995. 112 с. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gandlevsky1-4.html#5> (дата обращения: 21.06.2023).

Пропархивает наискось балкон.  
А завтра из ведра возле колодца  
Уже оцепенелая вода  
Обрушится к ногам и обернется  
Цилиндром изумительного льда.  
А послезавтра изгородь, дрова,  
Террасу заштрихует дождик частый.  
Под старым рукомошкой трава  
Заляпана зубною пастой.  
Нет-нет, да и проглянет синева,  
И песня не кончается...<sup>7</sup>

Однако, в отличие от пушкинского героя, герой элегии Гандлевского имеет ощущение целостности жизни на разных ее этапах: от детства до старости звучит одна и та же песня с припевом и течет одна великая река:

В припеве  
Мы движемся к суровой переправе.  
Смеркается. Сквозит, как на плацу.  
Взмывают чайки с оголенной суши.  
Живая речь уходит в хрипотцу  
Грамзаписи. Щенок развесил уши –  
His master's voice.  
Беда не велика.  
Поговорим, покурим, выпьем чаю.  
Пора ложиться. Мне, наверняка,  
Опять приснится хмурая, большая,  
Наверное, великая река<sup>8</sup>.

У современной элегии нет печального настоящего и идеального прошлого, потому что герой элегии осознал: любое событие может стать поводом для осознания несовершенства мира. Элегический дискурс имеет не внешние, а внутренние причины. Повод же для проявления элегического настроения может быть в принципе любым, и авторы осваивают это пространство тоски без причины полностью.

Часто повода для элегии либо вообще нет, либо он нарочито смехотворен, либо декларируется как таковой. Автор ставит лирического субъекта в такие обстоятельства, когда поводом становится все что угодно:

#### Младенческая элегия

Смотрит дитя ошалело, горами игрушек завалено:  
Кто эти люди вокруг? Почему собрались, как на вече?  
Нет у них дел никаких? Или скопом с работы уволены?  
Ладно б, торчали, глазели, раз больше заняться им нечем.  
<...>  
Целую жизнь мне с такою роднею пришлось бы мириться..  
Ладно, помалкивать надо. А что мне еще остается?!  
Кто-то заранее спрашивал разве, хочу ли родиться?  
Раз уж родился – терпи! И не то еще в жизни придется...<sup>9</sup>

Печаль младенца по поводу факта рождения и особенностей своих родственников была бы чисто иронической, если бы не многовековая традиция элегии о смысле жизни, которая имеется в сознании читателя и на фоне которой это стихотворение Е. Вербина обретает не только иронические коннотации.

В других случаях повод для элегического настроения и вовсе эфемерен, как, например, в элегии К. Григорьева, где время года – осень, но это не осенняя элегия, а лишь рефлексия об уникальности любых переживаний:

<sup>7</sup> Гандлевский С. Праздник: Книга стихов. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1995. 112 с. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gandlevsky1-4.html#5> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>8</sup> Гандлевский С. Праздник: Книга стихов. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1995. 112 с. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gandlevsky1-4.html#5> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>9</sup> Вербин Е. Былое и дамы: Книга стихов. Магнитогорск: Алкион, 2009. URL: [http://lit.lib.ru/w/werbin\\_b\\_e/text\\_0070.shtml](http://lit.lib.ru/w/werbin_b_e/text_0070.shtml) (дата обращения: 21.06.2023).

Как много серебра и света!  
Нет, мы увиденного не поймем,  
Но большего, чем неподвижность эта,  
Вовеки не переживем<sup>10</sup>.

Лирический субъект страдает, что не может понять увиденного чуда, что лучшего мгновения не пережить вовеки. При этом герою не нужна красота здесь и сейчас, он тоскует о былом, сознательно выбирает между печалью и радостью и склоняется в пользу первой, как и положено в элегии.

Канон элегии изменяется, зачастую у авторов появляется стремление найти идеал прямо здесь и сейчас, чтобы затем тосковать по нему. Тоска по классическому прошлому больше не в моде, и требуется новый повод для печали. Такой формализованный подход, как ни странно, становится плодотворным, с его помощью создается целый ряд «антиэлегических» элегий, что мы можем увидеть в стихах Виктора Коркии:

#### Элегия

Приятно жить вдвоем  
в трехкомнатной квартире  
среди собраний сочинений тех,  
что жили по усадьбам в странном мире,  
где можно было дать пощечину при всех  
мерзавцу светскому и подлецу в мундире!<sup>11</sup>

«Ленивая тоска» героев для элегии необходима, но для жизни неприемлема, если в конце XX века элегия смыкалась с беспросветностью, становилась антиподом идиллии, то теперь, наоборот, тяготеет к идиллии, героям «приятно» жить в отдельной квартире, наслаждаться любовью, помнить о прошлом, но не сожалеть о нем. Жанровое заглавие «Элегия» очень важно, оно позволяет включить текст в жанровый шлейф этого популярного жанра, оттолкнуться от него, противопоставить ему свои ценности и идеалы.

Элегия конца XX века трансформируется, теряет привычные очертания, спорит с традициями, формулируя их, по сути, заново. В текстах современных элегий поэтому имеется множество лексических отсылок, как, например, в тексте В. Коркии:

Обитель чистых нег. Линолеум в полоску.  
Хозяйка молода, красива и умна.  
И пошлость ей к лицу. И я ли, трезвый в доску,  
не осушу за встречу с ней до дна!..  
Как скучно говорить! О музыке, о муже...  
Веками утверждённый список тем.  
Поддакивать, кивать и верить неуклюже...  
Как холодно в тепле от бытовых проблем!..  
Гравюры... Купидон... Тоска по идеалу...  
Высокие слова. Высокие, как грудь.  
И линию судьбы проводишь по лекалу  
ленивого бедра...  
Божественная грусть!..<sup>12</sup>

Божественная грусть, веками определяющая облик элегии, снова в чести у авторов лирических текстов, которые мерцают на грани формульной тоски и пародии:

И вздох, как поцелуй, летит в такие бездны!  
И поцелуй, как вздох, всего лишь трафарет.  
Ни страсти роковой, ни прыти бесполезной -  
лишь поцелуй и вздох. И всё. Вопросов нет.  
Где Блок в 8-ми томах, там лёгкий флирт не нужен.  
Все истины слабей креплёного вина.

<sup>10</sup> Григорьев К. Мой океан фантазии: Книга стихов. Караганда, 2004. URL: [http://lit.lib.ru/g/grigorxew\\_k\\_a/ocean.shtml](http://lit.lib.ru/g/grigorxew_k_a/ocean.shtml) (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>11</sup> Коркия В. Свободное время. Стихи и поэмы. Москва: Советский писатель, 1988. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/KORKIA/> (дата обращения: 21.06.2023).

<sup>12</sup> Коркия В. Обитель чистых нег. URL: <https://www.askbooka.ru/love-poetry/viktor-korkiya/obitel-chistyh-neg-linoleum-v-polosku> (дата обращения: 21.06.2023).

И очень кстати то, что сон уже разрушен,  
 что телефона нет и что тахта одна.  
 Колечко на руке и под глазами тени.  
 Дешёвая косметика души...  
 И вот она молчит, и голые колени  
 синеют в темноте...  
 Какие рубежи  
 приоткрывает мир, не знающий начала!  
 Велик ночной соблазн не думать о конце!..  
 И плачет женщина, которая молчала,  
 ничуть не изменяется в лице...  
 И свадебный портрет с её улыбкой юной,  
 с влюблённым мальчиком, счастливым до соплей,  
 над опытной женой, над бабой безрассудной,  
 и в комнате от слёз уютней и светлей.  
 И времени - вагон! До самого рассвета.  
 И видно, как в окне бледнеют небеса.  
 И плачется легко. И гаснет сигарета.  
 И пошлые глаза.  
 И чистая слеза...<sup>13</sup>

Таким образом, современная элегия отходит от жанрового канона, образует «шлейф жанра», куда входят тексты, соотносимые с классическими образцами, но в то же время утрачивающие обязательные жанровые признаки. Элегия становится метажанром, переходит либо в сатиру, либо в иронию и самоиронию; либо говорит о потерях языком других (преимущественно иронически ориентированных) жанров, либо исключает элегическое мироощущение при наличии элегического дискурса.

#### Список источников

1. Альми И. Л. Элегии Е.А.Баратынского 1819-1824 годов (К вопросу об эволюции жанра) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. Санкт-Петербург.: Семантика-С, Скифия. 2002. С. 133–156.
2. Боровская А. А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX века. Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2009. 260 с.
3. Вацуρο В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». Санкт-Петербург: Наука, 1994. 240 с.
4. Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985. 240 с.
5. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. Москва: Языки русской культуры, 2001. 367 с.
6. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург: УрГПУ, 1996. 420 с.
7. Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. Москва: Языки славянской культуры, 2013. 335 с.
8. Магомедова Д. М. Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1999. С. 5–12.
9. Москвичева Г. В. Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII – первых десятилетий XIX века // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. Горький: ГГУ, 1985. С. 33–50.
10. Охотникова С. Р. Судьбы элегии в русской поэзии XX века (40-е годы). Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 1997. 123 с.
11. Рогова Е. Н. Элегический модус художественности в литературном произведении. Дисс... канд. филол. наук: 10.01.08. Москва, 2005. 178 с.
12. Сорокина Я. А. Элегия в системе лирических жанров XVIII века: Опыт компаративного анализа: Автореф. дисс.... канд. филол. наук: 10.01.05. Москва, 1998. 23 с.
13. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. Москва: Intrada, 2013. 211 с.
14. Федотов О. Поэт и бессмертие (элегии «на смерть поэта» в лирике Бродского) // Иосиф Бродский: стратегии чтения. Материалы международной научной конференции 2-4 сентября 2004 года в Москве. Москва: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 189–203.
15. Флейшман Л. Из истории элегии в пушкинскую эпоху // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. Москва: НЛЮ, 2006. С. 5–30.

<sup>13</sup> Коркия В. Обитель чистых нег. URL: <https://www.askbooka.ru/love-poetry/viktor-korkiya/obitel-chistyh-neg-linoleum-v-polosku> (дата обращения: 21.06.2023).

16. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. Москва: Наука, 1973. 166 с.

17. Keith A. M. Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory // *Mnemosyne. Fourth Series*. Vol. 52. No. 1 (Feb., 1999). Pp. 41–62.

#### References

1. Al'mi I. L. (2002). Jelegii E. A. Baratynskogo 1819-1824 godov (K voprosu ob jevoljucii zhanra) [Elegies of E. A. Baratynsky 1819-1824 (On the question of the evolution of the genre)]. *Al'mi I.L. O poezii i proze*. Saint-Petersburg: Semantika-S, Skifija, 133–156. (In Russ.).
2. Borovskaja A. A. (2009). *Jevoljucija zhanrovyh form v russkoj poezii pervoj treti XX veka*. [Evolution of Genre Forms in Russian Poetry in the First Third of the 20th Century]. Astrahan': ID «Astrahanskij universitet», 260 p. (In Russ.).
3. Vacuro V. Je. (1994). *Lirika pushkinskoj pory. «Jelegicheskaja shkola»*. [Lyrics of Pushkin's time. "Elegiac School"]. Saint-Petersburg: Nauka, 240 p. (In Russ.).
4. Grehnev V. A. (1985). *Lirika Pushkina: O poetike zhanrov*. [Pushkin's Lyrics: On the Poetics of Genres]. Gor'kij: Volgo-Vjatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 240 p. (In Russ.).
5. Gukovskij G. A. (2001). *Rannie raboty po istorii russkoj poezii XVIII veka* [Early works on the history of Russian poetry of the 18th century]. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury, 367 p. (In Russ.).
6. Ermolenko S. I. (1996). *Lirika M.Ju. Lermontova: zhanrovye processy* [Lyrica M. Yu. Lermontov: genre processes]. Ekaterinburg: UrGPU, 420 p. (In Russ.).
7. Kozlov V. I. (2013). *Russkaja jelegija nekanonicheskogo perioda: Oчерki tipologii i istorii*. [Russian Elegy of the Non-Canonical Period: Essays on Typology and History] : Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 335 p. (In Russ.).
8. Magomedova D. M. (1999). Idillicheskij mir v zhanrah poslanija i jelegii [The idyllic world in the genres of message and elegy]. *Boldinskie chtenija*. Nizhnij Novgorod: Izd-vo Nizhegor. un-ta, 5–12. (In Russ.).
9. Moskvicheva G. V. (1985). Zhanrovo-kompozicionnye osobennosti russkoj jelegii XVIII - pervyh desjatiletij XIX veka [Genre and Compositional Features of the Russian Elegy of the 18th - First Decades of the 19th Century]. *Voprosy szuzheta i kompozicii: Mezhvuz. sb.* Gor'kij: GGU, 33–50. (In Russ.).
10. Ohotnikova S. R. (1997). *Sud'by jelegii v russkoj poezii XX veka (40-e gody)* [The fate of the elegy in Russian poetry of the XX century (40s)]. Joshkar-Ola: Mar. gos. un-t, 123 p. (In Russ.).
11. Rogova E. N. (2005). *Jelegicheskij modus hudozhestvennosti v literaturnom proizvedenii* [The elegiac mode of artistry in a literary work]. Moscow, 178 p. (In Russ.).
12. Sorokina Ja. A. (1998). *Jelegija v sisteme liricheskikh zhanrov XVIII veka: Opyt komparativnogo analiza* [Elegy in the System of Lyrical Genres of the 18th Century: An Experience of Comparative Analysis]. Moscow, 23 p. (In Russ.).
13. Tjupa V. I. (2013). *Diskurs/ Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow: Intrada, 211 p. (In Russ.).
14. Fedotov O. (2005). Pojet i bessmertie (jelegii "na smert' pojeta" v lirike Brodskogo) [Poet and immortality (elegies "on the death of the poet" in Brodsky's lyrics)]. *Iosif Brodskij: strategii chtenija. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 2-4 sentjabrja 2004 goda v Moskve*. Moscow: Izd-vo Ippolitova, 189–203. (In Russ.).
15. Flejšman L. (2006). Iz istorii jelegii v pushkinskuju jepohu [From the history of elegy in the Pushkin era]. *Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poetike i istorii russkoj literatury*. Moscow: NLO, 5–30. (In Russ.).
16. Frizman L. G. (1973). *Zhizn' liricheskogo zhanra: Russkaja jelegija ot Sumarokova do Nekrasova* [Life of the Lyric Genre: Russian Elegy from Sumarokov to Nekrasov]. Moscow: Nauka, 166 p. (In Russ.).
17. Keith A. M. (1999). Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory. *Mnemosyne. Fourth Series*, 1 (Feb.), Vol. 52, 41–62.

#### Информация об авторе

**С. Ю. Артёмова** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории и теории литературы.

#### Information about the author

**Svetlana Yu. Artemova** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of History and Theory of Literature.

---

Статья поступила в редакцию 01.07.2023; одобрена после рецензирования 15.07.2023;  
принята к публикации 15.07.2023.

The article was submitted 01.07.2023; approved after reviewing 15.07.2023;  
accepted for publication 15.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 24–30.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 24–30.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 82

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-24-30

## КУЛЬТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА

**Юрий Викторович Доманский**

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

**Аннотация.** В статье рассматривается культурная репутация Александра Башлачёва (1960–1988) – поэта, автора и исполнителя собственных песен. Прижизненная репутация Башлачёва складывалась таким образом, что знали о нём лишь немногие ценители музыки в Москве и Ленинграде, то есть его известность носила сугубо элитарный характер. Наблюдения показывают, что и после своего ухода Башлачёв находился и по сей день находится на маргиналии интересов массовой аудитории. При этом с позиции элитарной публики, то есть такой публики, музыкальные и поэтические интересы которой обращены к культуре, что называется, «не для всех», Башлачёв входит в пантеон классиков. На культурную значимость башлачёвского наследия указывает и то, что к нему обращаются в своих произведениях современные серьёзные прозаики, а для филологов поэзия Башлачёва давно и прочно стала весьма востребованным объектом изучения. В статье предпринимается попытка понять причины такой репутации, когда отсутствие интереса со стороны массовой аудитории (при условии, что Башлачёв не просто поэт, а поэт поющий, поэт, справедливо и прочно вписанный в одну из самых массовых в плане востребованности аудиторией музыкальных традиций – в рок-музыку) существует в одной плоскости с причислением к сонму классиков. В итоге в статье делается вывод о том, что культурная репутация поэта, существующая в ключе сугубо элитарном, оказывается и репутацией классика; при этом элитарная репутация не только не противоречит классическому статусу, но и даже в большой мере подтверждает его.

**Ключевые слова:** культурная репутация, Александр Башлачёв, русский рок, рок-поэзия.

**Для цитирования:** Доманский Ю. В. Культурная репутация Александра Башлачёва // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 24–30. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-24-30

Original article

### CULTURAL REPUTATION OF ALEXANDER BASHLACHEV

**Yuri V. Domanski**

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

**Abstract.** The article examines the cultural reputation of Alexander Bashlachev (1960-1988), a poet, author and performer of his own songs. Bashlachev's lifetime reputation was formed in such a way that only a few music connoisseurs in Moscow and Leningrad knew about him, that is, his fame was purely elitist. Observations show that even after his departure, Bashlachev was and still is on the marginality of the interests of the mass audience. At the same time, from the position of an elite audience, that is, such an audience whose musical and poetic interests are turned to culture, as they say, "not for everyone", Bashlachev is included in the pantheon of classics. The cultural significance of Bashlachev's heritage is also indicated by the fact that modern serious prose writers turn to him in their works, and for philologists, Bashlachev's poetry has long and firmly become a very popular object of study. The article attempts to understand the reasons for such a reputation, when the lack of interest on the part of the mass audience (provided that Bashlachev is not just a poet, but a singing poet, a poet who is fairly and firmly inscribed in one of the most popular musical traditions in terms of audience demand – rock music) exists in the same plane as the a host of classics. As a result, the article concludes that the poet's cultural reputation, existing in a purely elitist way, turns out to be the reputation of a classic; at the same time, the elite reputation not only does not contradict the classical status, but even confirms it to a large extent.

**Key words:** cultural reputation, Alexander Bashlachev, Russian rock, rock poetry.

**For citation:** Domanski Y. V. Cultural reputation of Alexander Bashlachev. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 24–30. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-24-30

Ещё в двадцатые годы прошлого века И. Н. Розанов задумался над проблемой литературной репутации, в рамках которой всерьёз размышлял о том, как, когда, при каких условиях происходит канонизация тех, кого принято называть классиками. Исследователь поставил перед собой задачу «затронуть хотя бы поневоле совершенно неразработанный вопрос, как вообще происходит производство в образцовые писатели, т. е. в классики» (Розанов 1928: 117). Действительно, применительно к тому или иному персонажу культурного процесса всегда есть смысл задуматься над тем, какова была прижизненная репутация этого персонажа, что стало с ней после его смерти, как проходила легитимизация и канонизация творчества того или иного автора или же, напротив, как редуцировалась былая слава.

Мы попытаемся представить некоторые моменты, связанные с культурной репутацией Александра Башлачёва. И эта репутация в плане, скажем так, алгоритма, оказалась отлична как от стандартной репутации традиционного поэта, так и от репутации рок-музыканта в привычном изводе. Лев Наумов, ведущий биограф и аналитик Башлачёва (см.: Наумов 2017), отмечает: «...в песенной среде трудно себе представить распространённую литературную биографию: неизвестный автор после ухода в мир иной “открывается” и зарабатывает невообразимую репутацию. Однако это модель судьбы множества литераторов в широком ассортименте от Франца Кафки до Эмили Дикинсон. Но даже внешне немного похожий случай Башлачёва отличается принципиально, ведь ещё при жизни его признание неизменно росло буквально ото дня ко дню, пусть и только в доступном узком кругу. Тем не менее, никто не мог бы тогда предположить, каких масштабов оно достигнет после смерти» (Наумов 2019: 143). И хотя «на данный момент в его [Башлачёва – Ю. Д.] родном Череповце имеется целых три мемориальных доски поэту, что для города, в котором всего два монумента Ленину, безусловно – выдающийся результат» (Наумов 2019: 145), следует признать, что и по сей день слава поэта носит весьма узкий, а по сути элитарный характер.

Прижизненная репутация Башлачёва складывалась отнюдь не так благополучно, как у большинства его великих современников из мира рок-музыки. Напомним в этой связи, что на середину и вторую половину 1980-х годов приходится массовая популярность русского рока – группы из Ленинграда и Свердловска можно увидеть в телевизионных передачах (а телевидение в ту пору ещё смотрели), на фирме «Мелодия» выходят пластинки «Аквариума», «Кино», ДДТ и целого ряда других коллективов, всё чаще проходят большие концерты, даже фестивали (знаменитый фестиваль в подмосковном Подольске в 1987-м году, московские «Рок-панорама» (1986 и 1987 гг.), «Сырок» (1988 г.), ежегодные фестивали Ленинградского рок-клуба в городе на Неве и др.). Башлачёв же, будучи физически вписанным в контекст рока и существуя в рок-тусовке как довольно известная личность, тем не менее не появляется при жизни ни на телеэкране, ни на виниле, ни в больших залах (за исключением выступления на рок-клубовском фестивале в Ленинграде в 1987-м году); даже студийных записей почти нет: лишь два альбома записаны в условиях студии – «Вечный пост» и «Третья столица», остальное же – по преимуществу записи с квартирников; немногим от квартирника отличается и знаменитый «Таганский концерт». То есть прижизненная известность Башлачёва в сравнении, скажем, с Цоем, Гребенщиковым, Макаревичем или Шевчуком, если брать середину и вторую половину 80-х годов прошлого века, носит локальный характер, не выходит за пределы столичных рок-элит. Задумаемся над тем, с чем это может быть связано – почему в эпоху массового интереса к русскому року прижизненная культурная репутация Башлачёва сложилась так, как сложилась, почему известность его не вышла за пределы, прямо скажем, узкого круга столичных элит?

Значительную роль тут сыграло, возможно, то, что Башлачёв пришёл в рок-мир несколько позже тех, кого теперь по праву называют классиками русского рока. Вроде бы ничто не мешало Башлачёву вписаться в уральскую локальную рок-сцену в годы обучения в Уральском государственном университете (1978–1983), однако эстетике нарождающегося в те поры свердловского рока Башлачёв был, как представляется, чужд, потому не было пересечений его ни с Александром Пантыкиным, ни с Ильёй Кормильцевым; когда же в Свердловске случились знаменитые концерты Майка Науменко и Виктора Цоя (22–25 декабря 1984 года) (см.: Пудова 2009), Башлачёв уже закончил университет и вернулся в родной Череповец. Да и, по всей вероятности, в свердловские годы Башлачёву ещё было очень далеко до собственной уникальной эстетики и до «личной ниши» в мире русского рока. Что же до столичного периода (Москва и Ленинград, с 1984 и до гибели в 1988-м), то тут Башлачёв очевидно не вписывался в привычный для того времени рок-формат: сольные выступления под гитару не соответствовали сложившимся представлениям о роке той поры, где непременным условием существования композиции была электрическая группа. Конечно, можно привести пример сделанных в середине 1980-х годов сольных записей под гитару Андрея Макаревича, но тут ситуация иная, ведь рок-репутация Макаревича к этому моменту уже сформировалась и базировалась на репутации «Машины времени», а потому сольное творчество воспринималось как продолжение группового, тогда как у Башлачёва опыта выступления с группой не было<sup>1</sup>. О близости же к бардам не было

<sup>1</sup> Да и не могло быть – как представляется, по сугубо эстетическим причинам. Когда не так давно одна очень известная группа представила большую электрическую программу из башлачёвских песен, то Александр Давидович Липницкий по этому поводу заметил: «Теперь понятно, почему Башлачёв не выступал с группой». Действительно, песенный мир Башлачёва не создан для группового исполнения в электричестве.

речи из-за художественной сложности песен (и в словесном, и в музыкальном планах). Вероятно, были и другие причины (даже, возможно, личные) сугубо элитарной прижизненной репутации поэта и музыканта.

В результате даже люди, погружённые в мир музыки, в большинстве своём при жизни Башлачёва не знали о нём. О себе скажу, что впервые услышал это имя в ночной радиопередаче Александра Градского «Хит-парад»; и это было известие о гибели Александра Башлачёва. А я в то время весьма интересовался всем, что было связано с русской рок-музыкой, слушал и знал очень и очень многое. То есть моё знакомство с Башлачёвым состоялась уже после его ухода. И наблюдения показывают, что мой личный пример в данном случае можно рассматривать как пример типичный: многие люди, интересовавшиеся музыкой, узнали о Башлачёве только тогда, когда его не стало. Но продолжу о себе. Сначала я познакомился не с песнями Башлачёва в аудиоформате, а с их текстами, со стихами, которые после гибели поэта стали активно публиковаться, печататься. Можно вспомнить, например, подборку в белорусском молодёжном журнале «Парус», книгу «Посошок»<sup>2</sup>, вышедшую большим тиражом в Ленинграде в 1990-м году, и приложение к череповецкой газете «Речь», где было напечатано очень много башлачёвских текстов<sup>3</sup>. С данной публикацией связана и одна из первых научных презентаций наследия поэта – вступительную статью написали знаменитые филологи В. А. Кошелев и А. В. Чернов, ещё раньше, в 1989-м году, написавшие небольшую статью в череповецкой газете «Коммунист» (см.: Кошелев В., Чернов А. 1989), где сам Башлачёв успел в своё время поработать.

Песни же Башлачёва я услышал позднее – уже когда знал и любил его стихи, которые были, разумеется, текстами песен. Связано такое позднее обращение к песням с отсутствием в моём «поле» башлачёвских аудиозаписей, с определёнными трудностями при их обнаружении. Данный факт на фоне фактически тотальной доступности для меломанов того времени актуальной отечественной рок-музыки указывает (в числе прочих, разумеется) на уникальность культурной репутации Башлачёва как рок-музыканта.

Между тем уже в 1990-е годы начинается систематическое рассмотрение поэтического наследия Башлачёва филологами, что с полным правом следовало бы признать знаком канонизации его как поэта. Так, в самом первом выпуске научного журнала «Русская рок-поэзия: текст и контекст» появились две статьи, во многом определившие дальнейшее изучение башлачёвской поэтики, это статьи Т. Е. Логачёвой (см.: Логачёва 1998) и С. В. Свиридова (см.: Свиридов 1998); в том же выпуске были размещены и избранные материалы к библиографии по жизни и творчеству Александра Башлачева (см.: Улуснова 1998). А ещё раньше появились концептуальные работы А. И. Николаева (см.: Николаев 1993) и В. В. Лосева (см.: Лосев 1995), показавшие не только возможность филологического изучения башлачёвской поэзии, но и демонстрирующие уникальность художественного мира Башлачёва, а как следствие – необходимость в оригинальных подходах к его поэтике. В Череповце в 2000-м году прошла конференция, по итогам которой в свет вышел сборник научных статей (см.: Рок-поэзия как социокультурный феномен 2000), в котором, правда, Башлачёву оказались посвящены не все статьи. И вскоре для филологии Башлачёв оказывается вполне репрезентативной фигурой, появляются монографии, посвящённые изучению его наследия (см.: Гавриков 2007; Гавриков 2018; Гавриков 2021; Шаулов 2012); а авторы их – В. А. Гавриков и С. С. Шаулов – сейчас настаивают на том, что следует активно начать комментирование наследия поэта; само появление данной идеи может смело указывать на вхождение Башлачёва в сонм литературных классиков. И всё же насчитывающая уже не одно десятилетие традиция научного изучения башлачёвского художественного мира пока что так и не сделала поэзию Башлачёва хрестоматийной, известной среди широких масс.

Ещё одна грань канонизации в культуре – востребованность личности и наследия поэта теми, кто идёт следом, другими представителями культуры. В случае Башлачёва есть целый ряд примеров обращения к нему, например, писателей-прозаиков. Так, в романе Вадима Демидова «Там, где падают ангелы» Башлачёв вместе с другими ушедшими из этого мира рок-музыкантами – зарубежными, российскими – находится на том свете, где готовится небесный фестиваль «Юбилейный Вудсток»:

«В российском пуле было немало сильных рок-н-рольщиков. Из рок-старичков подали заявки Цой, Майк Науменко, лидер “Сектора Газа” по кличке Хой, а также Тальков, скорее попсырщик, чем рокер. Башлачёв выступать отказался. Он и на небе продолжал предъявлять к своему творчеству повышенные требования»<sup>4</sup>.

Для нас такая художественная фантазия современного автора (кстати, не только замечательного писателя, но и известного рок-музыканта) важна не только как характеристика представлений об уникальности личности Башлачёва, но и как кроющаяся в этой исключительности причина уникальности башлачёвской культурной репутации – элитарности распространения наследия рок-музыканта.

<sup>2</sup> См.: Башлачев А. Посошок: Стихотворения. Ленинград: Лира, 1990. 80 с.

<sup>3</sup> См.: Башлачёв А. Стихи и песни / Предисловие В. Кошелева и А. Чернова, составитель М. Коковин // Воскресное приложение к газете «Речь» (Череповец). Февраль 1991.

<sup>4</sup> Демидов В. Сержант Пеппер, живы твои сыновья! Там, где падают ангелы. Романы. Москва: Новое литературное 2011. 688 с. С. 539.

Востребовано в художественной прозе нашего времени и собственно наследие Башлачёва. Так, в романе Алексея Иванова «Общага-на-крови» один из персонажей, Ванька, поёт башлачёвское «Время колокольчиков»; «вербальный субтекст песни приводится полностью, после чего идёт ссылка “Песня “Время колокольчиков” Александра Башлачёва”, хотя на вопрос Отличника [ещё один персонаж романа Иванова – Ю. Д.] “Что это за песня?” Ванька отвечает: “Сам сочинил”. При этом “Ванька не просто пел – песня у него шла горлом, как кровь”. То же у Башлачёва: “Сиди и смотри, как горлом идёт любовь” (“От винта!”)» (Ярко 2013: 94). А. Н. Ярко объясняет такую странность следующим образом: «Ванька говорит Отличнику, что песню написал он (парадоксально, но творчество Башлачёва для Ваньки оказывается более сокровенным, чем его собственное (если оно есть, и Ванькины разглагольствования о его “галанте” на чём-то основаны): ему проще соврать Отличнику, что песню написал он, чем рассказывать ему о Башлачёве)» (Ярко 2013: 95). В другом романе Алексея Иванова, в «Географ глобус пропил», есть стихотворение «Дальний путь. Серый дождь над росстанью...», которое по целому ряду элементов перекликается с башлачёвской песней «Время колокольчиков». Рассмотрев обе эти отсылки к Башлачёву у Иванова (исполнение песни героем «Общага-на-крови» и стихотворение героя «Географа»), А. Н. Ярко сделала следующий вывод: «Читатель, не знакомый с творчеством Башлачёва, не лишится основных смыслов романов “Географ глобус пропил” и “Общага-на-крови”, однако читатель, с этим творчеством знакомый, обогатит для себя восприятие этих романов. Подобное построение интертекста не столько привносит новые смыслы, сколько актуализирует уже имеющиеся, придавая им новый смысловой оттенок, а также подключая текст-реципиент ко всем текстам, к которым, в свою очередь, отсылает текст-источник. Будучи предельно интертекстуальным, русский рок, становясь текстом-источником, подключает текст-реципиент ко всей мировой культуре. Вместе с тем разделение “текст-реципиент” и “текст-источник” оказывается достаточно условным: не только творчество Иванова дополняется новыми смыслами, но и творчество Башлачёва модифицируется за счёт нового прочтения» (Ярко 2013: 98). Как видим, обращение одного из самых известных отечественных прозаиков наших дней к башлачёвской поэзии позволяет исследователю-филологу делать принципиальные выводы о механизме интертекстуального взаимодействия в актуальной культуре, а это, согласимся, признак искусства высокого качества; качественное же искусство в большинстве своём всё-таки искусство не для всех, искусство элитарное. То есть велика вероятность того, что специфика культурной репутации Башлачёва обусловлена сложностью его поэтики, и сложность эта порождает элитарность, доступность башлачёвских песен лишь узкому кругу посвящённых и просвещённых.

В современную художественную прозу наследие Башлачёва может входить и в виде цитат, но при этом благодаря контексту обретать уникальные смыслы. В почти самом уже финале повести Романа Сенчина «Русская зима» (2022) свадьба героев – Серафимы и Олега – украшена цитатой из Башлачёва:

«Свадьба прошла так, как хотела Серафима – наверняка запомнится. Хорошим, конечно.

Во время торжественной части они с Олегом сидели за отдельным столом, как царь с царицей, принимали поздравления и подарки. Над ними висело белое полотно со словами из песни Башлачёва:

“Любовь – это то,  
В чём я прав и неправ,  
И только любовь  
Даёт мне на это права”.

Тамада сначала много и плоско хохмил, но быстро понял, что здесь собрались в основном литераторы и актёры, и поумерил свой пыл... Поздравляли искренне, без натуги и усилий. Атмосфера праздника, которую искусственно не создать, заставляла Серафиму улыбаться беспрестанно, и в то же время тянуло заплакать от счастья и благодарности. Особенно когда объявили танец жениха и невесты и зазвучала выбранная Олегом песня БГ:

Ты нужна мне...  
Ну что ещё?  
Ты нужна мне...  
Это всё, что мне отпущено знать.  
Утро не разбудит меня,  
Ночь не прикажет мне спать.  
И разве я поверю в то, что это может кончиться  
Вместе с сердцем?  
Ты нужна мне...  
Гудели тепловые пушки, и, наверное, из-за этого саунд был необычный, потусторонний какой-то.  
– Я её не видела в плейлисте, – сказала Серафима, положив голову на плечо Олегу.  
– Это мой сюрприз.  
– Спасибо. А тебе мой понравился?  
Боялась, что Олег не поймёт какой, но он понял:  
– Цитата из Башлачёва? Да, очень. Предала всему действию особый смысл»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Сенчин Р. В. Русская зима: [повести]. Москва: Издательство АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2022. 443, [5] с. (Новая русская классика). С. 427–428

Как видим, приведённый фрагмент наглядно демонстрирует оценку творчества Башлачёва как элитарного, творчества не для всех, а только для избранных, в частности, для людей искусства. Своего рода парой к Башлачёву тут оказывается Борис Гребенщиков, творчество которого тоже глубоко элитарно в силу потаённости поэтики, однако культурная репутация БГ принципиально отличается от башлачёвской; и отличие тут – в тотальной известности Гребенщикова, известность же, как представляется, обусловлена несколькими шлягерами: тут и широко популярные в 1980-е «Город золотой» (музыка Владимира Вавилова, стихи Анри Волохонского) и «Полковник Васин», тут и песни, прозвучавшие в фильме Сергея Соловьёва «Асса» (1987), а из более близкого нам времени – песня «Стаканы». И пусть массовая аудитория большинства песен БГ и «Аквариума» не знает, однако нескольких хитов вполне хватило для того, чтобы Гребенщиков, оставаясь безусловно элитарным поэтом и музыкантом, тем не менее оказался известен большинству людей в России и близлежащих землях, чего совсем нельзя сказать о Башлачёве. И это при том, что песни Башлачёва на первый взгляд куда как более понятны, доступны в смысловом плане, нежели большая часть гребенщikovского творчества. Но оба они – и Башлачёв, и Гребенщиков – всё-таки авторы элитарные, что и позволило поставить рядом их имена в повести Сенчина в эпизоде свадьбы двух писателей – представителей культурной элиты. И обратим внимание ещё на то, что Башлачёв представлен написанной цитатой из песни, тогда как БГ – собственно песней. Такое разделение двух классиков рока на читаемого и на слушаемого видится симптоматичным в плане определённого сегмента культурной репутации, а именно того, что если Гребенщиков, согласно сложившейся репутации, прежде всего музыкант, тогда как Башлачёв – поэт; это отнюдь не означает, что БГ не поэт, но в данном случае мы говорим о репутационных (именно репутационных) доминантах.

Контекст же к приведённому эпизоду следующий: персонаж Олег Свечин является alter ego биографического автора – Романа Сенчина; прототипом главной героини «Русской зимы» Серафимы Булатович является известный драматург Ярослава Пулинович (в миру жена Романа Сенчина); и Ярослава Пулинович, в свою очередь, выступила соавтором пьесы «СашБаш. Свердловск–Ленинград и назад», поставленной на сцене екатеринбургского Центра современной драматургии Семёном Серзиним. Спектакль даёт весьма своеобразную художественную трактовку личности Башлачёва, осмысление её средствами искусства, но искусства, скажем так, отнюдь не массового. Данный пример обращения последующего искусства к Башлачёву носит характер заведомо и нарочито элитарный, отнюдь не способствуя популяризации его творчества, а даже напротив – декларируя сложность художественного мира поэта, доступность его для, что называется, избранной публики. И причина тут не столько в тех, кто обращается сегодня к Башлачёву; причина тут в самом башлачёвском творчестве – элитарном по сути своей. И не случайно в повести «Русская зима» подчёркивается элитарность гостей на свадьбе – писателей и актёров, не принимающих плоских шуток тамады; зато, по всей видимости, знающих не понаслышке творчество и Башлачёва, и Гребенщикова, то есть башлачёвская цитата и песня БГ направлены на восприятие аудитории вполне подготовленной и знающей, а в результате считывающей тот «особый смысл», про который говорит Олег.

Таким образом, следует признать, что и в наше время наследие Башлачёва, будучи для читающей и слушающей элиты непререкаемо авторитетной классикой, для широких масс остаётся потаённым. Такова в общей сути башлачёвская культурная репутация – она кажется необычной и для традиционной литературы, и для рок-музыки, ведь и там, и там статус классика зачастую предполагает хрестоматийность бытования наследия, а та в свою очередь является показателем широкой известности. Однако случай Башлачёва может служить опровержением данного тезиса. Вот показательный в данном плане пример. Цитированная выше Александра Яркого, автор диссертации (см.: Яркого 2008) и книги (см.: Яркого 2018) об Александре Башлачёве, рассказывала, как в филологической студенческой аудитории в 10-х годах нашего века порою спрашивала, знает ли кто-то, кто такой Александр Башлачёв; и никто не знал; вернее, не совсем никто – непременно находился кто-то один, кто знал Башлачёва и возмущался тому, как можно жить и не знать, кто это. Как представляется, данный пример не просто наглядно характеризует важные грани культурной репутации Башлачёва, но выступает своего рода сгустком сложившейся к нашим дням его специфической культурной репутации, указывая на элитарность башлачёвского наследия, что не только не противоречит статусу классика, но и даже в большой мере подтверждает его. И случай Башлачёва – тому пример.

#### Список источников

1. Гавриков В. А. В поэтической вселенной Александра Башлачёва. Москва; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. 260 с.
2. Гавриков В. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. Брянск: Ладомир. 2007. 292 с.
3. Гавриков В. А. Эсхатология Башлачёва. Москва; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2021. 258 с.
4. Кошелев В., Чернов А. «Следом песни, которой ты веришь»: Размышления над рукописью Александра Башлачёва // Коммунист (Череповец). 01.07.1989. С. 3.

5. Логачёва Т. Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука новая глава Петербургского текста русской литературы // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр.*. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 56–69.
6. Лосев В. В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачева // *Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сб. науч. трудов.* Москва: МПУ, 1995. С. 103–110.
7. Наумов Л. А. Александр Башлачев. Человек поющий: Стихи. Биография. Материалы. Интервью. Москва: Выргород, 2017. 448 с.
8. Наумов Л. А. Поэт и идол. Мифологизация и канонизация как поздние этапы формирования литературной репутации // *Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. Электрон. науч. журн. Екатеринбург; Тверь, 2019. Вып. 19. С. 245–251.*
9. Николаев А. И. Особенности поэтической системы А. Башлачева // *Творчество писателя и литературный процесс.* Иваново: ИвГУ, 1993. С. 119–125.
10. Пудова, Елена. Осторожно, гололёд! Майк и Цой в Свердловске 1983. Екатеринбург: Геликон-Плюс, 2009. 96 с.
11. Розанов, Иван. Литературные репутации. Москва: Кооперативное издательство писателей «НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ», 1928. 147 с.
12. Рок-поэзия как социокультурный феномен: Сборник научных статей. 40-летию Александра Башлачева посвящается. Череповец: ЧГУ, 2000. 55 с.
13. Свиридов С. В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр.*. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 94–106.
14. Улуснова О.В. Материалы к библиографии по жизни и творчеству Александра Башлачева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр.*. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 125–129.
15. Шаулов С. С. Поэзия А. Н. Башлачева: в поисках «основного мифа». Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. 80 с.
16. Ярмо А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: по специальности 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Тверской государственный университет. Тверь, 2008. 212 с.
17. Ярмо А. Н. Интертекст в современной культуре: Александр Башлачев и Алексей Иванов // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 89–97*
18. Ярмо А. Н. Статьи о творчестве Александра Башлачева. Москва: Bull Terrier Records, 2017. 160 с.

#### References

1. Gavrikov V. A. (2018). *V poeticheskoy vselennoy Aleksandra Bashlachyova* [In the poetic universe of Alexander Bashlachev]. Moscow; Kaluga; Venice: Bull Terrier Records, 260 p. (In Russ.).
2. Gavrikov V. (2007). *Mifopoetika v tvorchestve Aleksandra Bashlachyova* [Mythopoetics in the works of Alexander Bashlachev]. Bryansk: Ladomir, 292 p. (In Russ.).
3. Gavrikov V. A. (2021). *Eschatologiya Bashlachyova* [Eschatology of Bashlachev]. Moscow; Kaluga; Venice: Bull Terrier Records, 258 p. (In Russ.).
4. Koshelev V., Chernov A. (1989). “Sledom pesni, kotoroj ty verish’”: Razmyshleniya nad rukopis’yu Aleksandra Bashlachyova [“After the song you believe”: Reflections on the manuscript of Alexander Bashlachev]. *Communist (Cherepovets)*. 01.07.1989. p. 3. (In Russ.).
5. Logachyova T. E. (1998). Rok-poeziya A. Bashlacheva i Yu. Shevchuka novaya glava Peterburgskogo teksta russkoj literatury [The Rock poetry of A. Bashlachev and Yu. Shevchuk a new chapter of the St. Petersburg text of Russian literature]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. Tver: TvSU, 56–69. (In Russ.).
6. Losev V. V. (1995). O “russkosti” v tvorchestve Aleksandra Bashlacheva [About “Russianness” in the works of Alexander Bashlachev]. *Russkaya literatura XX veka: obraz, yazyk, mysl’*. Moscow: MPU, 103–110. (In Russ.).
7. Naumov L. A. (2017). *Aleksandr Bashlachyov. Chelovek poyushchij: Stihi. Biografiya. Materialy. Interv’yu* [Alexander Bashlachev. The singing Man: Poems. Biography. Materials. Interview]. Moscow: Vyrgorod, 448 p. (In Russ.).
8. Naumov L. A. (2019). Poet i idol. Mifologizatsiya i kanonizatsiya kak pozdnie etapy formirovaniya literaturnoj reputatsii [Poet and idol. Mythologization and canonization as late stages of literary reputation formation]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 19, 245–251. (In Russ.).
9. Nikolaev A. I. (1993). Osobennosti poeticheskoy sistemy A. Bashlachyova [Features of A. Bashlachev’s poetic system]. *Tvorchestvo pisatelya i literaturnyj process*. Ivanovo: IvSU, 119–125. (In Russ.).
10. Pudova, Elena (2009). *Ostorozhno, gololyod! Majk i Coj v Sverdlovsk 1983* [Carefully, ice! Mike and Tsoi in Sverdlovsk 1983]. Yekaterinburg: Helikon-Plus, 96 p. (in Russ.).
11. Rozanov, Ivan (1928). *Literaturnye reputatsii* [Literary reputations]. Moscow: Cooperative publishing house of writers “NIKITINSKY SUBBOTNIKS”, 147 p. (In Russ.).

12. *Rok-poeziya kak sociokul'turnyj fenomen: Sbornik nauchnyh statej. 40-letiyu Aleksandra Bashlacheva posvyashchaetsya* (2000) [Rock poetry as a socio-cultural phenomenon. Dedicated to the 40th anniversary of Alexander Bashlachev]. Cherepovec: ChGU, 55 p. (In Russ.).
13. Sviridov S. V. (1998). *Misticheskaya pesn' cheloveka: Eskhatologiya Aleksandra Bashlacheva* [The Mystical Song of man: The Eschatology of Alexander Bashlachev]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. Tver: TvSU, 94–106. (In Russ.).
14. Ulusnova O.V. (1998). *Materialy k bibliografii po zhizni i tvorchestvu Aleksandra Bashlacheva* [Materials for a bibliography on the life and work of Alexander Bashlachev]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. Tver: TvSU, 125–129. (In Russ.).
15. Shaulov S. S. (2011). *Poeziya A. N. Bashlacheva: v poiskah «osnovnogo mifa»* [A. N. Bashlachev's Poetry: in search of the “basic myth”]. Ufa: Publishing house of BSPU, 80 p. (In Russ.).
16. Yarko A. N. (2008). *Variativnost' rok-poezii (na materiale tvorchestva Aleksandra Bashlacheva): dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk: po special'nosti 10.01.08 – Teoriya literatury. Tekstologiya* [Variability of rock poetry (based on the material of Alexander Bashlachev's creativity): dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences: specialty 10.01.08 – Theory of literature. Textology]. Tver: Tver State University, 212 p. (In Russ.).
17. Yarko A. N. (2013). *Intertekst v sovremennoj kul'ture: Aleksandr Bashlachev i Aleksej Ivanov* [Intertext in Modern Culture: Alexander Bashlachev and Alexey Ivanov]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 14, 245–251 (In Russ.).
18. Yarko A. N. (2017). *Stat'i o tvorchestve Aleksandra Bashlacheva* [Articles about the work of Alexander Bashlachev]. Moscow: Bull Terrier Records, 160 p. (In Russ.).

#### **Информация об авторе**

**Ю. В. Доманский** – доктор филологических наук, профессор.

#### **Information about the author**

**Yuri V. Domanski** – Doctor of Philology, Professor.

Статья поступила в редакцию 23.06.2023; одобрена после рецензирования 13.07.2023;  
принята к публикации 13.07.2023.

The article was submitted 23.06.2023; approved after reviewing 13.07.2023;  
accepted for publication 13.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 31–37.*  
*ISSN 1999-5407 (print).*  
*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 31–37.*  
*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья  
УДК 81-139  
DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-31-37

## **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБРАЗ МЕСТА В СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПРАКТИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

**Наталья Львовна Зыховская**

Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет),  
Челябинск, Россия, ladoga122@gmail.com

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена осмыслению литературных репрезентаций «образа места». Рассматриваются особенности локальных текстов, способствующих укреплению символической связи с территорией и формированию региональной идентичности. Подробно интерпретируются результаты авторского социологического исследования литературного образа Южного Урала, сложившегося в представлениях горожан. На материале социологических замеров (анкетирование 500 респондентов, пять фокус-групп) осмысляются различные варианты прочтения концепта «литературный образ», фиксируется интерес горожан к творчеству региональных писателей и поэтов, литературные предпочтения жителей Челябинска, эффективность стратегий продвижения и популяризации региональной литературы. Содержательная интерпретация полученных в ходе опроса данных, сводится к анализу следующих позиций: акцентуация литературного образа в восприятии жителей, качественные параметры его представленности (целостность, уникальность, популярность, динамичность), действенный потенциал влияния (идентификационный компонент, символический капитал).

Предлагается рассматривать настоящее исследование в контексте междисциплинарной методологии: конструирования (локальный текст) и восприятия (социологические проекции) образа места жителями региона. Эффективность междисциплинарных практик исследования литературного образа Южного Урала видится в соединении филологического (маркеры идентичности в локальном тексте) и социологического (отражение литературного образа в личностных проекциях аудитории) дискурсов.

**Ключевые слова:** литературный образ места, региональная литература, Южный Урал, локальный текст, идентичность, рецепция литературы.

**Благодарности:** Статья подготовлена в рамках гранта Российского научного фонда (региональный конкурс Челябинской области) № 22-28-20162 «Литературное творчество Южного Урала в системе региональной идентичности: конструирование, репрезентация и продвижение в цифровом пространстве».

**Для цитирования:** Зыховская Н. Л. Литературный образ места в социологической проекции: междисциплинарные практики исследования // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 31–37. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-31-37

Original article

### **THE LITERARY IMAGE OF A PLACE IN A SOCIOLOGICAL PROJECTION: INTERDISCIPLINARY RESEARCH PRACTICES**

**Natalia L. Zykhevskaya**

South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russia, ladoga122@gmail.com

**Abstract.** This article is devoted to understanding the literary representations of the “image of the place”. The features of local texts that contribute to the strengthening of the symbolic connection with the territory and the formation of regional identity are considered. The results of the author’s sociological study of the literary image of the Southern Urals, which has developed in the views of the townspeople, are interpreted in detail. On the basis of sociological measurements (a survey of 500 respondents, five focus groups), various options for reading the concept of “literary image” are comprehended, the interest of citizens in the work of regional writers and poets, the literary preferences of Chelyabinsk residents, the effectiveness of strategies for promoting and popularizing regional literature are recorded. The meaningful interpretation of the data obtained during the survey comes down to the analysis of the following positions: the accentuation of the literary image in the perception of residents, the qualitative parameters

of its representation (integrity, uniqueness, popularity, dynamism), the effective potential of influence (identification component, symbolic capital).

It is proposed to consider this study in the context of an interdisciplinary methodology: construction (local text) and perception (sociological projections) of the image of a place by the inhabitants of the region. The effectiveness of interdisciplinary practices for studying the literary image of the Southern Urals is seen in the combination of philological (identity markers in the local text) and sociological (reflection of the literary image in the personal projections of the audience) discourses.

**Key words:** literary image of a place, regional literature, Southern Urals, local text, identity, reception of literature.

**Acknowledgments:** The article was prepared within the framework of the grant of the Russian Science Foundation (regional competition of the Chelyabinsk region) No. 22-28-20162 “Literary creativity of the Southern Urals in the system of regional identity: design, representation and promotion in the digital space”.

**For citation:** Zykhevskaya N. L. (2023). The literary image of a place in a sociological projection: interdisciplinary research practices. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 31–37. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-31-37

### Введение

Актуальным цивилизационным трендом современности становится геоспациализм – переход к пространственным формам воспроизводства основных видов человеческой деятельности, общая настроенность человеческого мышления на репрезентацию образов пространства как наиболее очевидных моделей развития культуры (Замятин 2014: 8).

Этот тренд обнаруживает себя в различных методологиях исследования городского пространства (Трубина 2011), вариантах взаимодействия «образа места» и «гения места» (Замятина, Замятин 2007), изучении архитектурного наследия (Хилько, Горелова 2022), историко-религиозных и природных объектов как идентификационных маркеров территорий (Сабинаина 2022). И, конечно, особое место здесь отводится региональному литературному тексту, действенный потенциал которого исследуется с позиций филологической регионалистики (Полякова 2015).

Литературные репрезентации образа места – как тема и направление исследований – характерны для литературоведческого и, шире – филологического дискурса, соединяющего ипостаси «города как пространства» и «города как имени» (Козубовская 2011: 15). Литературный образ места, воссоздаваемый в «локальном» (Абашев 2000) и «столичном» (Топоров 1995) тексте – становится не просто формой организации художественного материала, но активно конструирует смыслы в семиотическом поле культуры (Лотман 2000), выступает значимым и действенным инструментом формирования региональной идентичности: «Подобное поле, имеющее центр (смысловое ядро, являющее себя из текста в текст) и периферию (локальные образы и мотивы, свойственные произведениям отдельных авторов) потенциально открыто для понимания, то есть, способно эволюционировать» (Приходченко 2023: 39).

Литературный образ Южного Урала, локальный челябинский миф, воплощенный в поэзии и прозе региональных авторов, научная рефлексия над феноменом литературы уральского региона – темы, находящие фундаментальную проработку у современных исследователей (Смышляев 2019). Тем не менее, личностно-воспринимаемый ракурс литературного образа Южного Урала, сложившийся в представлениях и оценках жителей (уровень субъективных проекций (Соковиков 2023) – носит в нередку второстепенный, а порой и необязательный характер.

Однако именно в этой нацеленности на междисциплинарность практик и подходов, в слиянии полей конструирования (локальный текст) и восприятия (социологические проекции) образа места – видится актуальность и востребованность исследования литературного образа Южного Урала.

### Материал и методы

В 2023 году автором было проведено социологическое исследование, направленное на воссоздание литературного образа Южного Урала, репрезентированного в сознании жителей города Челябинска.

Исследование базировалось на методологии и методике (анкетирование 500 респондентов и 5 фокус-групп) кросс-секционного дизайна. На первом этапе был проработан концептуальный план исследования, выделены ключевые проблемно-тематические треки:

- общие представления и конкретизация концепта «литературный образ Южного Урала» в сознании опрошенных жителей города;
- интерес к творчеству региональных писателей и поэтов, оценка сюжетно-тематического поля литературы Южного Урала;
- корреляции между литературными предпочтениями и процессами формирования региональной идентичности (действенный потенциал литературного творчества);
- оценка эффективности стратегий продвижения региональной литературы, потенциально возможных и реально наличествующих форматов популяризации литературного творчества.

В опросе (оригинальный исследовательский инструментарий – анкета и гайды фокус-групповых дискуссий) приняли участие 550 жителей Челябинска: 44% – мужчины и 56% – женщины. Расчет выборки

строился в соответствии с параметрами демографического состава населения города (данные, доступные на ресурсах Росстата). Возрастные группы, задействованные в опросе, были представлены в относительно равных пропорциях:

- 17-24 года – 27,8%;
- 25-44 года – 29,3%;
- 45-59 лет – 22,3%;
- 60 лет и старше – 20,6%.

Для выхода на большее содержательное разнообразие получаемой информации, респонденты (анкетирование) и информанты (фокус-групповые дискуссии) были распределены по степени включенности (тематическая близость интересов) в предметную область исследования. Деление групп осуществлялось как в ходе целенаправленного «отсева» участников фокус-групп (студенты и школьники, обучающиеся на соответствующих профилях и направлениях подготовки), так и при помощи фильтрующего вопроса в анкете: «Связана ли ваша деятельность – напрямую или косвенно – с литературой и художественной культурой?». Итоговое распределение при анализе результатов позволило сформировать следующие подгруппы:

- да, напрямую (непосредственная включенность) – 25,6%;
- да, косвенно (опосредованная включенность) – 29,6%;
- нет, не связана (отсутствие включения) – 44,8%.

Таким образом, содержательная интерпретация полученных в ходе опроса данных, сводилась к анализу следующих позиций: акцентуация литературного образа в восприятии жителей, качественные параметры его представленности (целостность, уникальность, популярность, динамичность), действенный потенциал влияния (идентификационный компонент, символический капитал).

Результаты исследования и обсуждение

Символические репрезентации образа места, как отмечает В. В. Абашев (Абашев 2000), формируют многослойную сетку семантических констант, выступающих доминирующими категориями описания места и его восприятия. Эта многослойность и вариативность прочтения концепта «литературный образ места» исследовалась нами через следующие проекции, отраженные в представлениях жителей:

- *сюжетная проекция*: тематика произведения, отражающая прямую «привязку» к образу места как месту события, действия героев, присутствия узнаваемых идентификационных маркеров территории;
- *авторская проекция*: отождествление личности автора с местом его рождения (даже если сюжет произведения напрямую не касается локальной тематики, в сознании читателя подобная связь достраивается самим фактом биографического присутствия рассказчика);
- *ментальная проекция*: образ места не столько присутствует в сюжетно-тематическом воплощении, сколько интуитивно считывается в узнаваемости черт характера персонажей и специфике описываемых событий, общей атмосфере произведения, лейтмотивах и метафорах, репрезентирующих те или иные стороны и проявления, идентифицируемые читателем как «свои»;
- *институциональные проекции*: предметная выраженность регионального литературного творчества в локальном пространстве: литературные объединения и проекты, совокупность литературных мест (музеи, улицы, названные в честь местных авторов, кафе и магазины с названиями литературных персонажей и т.п.), литературные события (фестивали, конкурсы), деятельность специализированных институций (библиотеки, издательства).

Представленные ответы респондентов показывают, что литературный образ Южного Урала – достаточно дифференцирован и «размножен» в сознании воспринимающей аудитории (ответы на вопрос анкеты: «Когда вы слышите словосочетание «литературный образ Южного Урала», какие из приведенных определений больше всего соответствуют вашему пониманию?»):

- произведения, сюжет которых связан с темой Южного Урала – 47,8%;
- литература, написанная авторами, живущими на Южном Урале (даже если сюжет не связан с уральской тематикой) – 33,8%;
- творческое наследие писателей и поэтов России и зарубежья, так или иначе связанных с Южным Уралом (родились здесь, бывали на Южном Урале) – 29,8%;
- литературные произведения, в которых, в целом, фигурирует образ малой Родины, российской региональной периферии и провинции – 25,6%;
- совокупность литературных мест (улиц, названных в честь литераторов; литературных музеев), событий (книжные фестивали), действующих в Челябинской области – 20,1%;
- литературные объединения и проекты уральских писателей и поэтов, работающих на территории Челябинской области – 14,2%;
- сеть региональных библиотек и книжных издательств – 3,7%;
- не считаю, что есть какой-то выраженный литературный образ Южного Урала – 3,1%<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь и далее – при обращении к результатам опроса не приводятся сотые доли процентов и вариант «нет ответа».

Наиболее очевидными и распространенными в ответах, как видим, выступают тематическая и авторская проекции. Как подчеркивают исследователи творчества челябинских поэтов: лирический герой произведений локализован в пространстве Челябинска и связан с геобиографией автора (Медведева, Семьян, Смышляев 2019: 172).

Несмотря на «идеальный план оценки» (озвучиваемые позиции в отношении литературного образа), реальная информированность и интерес к творческой деятельности и наследию поэтов и писателей Южного Урала – представляется на первый взгляд не вполне достаточным:

- не интересуюсь региональной литературой и региональными авторами – 29,3%;
- такой интерес есть, но не могу сказать, что хорошо знаю творчество наших авторов – 36,2%;
- располагаю общей информацией, но не испытываю интереса к их творчеству – 21%;
- да, интересуюсь и знаком(а) с творчеством поэтов и писателей Южного Урала – 8,2%.

Оговоримся однако, что при объединении позиций, суммарно определяемых как «интерес» (явно артикулируемый или латентно наличествующий) и «отсутствие интереса» – разрыв видится уже не столь очевидным: 44,4% и 50,3% соответственно. Кроме того, 43,6% респондентов при ответе на открытый вопрос называли фамилии и произведения писателей и поэтов Южного Урала.

При введении проективного подхода (ассоциативные вопросы анкеты), предполагающего не столько выход на декларируемые позиции отвечающего, сколько фиксацию имплицитных значений, преобладающими ассоциациями в отношении региональных авторов стали: «талантливые» (45,5%), «провинциальные» (26,7%) и «забытые» (18,7%). Подобное сочетание, на наш взгляд, может прочитываться как потребность в признании региональной литературы – обладающей ресурсом символической ценности («талантливые»), но недостаточно оцененной как во внешнем («провинциальные»), так и во внутреннем («забытые») аудиторном пространстве. Подтверждением этой позиции может являться и выбор большинством опрошенных (56%) суждения: «Литература Южного Урала – самобытна и интересна, но известна только узкому кругу специалистов».

Значимость и необходимость литературного осмысления образа Южного Урала видится жителям в специфичности и уникальности территории (69,3%).

Наибольшая востребованность литературно-художественной репрезентации связывается со следующими темами:

- острые проблемы города и региона, требующие решения (экология, уровень жизни, безработица) – 48,6%;
- повседневная жизнь горожан, их чувства – 43,9%;
- мифы и легенды, фольклорные традиции – 40,7%;
- узнаваемые места и достопримечательности – 40,2%;
- яркие события, случившиеся в городе и регионе – 39,6%;
- воплощение черт уральского характера – 39,4%;
- биографии известных людей города и региона – 38%;
- история места, его прошлое – 34,9%;
- индустриальная тематика (заводы, производство) – 31,2%;
- природные объекты и образы – 29%.

Взаимосвязь системы образов места и мобилизационной активности горожан в решении территориальных проблем отмечалась, например, в исследованиях Д. П. Переяславцева (Переяславцев 2022). Обратим внимание на актуальный социальный запрос, выражаемый в лидерстве первой позиции ответов («острые проблемы города и региона, требующие решения»). При этом именно в данном варианте наблюдается наиболее очевидное несоответствие ожиданий аудитории («темы, которые должны присутствовать в сюжетах региональной литературы») и реальных воплощений: так, лишь 15% опрошенных считают, что актуальные и острые проблемы городской жизни находят отражение в творчестве писателей и поэтов Южного Урала.

Локальный текст, по мнению исследователей, выполняет в региональном пространстве множество функций: кумулятивную (накопление информации), мифогенетическую (конструирование мифологического пространства), концептуальную (генерация смыслов пространства как особого фрагмента картины мира, репрезентированного в тексте произведения), интертекстуальную (межтекстовая «перекличка», связь между литературными произведениями), фатическую (установление контактов между представителями разных топосов), символическую (символизация атрибутов места) (Баянбаева 2016: 80–81).

Реализация этих функций обеспечивает эффект *символического освоения и присвоения места*, одновременно конструирует и отражает его специфические характеристики в сознании аудитории, в полном смысле работая на формирование и закрепление локальной идентичности. Приведем основные ответы жителей на вопрос: «Насколько, по Вашему мнению, художественная литература, в которой воплощаются темы, связанные с нашим городом и регионом, может влиять на восприятие места жизни, укреплять патриотизм жителей?»:

- думаю, что талантливо написанные художественные тексты о городе и регионе, безусловно, могут укреплять связь жителей с местом их жизни, подчеркивать уникальность нашего края – 44,4%;
- вероятно, если бы наш город и регион оказывались бы в центре литературных сюжетов и поэтических обращений – это бы вызывало интерес у жителей и способствовало бы гордости за место – 35,4%;
- вряд ли это связанные вещи: даже если такие литературные сюжеты и вызывают интерес у читателя, он не идет дальше самой книги и особенно не влияет на восприятие города и региона – 10,5%;
- литература, в целом, не особенно влияет на современную массовую аудиторию, а потому и здесь не окажет особого воздействия – 5%.

Рассмотрение литературы как одного из значимых ресурсов символического капитала территории (Бурдые 2002), актуализирует вопрос о стратегиях продвижения местных авторов, повышения их узнаваемости среди реальной и потенциальной аудитории. По мнению большинства челябинцев: «нужно продвигать своих писателей и поэтов, нам важно гордиться земляками» (65,8%).

Эти процессы продвижения могут рассматриваться как часть целенаправленной коммуникативно-имиджевой политики. Как подчеркивает Н. Г. Федотова: «Символические (преимущественно культурные) ресурсы территории могут приобрести значимость и узнаваемость у местных жителей или потенциальных жителей в ходе процессов коммуникации. Например, забытая биографическая связь известного поэта с городом в результате ряда событий (экранизация жизни поэта, организация соответствующего фестиваля), а также целенаправленных коммуникационных технологий (реклама тура с посещением мест жизни поэта) поможет приобрести новые значения, смыслы, повысить ценность места в глазах разных аудиторий...» (Федотова 2018: 143–144).

Субъектами и инструментами, влияющими на продвижение региональной литературы, по мнению опрошенных должны выступать: СМИ и городские/региональные социальные сети (59,5%), образовательные учреждения (40%), региональные издательства и библиотеки (39%), специалисты в области литературы и искусства: критики, эксперты, преподаватели (37,5%), сами писатели и поэты (35%), а также – читатели, которые будут делиться личными впечатлениями (29,8%).

Наиболее действенными и эффективными форматами (вопрос анкеты: «Какие форматы, на Ваш взгляд, могли бы способствовать продвижению литературы Южного Урала в городе и регионе?») респондентами были названы:

- проведение масштабных литературных фестивалей и событий, связанных с региональной литературой и местными авторами – 55%;
- использование цифровых форматов – продвижение в социальных сетях, на виртуальных ресурсах (виртуальные экскурсии по литературным местам, создание сайтов и интернет-порталов о писателях и поэтах) – 55%;
- организация личных встреч читателей с писателями и поэтами, мастер-классы – 39,9%;
- включение творчества писателей и поэтов Южного Урала в образовательные программы – 35,9%;
- развитие неформальных литературных объединений, клубов по интересам – 19,3%;
- подготовка циклов передач на телевидении и радио о писателях и поэтах Южного Урала – 18,2%.

Популяризация региональной литературы может быть обеспечена целенаправленно внедряемой имиджевой политикой, базирующейся на синтезе событийности (литературные мероприятия, проекты) и медийных (преимущественно, цифровых) форматов продвижения.

### **Заключение**

Эффективность междисциплинарных практик исследования литературного образа места видится в соединении филологического (конструирование идентификационных моделей и маркеров идентичности в локальном тексте) и социологического (отражение литературного образа в личностных проекциях аудитории) дискурсов. Эта нацеленность на интеграционную методологию вызвана противоречивостью и сложностью развития городской жизни, ее принципиальной нелинейностью и многослойностью: «Жизненное пространство мегаполиса приобретает нелинейный и многомерный характер, интегрирует множество смысловых «подпространств» различных социальных и этнокультурных групп, вступающих между собой в сложные коммуникативные связи и отношения. Восприятие топоса современного мегаполиса подвержено множеству влияний, среди которых ведущими становятся глобализационные процессы, порождающие неоднородность, внутреннюю конфликтность и потенциальную открытость границ социокультурной среды, информатизация общества и связанные с ней трансформации социальных коммуникаций, сосуществование различных ценностно- нормативных систем и традиций, интеграция виртуального и реального пространства мегаполиса в едином гибридном пространстве» (Сергеев, Преображенская 2023: 263).

Локальный художественный текст конструирует и отражает самобытные традиции регионального пространства, способствует включению уникального образа региона в глобальные информационно-

коммуникационные сети и потоки, работает на общую идеологию интеллектуализации аудитории. Как показали результаты проведенного исследования, литературный образ Южного Урала воспринимается жителями как сложное и многогранное явление, видится действенным механизмом локальной идентичности – принятия места жизни как символически-насыщенного пространства, уникальность которого передается в тексте.

#### Список источников

1. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Издательство Пермского университета. 2000. 404 с.
2. Баянбаева Ж. А. Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. № 2. С. 77–84.
3. Бурдые П. Формы капитала // Экономическая социология. Электронный журнал. 2002. Т.3. № 5. С. 60–74.
4. Замятин Д. Н. Сопространственность, территориальная идентичность и место: к пониманию политик постмодерна // Арктика XXI век. Гуманитарные науки. 2014. № 2. С. 4–36.
5. Замятина Н. Ю., Замятин Д. Н. Гений места и город: варианты взаимодействия // Вестник Евразии. 2007. №1. С. 62–87.
6. Козубовская Г. П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул: АлтГПА. 2011. 318 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство. 2000. 704 с.
8. Медведева А. Р., Семьян Т. Ф., Смышляев Е. А. Актуальные тенденции в современной региональной поэзии (на материале творчества поэтов Челябинска) // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2019. № 2. С. 166–174.
9. Переяславцев Д. П. Роль локальной идентичности в сопротивлении реновации: кейс района Свиблово в Москве // Городские исследования и практики. 2022. Т. 7. № 4. С. 68–86.
10. Полякова Л. В. Филологическая регионалистика как наука // Вопросы литературы. 2015. № 3. С. 186–201.
11. Приходько И. О. Локальный текст провинциальной литературы: к вопросу об определении понятия и истории изучения // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2023. Т. 17. № 1. С. 30–42.
12. Сабина Д. А. Образ места в представлениях жителей малого российского города Старица Тверской области // Вестник антропологии. 2022. № 2. С. 54–67.
13. Сергеев В. Ф., Преображенская К. В. Мегалополис как пространство риска: деструктивные факторы личностной идентичности и методологии их описания и исследования // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2023. Т. 24. № 1. С. 259–265.
14. Смышляев Е. А. Современная поэзия Челябинска как локальный текст. Челябинск: Изд-во «Библиотека А. Миллера», 2019. 206 с.
15. Соколов С. С. «Тема культуры» и «культурные проекции» как исследовательские концепты // Вестник культуры и искусств. 2023. № 2 (74). С. 41–51.
16. Топоров В. Н. Петербургские тексты и Петербургские мифы / Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Прогресс. 1995. 624 с.
17. Трубина Е. Г. Город в теории: опыты осмысления пространства. Москва: Новое литературное обозрение. 2011. 519 с.
18. Федотова Н. Г. Символический капитал места: понятие, особенности накопления, методики исследования // Вестник Томского государственного университета: Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 141–155.

#### References

1. Abashev V. V. (2000). *Perm' kak tekst. Perm' v russkoj kul'ture i literature XX veka* [Perm as text. Perm in Russian culture and literature of the 20th century]. Perm', 404 p. (In Russ.).
2. Bajambaeva Zh. A. (2016). Lokal'nyj tekst i ego funkcii (na primere alma-atinskogo lokal'nogo teksta) [Local text and its functions (on the example of Alma-Ata local text)]. *Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Serija: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 2, 77–84. (In Russ.).
3. Burd'e P. (2002). Formy kapitala [Forms of capital]. *Jekonomicheskaja sociologija. Jelektronnyj zhurnal*, 3, 60–74. (In Russ.).
4. Zamjatin D. N. (2014). Soprostanstvennost', territorial'naja identichnost' i mesto: k ponimaniu politik postmoderna [Co-space, territorial identity and place: towards understanding postmodern politics]. *Arktika XXI vek. Gumanitarnye nauki*, 2, 4–36. (In Russ.).
5. Zamjatina N. Ju., Zamjatin D. N. (2007). Genij mesta i gorod: varianty vzaimodejstvija [The genius of the place and the city: interaction options]. *Vestnik Evrazii*, 2, 62–87. (In Russ.).

6. Kozubovskaja G. P. (2011). *Rubezh XIX-XX vekov: mif i mifopojetika veka* [The turn of the 19th-20th centuries: myth and mythopoetics]. Barnaul: AltGPA, 318 p. (In Russ.).
7. Lotman Ju. M. (2000). *Semiosfera* [Semiosphere]. Sankt-Peterburg, 704 p. (In Russ.).
8. Medvedeva A. R., Sem'jan T. F., Smyshljaev E. A. (2019). Aktual'nye tendencii v sovremennoj regional'noj poezii (na materiale tvorchestva pojetov Cheljabinska) [Actual trends in modern regional poetry (based on the work of Chelyabinsk poets)]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki*, 2, 166–174. (In Russ.).
9. Perejaslavcev D. P. (2022). Rol' lokal'noj identichnosti v soprotivlenii renovacii: kejs rajona Sviblovo v Moskve [The role of local identity in resistance to renovation: the case of the Sviblovo district in Moscow]. *Gorodskie issledovanija i praktiki*, 4, 68–86. (In Russ.).
10. Poljakova L. V. (2015). Filologicheskaja regionalistika kak nauka [Philological regional studies as a science]. *Voprosy literatury*, 3, 186–201. (In Russ.).
11. Prihod'ko I. O. (2023). Lokal'nyj tekst provincial'noj literatury: k voprosu ob opredelenii ponjatija i istorii izuchenija [Local text of provincial literature: on the issue of defining the concept and the history of study]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovanija*, 17, 1, 30–42. (In Russ.).
12. Sabinina D. A. (2022). Obraz mesta v predstavlenijah zhitelej malogo rossijskogo goroda Starica Tverskoj oblasti [The image of the place in the minds of the inhabitants of the small Russian town of Staritsa, Tver region]. *Vestnik antropologii*, 2, 54–67. (In Russ.).
13. Sergeev V. F., Preobrazhenskaja K. V. (2023). Megapolis kak prostranstvo riska: destruktivnye faktory lichnostnoj identichnosti i metodologii ih opisaniya i issledovanija [Megapolis as a space of risk: destructive factors of personal identity and methodology of their description and research]. *Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnej akademii*, 24, 1, 259–265. (In Russ.).
14. Smyshljaev, E. A. (2019). *Sovremennaja poezija Cheljabinska kak lokal'nyj tekst* [Modern poetry of Chelyabinsk as a local text]. Cheljabinsk, 206 p. (In Russ.).
15. Sokovikov S. S. (2023). «Tema kul'tury» i «kul'turnye proekcii» kak issledovatel'skie koncepty [“The theme of culture” and “cultural projections” as research concepts]. *Vestnik kul'tury i iskusstv*, 2 (74), 41–51. (In Russ.).
16. Toporov V. N. (1995). *Perm' kak tekst. Peterburgskie teksty i Peterburgskie mify. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo*. [Petersburg texts and Petersburg myths. Mif. Ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoetic]. Moscow, 624 p. (In Russ.).
17. Trubina E. G. (2011). *Gorod v teorii: opyty osmyslenija prostranstva* [City in theory: experiments in understanding space]. Moscow, 519 p. (In Russ.).
18. Fedotova N. G. (2018). Simvolicheskij kapital mesta: ponjatie, osobennosti nakoplenija, metodiki issledovanija [Symbolic capital of a place: concept, features of accumulation, research methods]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Kul'turologija i iskusstvovedenie*, 29, 141–155. (In Russ.).

#### Информация об авторе

Н. Л. Зыховская – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы.

#### Information about the author

Natalia L. Zykhovskaya – Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Russian Language.

Статья поступила в редакцию 23.07.2023; одобрена после рецензирования 30.07.2023;  
принята к публикации 30.07.2023.

The article was submitted 23.07.2023; approved after reviewing 30.07.2023;  
accepted for publication 30.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 38–45.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 38–45.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-38-45

## СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ И НАРРАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФИГУРЫ ХИАЗМА В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

**Ольга Александровна Иоскевич**

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно, Беларусь,

olga-santa@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается смыслопорождающий и нарративный потенциал риторической фигуры хиазма на материале романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», в котором сюжетобразующей является тема безумия. Обосновывается тезис о системном характере фигур и тропов в художественном произведении, выступающих как фактор изоморфности всех уровней нарративной структуры текста и реализующих в стиле авторскую концепцию мира и человека. В романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» таким порождающим принципом стиля является фигура хиазма, воплощающего парадоксальную взаимообратимость нормы и антинормы как в сознании главного героя, учителя Передонова, так и в окружающем его мире. В романе хиазм проявляется не только в узком смысле – на уровне предложения, но и становится отправной точкой в развитии нарратива, определяя специфику уровня повествовательных инстанций и перспективации, уровень хронотопа и персонажей, а также мотивный уровень. Специфика нарративной структуры, организованной по принципу хиастического обращения, обуславливает создание в романе «Мелкий бес» такого типа дискурса, для которого характерно нивелирование границы между миром реальным и ирреальным, их постоянное взаимопроникновение. На уровне хронотопа происходит совмещение сторон оппозиции «реальное / ирреальное», что открывает возможность взаимозаменяемости понятий норма / антинорма. Хиазм, основанный на взаимном обращении атрибутов внутреннего и внешнего, становится фигурой безумия, обозначая исчезновение субъекта, переживающего кризис идентичности. Сумасшествие Передонова – это не просто психическая болезнь, но, в первую очередь, метафора ментального кризиса, постепенно приводящего человека к полному разрушению его личности.

**Ключевые слова:** хиазм, безумие, ментальный кризис, повествовательная структура, хронотоп, система мотивов, Ф. Сологуб.

**Для цитирования:** Иоскевич О. А. Смыслопорождающий и нарративный потенциал фигуры хиазма в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 38–45. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-38-45

Original article

### THE MEANING-GENERATING AND NARRATIVE POTENTIAL OF THE FIGURE OF CHIASMUS IN THE NOVEL BY FYODOR SOLOGUB “THE LITTLE DEMON”

**Olga A. Ioskevich**

Yanka Kupala Grodno State University, Grodno, Belarus, olga-santa@yandex.ru

**Abstract.** The article deals with the meaning-generating and narrative potential of the rhetorical figure of chiasm based on the material of F. Sologub’s novel “The Little Demon”, in which the theme of madness is the plot-forming one. The thesis is substantiated that figures and tropes have a systemic nature, act as a factor of isomorphism of all levels of the narrative structure of the novel and implement the author’s understanding of the world and man in style, performing the function of meaning generation and text formation. In Sologub’s novel “The Little Demon”, the generating principle of style is the figure of chiasmus, embodying the paradoxical reversibility of norm and antinorm both in the mind of the protagonist, the teacher Peredonov, and in the world around him. In the novel, chiasmus manifests itself not only in a narrow sense – at the level of a sentence, but also becomes a starting point in the development of a narrative, determining the specifics of the level of narrative instances and perspectives, the level of chronotope and characters, as well as the motive level. The specificity of the narrative structure, organized according to the principle of chiastic appeal, determines the creation of such a type of discourse in the novel, which is characterized by the leveling of the boundary between the real and unreal worlds, their constant interpenetration. At the level of the chronotope, there is a combination of the sides of the opposition “real / unreal”,

which opens up the possibility of interchangeability of the concepts of norm / antinorm. Chiasmus, based on the mutual reversal of the attributes of internal and external, becomes a figure of madness, denoting the disappearance of a subject experiencing an identity crisis. Peredonov's madness is not just a mental illness, but, first of all, a metaphor for a mental crisis that gradually leads a person to the complete destruction of his personality.

**Key words:** chiasmus, madness, mental crisis, narrative structure, chronotope, system of motives, F. Sologub.

**For citation:** Ioskevich O. A. (2023). The meaning-generating and narrative potential of the figure of chiasmus in the novel by Fyodor Sologub "The little demon". *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 38–45. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-38-45

Одним из компонентов классической риторики, актуальных для современной гуманитаристики, выступает учение о фигурах и тропах. В данном направлении исследований продуктивным представляется тезис французских структуралистов о риторических фигурах и тропах как о сфере пересечения интересов поэтики, риторики и литературной теории. Фигуры и тропы понимаются структуралистами не только и не столько как «украшения» речи, но как смыслопорождающий и текстосозидающий механизм. Так, по мнению Р. Барта, именно «через риторические фигуры язык навязывает» автору «целую систему видения мира», «форму мира», соотносящуюся с «пространственными представлениями у художников» (Барт 1989: 218).

Намеченные Р. Бартом идеи о смыслопорождающем потенциале фигур и тропов получили дальнейшее развитие в таких работах Ж. Женетта, как «Пруст-палимпсест», «Слова и чудеса», «Изнанка знаков», «Фигуры» и др. Представленное в художественном тексте «риторическое описание фигур», по предположению Ж. Женетта, «стремится <...> составить код литературных коннотаций», «традиционный код», характерный для каждого этапа развития литературы (Женетт 1998: 217). При этом, как подчеркивал Ж. Женетт, изучение конфигураций фигур и тропов в тексте художественного произведения позволяет не только раскрыть все особенности «поэтического качества речи», но и выявить характер языкового миростолкновения эпохи (Женетт 1998: 216, 217).

Подобное мнение высказывал в работе «Аллегории чтения» и Поль де Ман: признавая риторический потенциал языка одним из важнейших признаков литературы, он утверждал, что «экзистенциальная позиция» автора в итоге «должна привести к решениям, функционирующим на уровне языка» (Ман, де 1999: 18, 37). Соответственно, фигуры и тропы следует рассматривать не только как средства художественной выразительности, но как механизм текстопорождения и шире – авторского миростолкновения.

Идеи, выдвинутые структуралистами, впоследствии получили развитие в работах Т. Е. Автухович, обосновавшей тезис о том, что «именно на уровне языка – в отборе риторических фигур и тропов непосредственно проявляется мировоззренческая драма писателя», поэтому «анализ индивидуально-авторских конфигураций тропов и риторических фигур позволяет выявить основные правила построения текста и способ его интерпретации» (Автухович 2005: 19, 25).

На наш взгляд, можно говорить не только о смыслообразующем, но и нарративном потенциале риторических фигур и тропов, которые отражают специфику мировоззрения автора и определяют все уровни повествовательной структуры текста или стиль в его широком понимании. Нарратологический анализ произведения позволяет проследить, как в структуре и языке повествования, в речевом поведении персонажей проявляются особенности авторской концепции мира и человека, обусловленные совокупностью исторических, социальных, культурных факторов.

В качестве материала для обоснования тезиса о смыслообразующем и нарративном потенциале риторических фигур в нашем исследовании выступает роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» (1902), одно из наиболее ярких и необычных произведений рубежа XIX – XX вв., в котором элементы поэтики реализма и символизма причудливо соединяются и взаимодействуют.

Продуктивной при изучении подобных «пограничных» текстов представляется концепция В.И. Тюпы, который в работе «Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике» рассматривает историю человеческой цивилизации как смену четырех «фундаментальных состояний человеческого духа» или иначе – типов сознания:

1. Роевой Мы-менталитет – статусно-роевое, анонимное сознание.
2. Ролевой Он-менталитет – нормативно-ролевое, авторитарное сознание.
3. Дивергентный Я-менталитет – автономное, радикально индивидуализированное сознание.
4. Конвергентный Ты-менталитет – диалогизированное сознание (Тюпа 2010: 22–25).

Исторический переход от одного типа сознания к другому осуществляется в результате происходящей «смены ментальных матриц» (Назаретян 2007: 135), регулирующих понимание мира и человека, и, вместе с тем, порождает ситуацию «ментального кризиса» (определение В. И. Тюпы).

К концу XIX века в русской культуре назревает «очередной ментальный кризис – кризис воображающего свои миры Я-сознания» (Тюпа 2014: 15). Весь «длинный» XX век, который начался ранее 1901 года и, по-видимому, еще не завершился, представляет собой «эпоху длительного ментального кризиса»,

ознаменованного «нищезанятием, символизмом, покаянным эгоцентризмом Блока, постсимволистским разбродом художественных практик, фрейдовским психоанализом, а социально-политически – первой мировой войной и Октябрьской революцией» (Тюпа 2014: 15).

В такие переломные моменты в литературе актуализируется интерес ко всему необычному, странному, выходящему за рамки общепринятой нормы. Соответственно, исключительно востребованной становится тема безумия, которое понимается как своеобразная метафора ментального кризиса, возникающего в ситуации смены культурных парадигм.

В романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» тема безумия является сюжетобразующей. Главный герой произведения, учитель гимназии Ардальон Борисович Передонов, – озлобленный, невежественный обыватель, в образе которого воплощается бездуховность и полная моральная деградация личности. Нарастание психического расстройства Передонова описывается автором с медицинской точностью. Совершенно справедливо В. Руднев называет роман Сологуба своеобразной «энциклопедией шизофренического сознания на всех его стадиях» (Руднев 2019: 216).

Уже с первых страниц романа у персонажа отчетливо проявляется мания преследования: он боится доносов, убийства, болезней, колдовства и многого другого. Передонов живет в постоянном ощущении страха: «Да и чего тут стоять и ждать? – подумал он, – еще простудишься. Во рву на улице, в траве под забором, может быть, кто-нибудь прячется, вдруг выскочит и укокошит. И тоскливо стало Передонову» (Сологуб Ф. Мелкий бес. Москва: Художественная литература, 1988. С. 60). Это ощущение страха и тупой тоски сочетается у персонажа с полным равнодушием к окружающему миру: «...он не принимал никакого участия в чужих делах, – не любил людей, не думал о них иначе, как только связи со своими выгодами и удовольствиями» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 30–31).

Постепенно Передонов полностью утрачивает способность адекватного восприятия происходящих событий. Все окружающие представляются ему врагами, задумавшими что-то недоброе. Итогом помешательства Передонова становится совершенное им ритуальное убийство Володина, в лице которого для него воплотились все недоброжелатели: «надо убить Павлушку, пока не поздно. И тогда все хитрости вражды откроются» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 283). После убийства Передонов окончательно утрачивает связь с реальной действительностью и погружается в кошмарный мир собственного помраченного сознания: «Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шепоты за дверью... Тупая тоска томила его. Мыслей не было» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 283).

Однако подчеркнем, что, создавая клинически точную картину нарастающего помешательства Передонова, Сологуб отнюдь не задается целью изобразить лишь медицинский аспект безумия. Значимыми для романа оказываются и социальный, и этический, и философский аспекты сумасшествия. В «Мелком бесе» безумие тематизируется, вбирая в себя множество взаимосвязанных значений: «безумие как заболевание психики – безумие как метафорическая оценка ментального кризиса – безумие как художественный принцип исследования ненормального социума и шире – мира человеческих взаимоотношений» (Иоскевич 2015: 71–72).

Примечательно, что в романе Сологуба вымышленный мир, порожденный большим воображением Передонова, становится перевернутым, искаженным отражением реального мира, парадоксальным образом повторяя его. Это позволяет утверждать, что смыслопорождающим принципом стиля в романе «Мелкий бес» является хиазм – риторическая фигура, заключающаяся в зеркальной симметрии двух частей высказывания. В романе Сологуба хиазм («выворачивание») проявляется не только в узком смысле – на уровне синтаксической конструкции, но и становится отправной точкой в развитии нарратива, определяя специфику уровня повествовательных инстанций и перспективации, хронотопа и системы персонажей, а также мотивного уровня.

На наш взгляд, в «Мелком бесе» находит отражение новый этап в осмыслении Я-менталитета, формирование которого продолжается на фоне сохраняющего свою значимость нормативно-ролевого менталитета. В таком аспекте сумасшествие Передонова можно интерпретировать как проявление ментального кризиса, результатом которого становится полное разрушение личности человека. Передонов переживает кризис идентичности, обусловленный принципиальной невозможностью освоения Я-сознания. В отличие от неординарной самодостаточной личности, для которой «другие» выступают как равноправный объект, главный герой «Мелкого беса» полностью зависит от окружающих его людей: он постоянно обеспокоен тем, что о нем говорят и думают, как оценивают его поступки. «Другие» по отношению к Передонову выполняют функцию «порабощающего сверхсубъекта» (Тюпа 2010: 28), пытаясь следовать требованиям которого персонаж утрачивает собственное «я» и сходит с ума.

Кроме того, в романе Сологуба ставится под вопрос «нормальность» носителей нормативно-ролевого менталитета, характерного для общественного сознания России на рубеже XIX – XX вв. Ведь самые нелепые и странные поступки Передонова окружающие долгое время воспринимают как вполне нормальные;

более того, он даже считается завидным женихом и претендует на роль педагога-инспектора. Вик. Ерофеев объясняет этот парадокс атмосферой всеобщей глупости, царящей вокруг: «сологубовский город поистине славен своим идиотизмом»; слово «глупый» – одно из наиболее частотных слов в романе, с помощью которого характеризуются многие действующие лица. Вполне закономерно, что «в этой вакханалии глупости Передонова с большим трудом и неохотой признают сумасшедшим» (Ерофеев 1990: 84).

Каждый из персонажей романа по-своему глуп и невежественен (Варвара, Володин, Рутин и др.), что постоянно подчеркивается автором. Как нравственно здоровые не могут восприниматься и чиновники, выбранные Передоновым для посещения с целью убеждения в своей благонадежности (городской голова Скучаев, предводитель дворянства Верига, прокурор Авиновицкий и др.). И в целом, жители города предстают погруженными в духовную дремоту: «...шли они медленно, словно ничто ни к чему их не побуждало, словно едва одолевали они клонящую их к успокоению дремоту...» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 95).

Естественно, что в этом пространстве всепоглощающей глупости Передонова с трудом признают сумасшедшим, хотя явная ненормальность его поведения проявляется уже в самом начале романа: в параноидальной подозрительности, в маниакальной заикленности на одной идее (получение должности инспектора), в извращенной тяге к издевательствам над гимназистами и т.д.

Как отмечает М. Павлова, кажущаяся «нормальность» Передонова «претворяется в символ разрушительной сущности всего человеческого бытия» (Павлова 2007: 274). В мире абсурда помешательство одного из членов социума не только приобретает характер нормы, но и «оборачивается сумасшествием коллективным – безумием социальных порядков и ненадежностью идеологических конвенций» (Богданов 2005: 265). Таким образом, фигура хиазма воплощает в романе Сологуба парадоксальную взаимообратимость нормы и антинормы как в сознании главного героя, так и в окружающем его мире.

Соответственно, на наш взгляд, хиазм можно назвать фигурой безумия: взаимозаменяя «атрибуты внутреннего и внешнего», он приводит «к уничтожению сознающего субъекта» (Ман, де 1999: 50). Это означает, с одной стороны, полное помешательство персонажа, неспособного более к адекватному восприятию мира, к разграничению воображаемого и реального, а с другой – нивелирование, распад его личности. Выворачивая стороны оппозиции «реальное / воображаемое», хиазм «зеркально удваивает мир, порождая эффект больного сознания и в то же время отражая ложность ценностных оснований реального мира» (Иоскевич 2015: 73).

Специфика авторского понимания и осмысления проблемы безумия (как отдельного человека, так и социума в целом) обусловила особенности повествовательной структуры «Мелкого беса», которая тоже подчиняется принципу хиастического обращения. Именно своеобразный характер взаимодействия повествовательных инстанций способствует созданию в романе Сологуба такого типа дискурса, для которого характерно стирание границы между миром реальным и ирреальным, их постоянное взаимопроникновение.

Особенности взаимоотношений автора и героя в «Мелком бесе» проявляются как в перманентном колебании дистанции между ними, так и в использовании различных форм экспликации образа автора в тексте. Автор скрывается за фигурой недиегетического нарратора, характеристики которого в романе постоянно меняются: он то занимает позицию всеведения, то сознательно уклоняется и от оценок происходящего, и от комментариев, которые способствовали бы прояснению ситуации.

Авторская оценка персонажа эксплицируется в произведении разными способами. Например, один из наиболее распространенных в романе способов – подчеркнутое несовпадение персональной и нарраториальной точек зрения: «Передонов оживился. “Идут!” – радостно подумал он, и приятные мечты о красотках-сестрицах опять лениво зашевелились в его голове, – паскудные детища его скудного воображения» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 57).

Часто характеристика Передонова дается сквозь призму восприятия его другими персонажами романа, например: «Уже он давно убедился, что директор ему враждебен, – и на самом деле директор гимназии считал Передонова ленивым, неспособным учителем» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 70).

В некоторых случаях нарратор выступает как всеведущий и дает прямые оценки как главному герою, так и другим действующим лицам романа. Он описывает «нищую и скучную жизнь» горожан, которых ничего не интересует, кроме городских сплетен и слухов. Но именно в Передонове отрицательные качества, в разной степени присущие всем жителям города, достигают своего апогея: «...смотрел он на мир мертвыми глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою. Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь...» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 95–96).

Однако гораздо чаще всеведущий нарратор, способный объяснить читателю суть любого явления, в «Мелком бесе» уступает место несведущему нарратору, который воздерживается от комментариев «тёмных» мест романа. Так, например, описывая появление таинственной Недотыкомки, нарратор

намеренно устраняется как воспринимающая и оценивающая инстанция. Повествование здесь ведется с перцептивной точки зрения персонажа, который сходит с ума и не может объективно оценивать происходящее: «Одно странное обстоятельство смутило его. Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределенных очертаний, – маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась, и дрожала, и вертелась вокруг Передонова» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 126).

Читателю непонятно, связано ли появление Недотыкомки с проникновением в мир реальный мира инфернального (потустороннего), либо с нарастающим сумасшествием главного героя. Поэтому роман Сологуба можно определить как «ненадежный» текст, базирующийся на «затемнениях» (blackouts) смысла (определение Д. Гасперетти) (Gasperetti 1998: 178). Постоянное взаимопроникновение обыденного и фантастического, бытового и мистического приводит к тому, что в «Мелком бесе» происходит разрушение границы между реальным и воображаемым / кажущимся.

Хиазм определяет и специфику хронотопа «Мелкого беса». Художественное пространство в романе Сологуба условно разделено на сферу мира реального (обыденного) и ирреального (инфернального). Реальный мир, мир пошлости и серости, соотносится с пространством уездного города, где происходят события романа, а пугающий ирреальный является порождением помраченного сознания Передонова. При этом сатирическое, гротескное изображение деталей провинциального быта, так хорошо знакомого Сологубу, в романе «граничит с сюрреализмом» (Мескин 2015: 207). Город, наводненный сплетнями и слухами, интригами и обманом, изображается автором как средоточие глупости и бездуховности. По сути, это хтоническое пространство, где истинные ценности (любовь, дружба, милосердие и т.п.) утрачивают смысл, оказываются словно вывернутыми наизнанку. Поэтому реальный мир, изображенный в романе Сологуба, не менее страшен, чем мир потусторонний, инфернальный, с неуловимой и вездесущей Недотыкомкой, ожившими карточными фигурами, оборотнями и колдовскими чарами.

Безумие Передонова, с одной стороны, во многом становится результатом его контакта с хтоническим реальным миром, а с другой – «являет собой симптом безумного мира, катастрофического сдвига действительности» (Сконечная 2015: 96). В художественном мире «Мелкого беса» совмещаются стороны оппозиции «реальное (обыденное) / ирреальное (инфернальное)», что способствует возникающей в романе взаимозаменяемости понятий «норма» и «антинорма»: так, «нормальные», с общепринятой точки зрения, отношения, положенные в основу социального устройства, приводят Передонова к сумасшествию, а само общество приобретает инфернальный смысл. Подобное обращение ценностных оппозиций соответствует логике хиазма.

В свою очередь, специфика художественного пространства, главным признаком которого является его инфернальный характер, обуславливает актуализацию в романе Сологуба ряда знаковых мотивов: мотива оборотничества, мотива наваждения, мотива подмены, мотива духовного омертвления.

Мотив оборотничества, один из самых распространенных фольклорно-мифологических мотивов, восходит к архаическим обрядам, которые символизируют переход человека из одного состояния в другое, как правило, из мира живых в мир мертвых и наоборот. В «Мелком бесе» данный мотив связан, прежде всего, с помешательством Передонова, который одновременно существует в двух мирах – реальном и инфернальном. Так, например, Володин постоянно сравнивается с бараном: «...молодой человек, весь, и лицом, и ухватками, удивительно похожий на барашка» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 38), что не только характеризует персонажа как глупого и бестолкового, но и является прямым намеком на его дальнейшую судьбу (баран – жертвенный агнец). Кот в помраченном сознании Передонова соотносится с «тайным жандармским унтер-офицером»: «Иногда он даже оборотнем живет. Ты думаешь, это просто кот, ан врешь! это жандарм бегаёт. От кота никто не таится, а он все и подслушивает» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 225). К финалу романа мотив оборотничества приобретает широкое значение, символизируя враждебность окружающего мира по отношению к Передонову: «...собаки хохотали над ним, люди облаивали его» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 223).

Важным для романа «Мелкий бес» является мотив наваждения. С одной стороны, он обусловлен авторской концепцией мира, в котором кажущееся часто невозможно отделить от существующего на самом деле; с другой стороны, закономерно соотносится с особенностями параноидального мышления Передонова. Сходящий с ума Передонов постоянно опасается чьего-то зловредного воздействия. Так, ему кажется, что девицы Рутитовы пытаются его околдовать, а Володин хочет навести на него порчу. В магию верят практически все персонажи «Мелкого беса», что свидетельствует о духовной деградации общества.

С мотивом наваждения непосредственно связан и зловещий образ Недотыкомки, который имеет смешанное происхождение: с одной стороны, он восходит к народной демонологии, с другой – является автоцитатным, возникшая впервые в одноименном стихотворении Сологуба, датированном 1899 годом. Вполне обоснованным видится предположение О. Сконечной о том, что Недотыкомка – это «символ параноидального мироустройства» (Сконечная 2015: 97).

На наш взгляд, принципиально многозначный образ Недотыкомки можно интерпретировать как овнешнение самой темной части помраченного сознания Передонова, как его подсознательное, демоническое второе «я», поэтому все попытки персонажа избавиться от нее тщетны. Вместе с тем, подобно мифологическому чудовищу, Недотыкомка олицетворяет собой «образ хаоса», проникшего в мир социальных отношений или / и в самого человека (Мелетинский 2001: 152, 156).

Одним из знаковых в романе является мотив подмены. Передонов живет в постоянном страхе, опасаясь того, что враги хотят занять его место, вытеснить его из жизни. «Он думал: вот окрутят с Варварой, а там, как поедут на инспекторское место, отравят его в дороге ерлами, и подменят Володиным: его похоронят как Володина, а Володин будет инспектором» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 43). И далее: «Ведь бывали же случаи, что люди присваивали себе чужое имя, и жили себе в свое удовольствие. Конечно, заменить самого Передонова Володину трудненько, – да ведь у дурака <...> могут быть самые нелепые затеи» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 70). Возникает мотив подмены одного человека другим, который постепенно видоизменяется и перерастает в мотив подмены живого мертвым, шире – в мотив духовного омертвения. «Он заплясал и закружился по горнице. С неподвижно-красным лицом и с тупыми глазами он казался странно-большою, заведенную в пляс куклою» (Сологуб Ф. Указ. соч. С. 197). Механизация внешних движений, доведение их до полного автоматизма является проявлением внутреннего омертвения Передонова, что соотносится с пониманием безумия как хтонической силы, подчиняющей себе человека.

Таким образом, в «Мелком бесе» Ф. Сологуба находит отражение процесс выпадения человека из рамок нормативно-ролевого сознания, приводящий в итоге к ментальному кризису, проявлением которого становится сумасшествие. Рядовой член сословно-иерархического общества оказался не в состоянии противопоставить себя нормативно-ролевому менталитету: отдельные черты Я-менталитета, намеченные пока лишь пунктиром, в его сознании приняли искаженную форму, свелись к примитивному желанию занять более высокое положение в социальной иерархии. Сумасшествие Передонова – это не просто психическая болезнь, но, в первую очередь, метафора ментального кризиса, постепенно приводящего человека к полному разрушению его личности.

Порождающим принципом стиля в романе «Мелкий бес» является хиазм, определяющий специфику нарративной структуры романа, уровня хронотопа, системы мотивов и персонажей. Фигура хиазма воплощает в себе идеи о взаимообратимости нормы и антинормы, о парадоксальном устройстве мира, в котором происходит распад личности человека, переживающего кризис идентичности.

#### Список источников

1. Автухович Т. Е. Риторические механизмы орнаментального стиля // Автухович Т. Е. Поэзия риторики : очерки теоретической и исторической поэтики. Минск : РИВШ, 2005. С. 18–25.
2. Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. К.Г. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 142–232.
3. Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели : Патографические тексты русской культуры XVII–XIX веков. – Москва : ОГИ, 2005. 504 с.
4. Ерофеев В. На грани разрыва («Мелкий бес» Федора Сологуба и русский реализм) // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. Москва : Советский писатель, 1990. С. 79–100.
5. Женетт Ж. Фигуры ; пер. с фр. Е. Гречаной // Фигуры : в 2 т. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 205–217.
6. Иоскевич О. А. Риторические фигуры и тропы в художественном произведении : смыслопорождающий и нарративный потенциал (на материале русской прозы первой половины XIX века) : монография. Гродно : Изд-во ГрГУ, 2015. 123 с.
7. Ман де П. Аллегории чтения : Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста ; пер. С. Никитина. Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 1999. 368 с.
8. Мелетинский Е. М. Трансформации архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. Москва : РГГУ, 2001. С. 150–224.
9. Мескин В. А. История русской литературы «серебряного века» : учебник для бакалавров. Москва : Изд-во Юрайт, 2015. 385 с.
10. Назаретян А. П. Антропология насилия и культуры: Очерки по эволюционно-исторической психологии : монография. Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. 256 с.
11. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников : монография. Москва : Новое литературное обозрение, 2007. 512 с.
12. Руднев В. «Мелкий бес» Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении // Безумное искусство : страх, скандал, безумие / сост., предисл. Н. Букс, Е. Курганова. Москва : Изд-во АСТ, 2019. С. 216–235.

13. Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков : монография. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 256 с.
14. Тюпа В. И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике : монография. Москва : Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
15. Тюпа В. И. Ментальные кризисы в истории литературы // Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе: сб. науч. ст.: в 2 ч. Гродно : ГрГУ, 2014. Ч. 1. С. 9–19.
16. Gasperetti D. *The Rise of the Russian Novel. Carnival, Stylization, and Mockery of the West*. Illinois : Northern Illinois University Press ; DeKalb, 1998. 260 p.

#### References

1. Avtukhovich, T. E. (2005). Ritoricheskie mekhanizmy ornamental'nogo stilya [Rhetorical Mechanisms of the Ornamental Style]. *Poeziya ritoriki : ocherki teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki*. Minsk: Republican Institute of Higher Education, 18–25. (In Russ.).
2. Bart, R. (1989). Iz knigi «O Rasine» [From the book “About Racine”]. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moscow: Progress, 142–232. (In Russ.).
3. Bogdanov, K. A. (2005). *Vrachi, patients, chitateli : Patograficheskie teksty russkoy kul'tury XVII–XIX vekov* [Doctors, Patients, Readers: Patographic Texts of Russian Culture of the 17th–19th Centuries]. Moscow : UHBH Publ., 504 p. (In Russ.).
4. Erofeev, V. (1990) Na grani razryva («Melkiy bes» Fedora Sologuba i russkiy realizm) [On the verge of a break (“The Little Demon” by Fyodor Sologub and Russian realism)]. *V labirinte proklyatykh voprosov*. Moscow : Soviet writer, 79–100. (In Russ.).
5. Ioskevich, O. A. (2015) *Ritoricheskie figury i tropy v khudozhestvennom proizvedenii : smyslopovorozhdayushchiy i narrativnyy potentsial (na materiale russkoy prozy pervoy poloviny XIX veka)* [Rhetorical Figures and Tropes in a Work of Art: Meaning-Generating and Narrative Potential (on the Material of Russian Prose of the First Half of the 19th Century)]. Grodno : Grodno State University Publ., 123 p. (In Russ.).
6. Zhenett, Zh. (1998). *Figury* [Figures]. Moscow : Publishing House im. Sabashnikov, Vol 1, 205–217. (In Russ.).
7. Man, de P. (1999). *Allegorii chteniya : Figural'nyy yazyk Russo, Nitsshe, Ril'ke i Prusta* [Allegories of Reading: The Figurative Language of Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust]. Ekaterinburg : Uralsk Publ., 368 p. (In Russ.).
8. Meletinskiy, E. M. (2001) Transformatsii arkhетipov v russkoy klassicheskoy literature (Kosmos i Khaos, geroy i antigeroy) [Transformations of archetypes in Russian classical literature (Cosmos and Chaos, hero and antihero)]. *Literaturnye arkhetypi i universalii*. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 150–224. (In Russ.).
9. Meskin, V. A. (2015). *Istoriya russkoy literatury “serebryanogo veka”* [History of Russian Literature of the “Silver Age”]. Moscow : Yurayt Publ., 385 p. (In Russ.).
10. Nazaretyan, A. P. (2007). *Antropologiya nasiliya i kul'tury: Ocherki po evolyutsionno-istoricheskoy psikhologii* [An Anthropology of Violence and Culture: Essays in Evolutionary-Historical Psychology]. Moscow : LKI Publ., 256 p. (In Russ.).
11. Pavlova, M. (2007) *Pisatel'-Inspektor: Fedor Sologub i F. K. Teternikov* [Writer-Inspector: Fedor Sologub and F. K. Teternikov]. Moscow : New Literary Review Publ., 512 p. (In Russ.).
12. Rudnev, V. (2019) «Melkiy bes» Fedora Sologuba: ot paranoyi k shizofrenii [“Small Demon” by Fyodor Sologub: from paranoia to schizophrenia]. *Bezumnoe iskusstvo : strakh, skandal, bezumie* [Mad Art: Fear, Scandal, Madness]. Moscow : AST Publ., 216–235. (In Russ.).
13. Skonechnaya, O. (2015). *Russkiy paranoidal'nyy roman: Fedor Sologub, Andrey Belyy, Vladimir Nabokov* [Russian paranoid novel: Fyodor Sologub, Andrey Bely, Vladimir Nabokov]. Moscow : New Literary Review Publ., 256 p. (In Russ.).
14. Тюпа, В. И. (2010). *Diskursnye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse formations: essays on comparative rhetoric]. Moscow : Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 320 p. (In Russ.).
15. Тюпа, В. И. (2014) Mental'nye krizisy v istorii literatury [Mental crises in the history of literature]. *Antropologicheskie sdvigi perelomnykh epokh i ikh otrazhenie v literature*. Grodno : Grodno State University Publ., Vol. 1, 9–19. (In Russ.).
16. Gasperetti, D. (1998). *The Rise of the Russian Novel. Carnival, Stylization, and Mockery of the West*. Illinois : Northern Illinois University Press, 260 p.

**Информация об авторе**

**О. А. Иоскевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской филологии.

**Information about the author**

**Olga A. Ioskevich** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian Philology.

Статья поступила в редакцию 08.07.2023; одобрена после рецензирования 24.07.2023;  
принята к публикации 24.07.2023.

The article was submitted 08.07.2023; approved after reviewing 24.07.2023;  
accepted for publication 24.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 46–51.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 46–51.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 82.0

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-46-51

**ПОЭТИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ АТМОСФЕРЫ Г. БЕМЕ  
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Д. БАВИЛЬСКОГО «КРАСНАЯ ТОЧКА»)**

**Арина Ринатовна Медведева**

Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет),  
Челябинск, Россия, larizy1695@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-8911-5100

**Аннотация.** В статье рассматривается концепция атмосферы города в романе «Красная точка» Д. Бавильского. Теоретической основой статьи является понимание атмосферы Г. Бёме в контексте новой эстетики, а также ряд работ смежных научных дисциплин, позволяющих рассматривать феномен атмосферы как специфического интерфейса, обеспечивающего взаимодействие между человеком и пространством в его сознании. В романе «Красная точка» атмосфера предстает, с одной стороны, как циклическая, самообновляющаяся структура, смысловые оттенки которой меняются в зависимости от позиционирования человека по отношению к пространству (близость/дистанционность). С другой стороны, атмосфера рассматривается как совокупность сложных связей, источники которой лежат в попытке осмысления героем окружающей его действительности, что в том числе проявляется в готической интерпретации атмосферы города в романе.

**Ключевые слова:** атмосфера, литература, интерфейс, Д. Бавильский, новая эстетика, готика.

**Благодарности:** Статья подготовлена в рамках гранта Российского научного фонда (региональный конкурс Челябинской области) № 22-28-20162 «Литературное творчество Южного Урала в системе региональной идентичности: конструирование, репрезентация и продвижение в цифровом пространстве».

**Для цитирования:** Медведева А. Р. Поэтика городского пространства сквозь призму теории атмосферы Г. Беме (на примере романа Д. Бавильского «Красная точка») // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 46–51. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-46-51

Original article

**POETICS OF URBAN SPACE THROUGH THE PRISM OF THE THEORY OF ATMOSPHERE G. BÖME  
(BY THE EXAMPLE OF THE NOVEL “RED POINT” BY D. BAVILSKY)**

**Arina R. Medvedeva**

South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russia,  
larizy1695@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-8911-5100

**Abstract.** The article deals with the concept of the city’s atmosphere in the novel “The Red Dot” by D. Bavilsky. The theoretical basis of the article is the understanding of the atmosphere by H. Boehme in the context of new aesthetics, as well as a number of works of related scientific disciplines that allow us to consider the phenomenon of the atmosphere as a specific interface that provides interaction between a person and space in his mind. In the novel The Red Dot, the atmosphere appears, on the one hand, as a cyclic, self-renewing structure, the semantic shades of which change depending on the positioning of a person in relation to space (proximity/distance). On the other hand, the atmosphere is viewed as a set of complex connections, the sources of which lie in the hero’s attempt to comprehend the reality around him, which, among other things, is manifested in the Gothic interpretation of the atmosphere of the city in the novel.

**Key words:** atmosphere, literature, interface, D. Bavilsky, new aesthetics, gothic.

**Acknowledgments:** The article was prepared within the framework of the grant of the Russian Science Foundation (regional competition of the Chelyabinsk region) No. 22-28-20162 “Literary creativity of the Southern Urals in the system of regional identity: design, representation and promotion in the digital space”.

**For citation:** Medvedeva A. R. (2023). Poetics of urban space through the prism of the theory of atmosphere G. Böme (by the example of the novel “Red point” by D. Bavilsky). *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 46–51. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-46-51

В вопросе о восприятии атмосферы невольно встает вопрос о ее сущности. Интуитивно понятно, что некая совокупность объектов, составляющих пространство, осмысливается на другом, нематериальном уровне, и формирует своего рода нарратив пространства. Поле атмосферы устанавливает связи в пространстве и наделяет эти связи смыслом, играющим важную роль в восприятии человека. С точки зрения философии медиа, такое поле может расцениваться как интерфейс пространства, которое обеспечивает коммуникацию телом человека и внешним пространством через сознание (Попов 2019). По мысли А. Галлоуэя, интерфейс – это структура, которая изначально обладает гибкостью (поэтому исследователь рассматривает интерфейс как процесс (Galloway 2021: vii), способностью, несмотря на наличие устойчивых (практически материальных) характеристик, реконструировать собственные связи между объектами и их качествами. Такая гибкость необходима для установления связи с иными внешними объектами (в наиболее классическом понимании термина – способствует взаимодействию между человеческими и нечеловеческими системами).

Л. Манович, в то же время, отмечал, что интерфейс позволяет взглянуть на процесс смыслопорождения (что важно в контексте атмосферы) с точки зрения установления внутренних связей, выявления алгоритма работы некой совокупности объектов (Манович 2018: 277–278). В ряде работ различных научных направлений предпринимались попытки поиска именно способа обозначения такого алгоритма в применении к эстетическим объектам: медиаэстетический анализ (Zettl 2017), мультимодальный / семиотический анализ (Омельяненко, Ремчукова 2018; Randviir et al. 2019), шизоанализ (Guattari 2012), моделирование эстетического восприятия (Redies 2015). Общим в данных работах является смена парадигмы: с интерпретационного подхода к поиску истоков смыслопорождения и их картированию. В них также усматривается возможность внешнего изменения системы наблюдателем, однако такие «точки входа» для интерпретации остаются сложным объектом анализа именно в силу своей подвижности.

Один из теоретиков новой эстетики, Г. Бёме, в своих исследованиях разрабатывал понятие атмосферы во многом именно с позиций ее гибкости. Как пишет в своем обзоре А. С. Абрамова, для Г. Бёме вещь как источник атмосферы не является некой замкнутой системой (Абрамова 2017).

Г. Бёме трактует атмосферу как связь между телом и пространством, формирование некой общей системы (Яковлева 2019: 48; Böhme 2010). В его понимании атмосфера первична для восприятия (Бёме 2018), именно поэтому она также позволяет акцентировать внимание на объектах, которые атмосферу и составляют. В целом такое понимание атмосферы Г. Бёме даже отчасти согласуется с нейрофизиологическими принципами восприятия информации с той лишь поправкой, что на глубинном уровне человеческий мозг все-таки воспринимает именно объекты с их чертами (см. Harrison, Tong 2009), затем формирует некую их совокупность, которая и становится источником атмосферы. Тем не менее вопрос о сознательности восприятия отдельных объектов не стоит: глубинные уровни производят такую обработку автоматически на больших скоростях. С этой точки зрения, Г. Бёме верно отмечает, что на сознательном уровне восприятия атмосфера будет первична, поскольку уже является итогом обработки различных данных и прорывается в сознание за счет ряда дублирующихся импульсов, которые и формируют устойчивое ощущение и поддержание атмосферы.

Появление атмосферы становится возможным благодаря такому явлению, как «экстазы вещи», которым Г. Бёме обозначает формы присутствия вещи в сознании (Böhme 2017: 53). То есть это не какие-либо устойчивые характеристики вещи, которые способствуют ее идентификации в пространстве, но некое субъективное свойство, «выросшее» на этих качествах и превзошедшее их (с этой точки зрения механизм появления экстазов вещи очень точно отражает метафора как прием, подробнее об этом см. (Харман 2021: 84–85). Можно предположить, что то, что Бёме называет экстазами вещи, играет важную роль в обратных связях после формирования атмосферы. Ведь если атмосфера выступает регистром восприятия, то наложенные на объект субъективные качества (экстазы вещи) становятся его частью в сознании воспринимающего. Впоследствии эти экстазы могут проявляться в совершенно разных обстоятельствах, «подтягивая» воспоминания о той атмосфере, в которой они появились, что необязательно влечет за собой репликацию той же атмосферы (ведь обстоятельства другие), но может привлекать определенные ее части, вступающие во взаимодействие уже с экстазами вещей другой атмосферы.

Другой важный аспект атмосферы у Г. Бёме заключается в практике телесного присутствия в атмосфере (Böhme 2017: 94–95), то есть сам факт осознания человеком определенной замкнутости своего функционала в рамках пространства. Телесное присутствие позволяет установить связь с пространством, ощутить себя его частью. Соответственно, и ощущение пространства строится на восприятии себя из определенной точки пространства, в кругу определенных связей. Таким образом, экстазы вещи во многом зависят от обстоятельств, окружающих их, что в какой-то степени позволяет говорить об идеях Г. Бёме в терминах полиморфизма из сферы программирования – когда один и тот же объект обретает различный функционал в зависимости от других объектов, с которыми он вступает во взаимодействие.

В романе Д. Бавильского «Красная точка» атмосфера города формируется не только «экстазами вещи», но и постоянно подвергается перекодировке, исходя из позиции главного героя по отношению к микрорайону, в котором он вырос.

Специфика описания города в романе заключается в смешении восприятия: из текста не вполне ясно, оперируем ли мы описаниями родом из детства (то есть первичными), или это уже взгляд взрослого человека, на место, где он вырос, сквозь призму ностальгии (второй вариант выглядит более правдоподобным, учитывая преамбулу романа). Описание города постоянно двойится: Д. Бавильский приводит буквализованное, реалистичное описание городского пространства, которое получает метафорическую оборотную сторону. Именно в образном описании города с привлечением художественных средств и запечатлевается атмосфера пространства.

Д. Бавильский в преамбуле к основному действию романа показывает город через призму человека, который давно его покинул, но в то же время постоянно «ходил» по этому городу в других пространствах. Следуя мысли Г. Бёме, это проявление репликации атмосферы, ее переносимости в схожие обстоятельства:

Все чаще и чаще стал я ловить себя на жизни в двух мирах. В двух параллельных измерениях. Спешешь к метро и вдруг ловишь себя на том, что мысленно идешь не по Ленинградке, но по чердачинской улице Воровского – от бывшего кинотеатра «Урал» и Первой бани с водонапорной башней в сторону областной больницы, где мама лежала. *Пространства дублируются до тихой прозрачности, будто бы накладываясь друг на друга, точно в контурных картах из школьного курса истории.* Едешь по Мытной, от Октябрьской к Тульской, и неожиданно для себя, внутренним взором, оказываешься возле площади Революции, где есть точно такой же изгиб поворота на улицу Пушкина. Где точно так же уходит в сторону перпендикуляр, где, боком, длится точно такой же сквер. Кажется, у немецких романтиков такие флешбеки назывались «побегом». Однако я не романтик и даже не немец<sup>1</sup>.

Эта возможность преследования пространством другого пространства (включая его подавление в сознании воспринимающего) приводит к осознанию двойственности, параллелизма существования. Атмосфера города, когда-то понятая героем, не остается закрепленной за буквальным источником своего становления, но копируется как схема восприятия. Пространство, таким образом, представляется гибким и не незаменимым, но вот атмосфера становится доминантой восприятия, предустановкой, диктующей правила обработки информации. Задающаяся Д. Бавильским специфическая атмосфера города, способная «догонять» героя в других пространствах, создает мистический ореол вокруг обычного города (что автором будет подчеркиваться не раз на протяжении романа, – и тут же опровергаться). Атмосфера становится, по выражению героя, формой «побега», избегания актуальной действительности. Но ее появление в других обстоятельствах знаменует скорее появление закодированной потребности, восстановления каких-либо пропущенных элементов текущей действительности. Символично, что в данном отрывке атмосфера Москвы не доминирует над остаточной атмосферой Чердачинска.

Сюжетное возвращение в Чердачинск провоцирует ряд ностальгических воспоминаний о городе, которые позволяют увидеть оформившиеся черты атмосферы, дающие общее представление о границах ее действия. Еще до начала погружения в воспоминания крупными чертами описываются черты города: «В моей книге начала наклеиваться любовная линия с *готическими обертонами* – чердачинские девятиэтажки с тусклыми лампочками в подъездах и сильными ветрами по ночам, хлопающими старой кровлей, идеально подходят для таких историй с призраками из мусоропровода и скелетами на антресолях»<sup>2</sup>; «Совсем как в девятиэтажке, где «Красная точка» становится все толще и ярче, несмотря на круглосуточный шум взбесившегося лифта и на гудение мусоропровода, *завывающего, как привидение у Диккенса.* Несмотря на картонные стены, пропускающие не только звуки и запахи незримых жизней, но и чужую карму»<sup>3</sup>. В преамбуле романа рисуется атмосфера города, который уже был оставлен героем; атмосфера хоть и несет в себе остаточные впечатления, но перспектива взгляда на город, конечно, изменилась.

Атмосфера, таким образом, вроде как и существует сама по себе, но комбинируется с возможностью посмотреть на пространство снаружи, не включая себя во взаимодействие с нею (что и дает эффект «призрачности», внебытийного пребывания героя): «Возможно, просто совпало, что именно на Куйбышева, в типовом доме и не менее типовом дворе, я осваивал мир. Становился собой. Вот он мне и снится теперь, как подорванный. Как максимальная эмоциональная трата, которую нельзя компенсировать. Как фантомная боль. Мир, куда не вернуться»<sup>4</sup>. Такое понимание атмосферы схоже с идеей Г. Бёме о именно включенности телом реципиента в атмосферу пространства. Эффект же призрачного наблюдения провоцирует переосмысление атмосферы, ее перерождение, перекодировку. Она, с одной стороны, лишена ощущения безопасности: «чужие квартиры пахнут загадочно. Не так, как свои. Не так, как тогда»; «пробегаю по двору, заросшему крапивой, точно по минному полю», «Точно все население взяли и враз подменили. Другие лица, типы, повадки. Неузнаваемые. Неузнанные. Непонятные. За каждой дверью или окном – своя автономная жизнь, которая тебя отторгает. Второй раз войти в ту же реку не получается».

<sup>1</sup> Бавильский Д. В. Красная точка. М. : Эксмо, 2020. (Русский Декамерон). С. 16–17.

<sup>2</sup> Там же. С. 19.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

<sup>4</sup> Там же. С. 17.

С другой стороны, она возвышается, воспринимается как нечто священное: «Паломник на богомолье едва ли встречает на пути столько святынь». Оба аспекта ощущения атмосферы роднит их дистанционность, невозможность прикоснуться к пространству, стать его частью, лишь отстраненно наблюдать за ним со стороны.

Тем не менее можно сказать, что эти ощущения действительно являются результатом перекодировки, которая вызвана не только побегом из пространства в свое время, но и теми ощущениями, что остались от времени пребывания в этой атмосфере.

В основной части романа раскрываются истоки формирования этой атмосферы, «коробка» открывается для взаимодействия.

Атмосфера города связывается с мифологическим ореолом: «Семейства Пушкарёвых и Тургояк существовали на Куйбышева со времен Просторной, то есть с самого *сотворения пыльного, сонного мира, лишённого предопределённости всех предыдущих поколений*»<sup>5</sup>. Здесь атмосфера напрямую дублирует взросление самого героя, тем самым отражая его интерес к становлению мира и его устройству. Мир как будто существует с нуля: у него нет прошлого, а будущее скрыто в тумане. Учитывая общую направленность романа на переосмысление не столько города, сколько роль исторического времени, можно сказать, что атмосфера также отражает плотную связь с периодом застоя. Повсеместная пыль, обыденность, повторы пространства («коробки» как идентичные многоэтажки) – все это формирует устойчивую связь становления, появления.

Контрастно осмысляется атмосфера города в контексте готической метафоризации:

Васе и правда казалось, что подвал их подъезда, на самом то деле вход в старинный замок, затопленный при отступлении. Кто и зачем затопил фундаменты, Вася не знал, но грезил, не закрывая глаз, прозревая под свинцовой водой своды и тайны средневековой крипты. Ему тогда повсюду мерещилась готика, даже когда, будучи у Пушкарёвой, он смотрел в окно её комнаты на окоём, то почему-то видел, как из-за сонной ложины промзоны, там, где старые клёны и тополя у железнодорожного полотна обозначают линию отреза, встают, возникают из воздуха фигуристые башни. Такие реальные, что даже странно, что больше их никто не замечает.

Вася видел флаги, развевающиеся над готической кровлей, и даже горгулий, скорчившихся от несварения желудка. Иной раз ему хотелось сказать подругам: «Смотрите, как это прекрасно», но он, привыкший сдерживать первоначальный порыв, только молчал. Значит, всё-таки где-то во глубине близорукой мглы девочки эти не казались ему совсем уж родными?»<sup>6</sup>

Вообще, готика – попытка преодоления серого пространства, тоже своего рода «побег», о котором упоминается в самом начале романа. Этот поиск готического и мистического скажется и на восприятии пространства. Линия промзоны преобразуется в готические башни; все пространство подстраивается, вероятно, под скрытое желание героя. Обыденность существования всего единомоментно (фактически, хаотическое состояние мира) прерывается тревожной попыткой найти в хаосе опору, которая довольно символично реализуется именно в готике, эстетика которой отвечает и неведомым человеческому сознанию истинами, и ужасу перед этими тайнами. Мистичность готики и мифологические сравнения отвечают взгляду на мир подростка, который только учится разбираться в мире: «Бог дал – бог взял, мистическое какое-то исчезновение: Вася хорошо это знал – в мире таится много необъяснимого, поэтому возможно всё, что угодно. В подвале, под тёмной водой, подобно Атлантиде, спит вечным сном сводчатый склеп, промзону венчают готические шпили, а люди, с которыми сводит судьба, и вовсе бездонны в своих непродуваемых воздуховодах»<sup>7</sup>.

Ужас, провоцирующий готическое восприятие индустриального города, тоже имеет свои истоки, притом вполне реальные. Как отмечается в романе, Чердачинск был вместилищем людского горя. В романе приводится ряд трагических эпизодов, совокупность которых рождает предположение героя о том, что «Чердачинск жил чужой бедой, питался ею, отказываясь отпустить». Мифологическое мышление сказывается и на атмосфере: совокупность одинаковых по эмоциональному заряду событий требует объяснения, тогда город начинает трактоваться как мифологическое чудовище, которое питается трагедией. Догадка о сущности невидимых связей города требует подтверждения на уже уровне видимом, поэтому можно предположить, что готическое восприятие города хотя бы отчасти отвечает именно этой потребности.

Когда герой по прошествии многих лет возвращается в родной дом и случайно попадает в квартиру бывшей одноклассницы, то атмосфера обозначает наиболее яркие свои черты: «Дверь заменили на глухую, линолеум мышиного цвета – на псевдодорогой паркет, перемены можно было отмечать и дальше, даже запах стал чужим, менее плотным, более жизнерадостным. Хотя теперь Вася отчётливо ловил носом запавшие

<sup>5</sup> Бавильский Д. В. Красная точка. М.: Эксмо, 2020. (Русский Декамерон). С. 55.

<sup>6</sup> Там же. С. 76.

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

внутри нотки из предыдущей жизни. Ему стало нехорошо, замутило. В голове соткался *похоронный Шопен*, словно бы целенаправленно доносившийся из бойниц *готического замка*<sup>8</sup>. Несмотря на внешние перемены пространства, для героя атмосфера серости, смерти, неопределенности и потребность в побеге осталась доминантой в восприятии. В этом эпизоде отражается неизбежное изменение взгляда на атмосферу: что происходит с героем, который сталкивается с атмосферой из прошлого? В данном эпизоде, он сбегает, но впоследствии вернется за этим же чувством обратно.

Смена перспективы, которая здесь задается, дает ключ к пониманию переживания атмосферы сквозь призму ностальгии – герой бежит в город, из которого когда-то сбежал, чтобы восстановить телесную связь с целым комплексом чувств. Но буквальный возврат в пространство позволяет перекодировать атмосферу из-за смены взгляда, наращивая на нее уже другие экстазы вещи – экстазы, которые приобрели новые элементы пространства. Невозможность вернуться в те же обстоятельства и позволяет герою воспринимать атмосферу пространства на других условиях – на условиях невозможности телесного соприкосновения с ней.

#### Список источников

1. Абрамова А. С. Атмосфера: к вопросу о сущности феномена // *Философия и культура*. 2017. № 4. С. 20–41.
2. Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики // *METAMODERN – журнал о метамодернизме*. 2018. URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 21.05.2023).
3. Манович Л. *Язык новых медиа*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
4. Омеляненко В. А., Ремчукова Е. Н. Поликодовые тексты в аспекте мультимодальности // *Коммуникативные исследования*. 2018. № 3 (17). С. 66–78.
5. Попов Д. В. Сознание как интерфейс в структуре коммуникации // *Манускрипт*. 2019. Т. 12. № 2. С. 54–60.
6. Харман Г. *Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего»*: пер. с англ. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
7. Яковлева Л. Ю. Атмосфера архитектурно-городских пространств в эстетике Гернота Бёме // *Terra Aestheticae*. 2019. № 1 (3). С. 43–66.
8. Böhme G. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London, NY: Bloomsbury, 2017. 217 p.
9. Böhme G. The Concept of Body as the Nature We Ourselves Are // *The Journal of Speculative Philosophy*. Vol. 24. № 3. 2010. Pp. 224–238.
10. Galloway A. R. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press, 2012. 182 p.
11. Guattari F. *Schizoanalytic cartographies*. London: A&C Black, 2012. 321 p.
12. Harrison S. A., Tong F. Decoding reveals the contents of visual working memory in early visual areas // *Nature*. 2009. Vol. 458. № 7238. Pp. 632–635.
13. Randviir A. et al. From Systematic Semiotic Modelling to Pseudointentional Reference // *Σημειωτική- Sign Systems Studies*. 2019. Vol. 47. № 1-2. Pp. 8–68.
14. Redies C. Combining universal beauty and cultural context in a unifying model of visual aesthetic experience // *Frontiers in human neuroscience*. 2015. Vol. 9. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00218>
15. Zettl H. *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. 7th ed. Boston : Cengage, 2017. 436 p.

#### References

1. Abramova A. S. (2017). Atmosfera: k voprosu o sushchnosti fenomena [Atmosphere: to the question of the essence of the phenomenon]. *Filosofiya i kul'tura*, 4, 20–41. (In Russ.).
2. Böhme G. (2018). “Atmosfera” kak fundamental'noe ponyatie novej estetiki [“Atmosphere” as a fundamental concept of new aesthetics]. *METAMODERN – zhurnal o metamodernizme*, available at: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>, accessed 21.05.2023. (In Russ.).
3. Manovich L. (2018). *Yazyk novykh media* [The language of new media]. Moscow: Ad Marginem Press, 400 p. (In Russ.).
4. Omel'yanenko V. A., Remchukova E. N. (2018). Polikodovye teksty v aspekte mul'timodal'nosti [Polycode texts in the aspect of multimodality]. *Kommunikativnye issledovaniya*, 3 (17), 66–78. (In Russ.).
5. Popov D. V. (2019). Soznanie kak interfejs v strukture kommunikacii [Consciousness as an interface in the structure of communication]. *Manuskript*, 2, Vol. 12, 54–60. (In Russ.).
6. Harman G. (2021). *Ob'ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya “teoriya vsego”* [Object-oriented ontology: a new “theory of everything”]. Moscow : Ad Marginem Press, 272 p. (In Russ.).

<sup>8</sup> Бавильский Д. В. Красная точка. М. : Эксмо, 2020. (Русский Декамерон). С. 207.

7. Yakovleva L. Yu. (2019). Atmosfera arhitekturno-gorodskih prostranstv v estetike Gernota Byome [Atmosphere of architectural and urban spaces in the aesthetics of Gernot Boehme]. *Terra Aestheticae*, 1 (3), 43–66. (In Russ.).
8. Böhme G. (2017). *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London, NY: Bloomsbury, 217 p.
9. Böhme G. (2010). The Concept of Body as the Nature We Ourselves Are. *The Journal of Speculative Philosophy*, 3, Vol. 24, 224–238.
10. Galloway A. R. (2012). *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press, 182 p.
11. Guattari F. (2012). *Schizoanalytic cartographies*. London: A&C Black, 321 p.
12. Harrison S. A., Tong F. (2009). Decoding reveals the contents of visual working memory in early visual areas. *Nature*, 7238, Vol. 458, 632–635.
13. Randviir A. et al. (2019). From Systematic Semiotic Modelling to Pseudointentional Reference. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, 1-2, Vol. 47, 8–68.
14. Redies C. (2015). Combining universal beauty and cultural context in a unifying model of visual aesthetic experience. *Frontiers in human neuroscience*, Vol. 9. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00218>
15. Zetl H. (2017). *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. 7th ed. Boston : Cengage, 436 p.

#### Информация об авторе

**А. Р. Медведева** – кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Управления научной и инновационной деятельности.

#### Information about the author

**Arina R. Medvedeva** – Candidate of Philological Sciences, Junior Researcher at the Department of Scientific and Innovative Activities.

Статья поступила в редакцию 20.07.2023; одобрена после рецензирования 26.07.2023;  
принята к публикации 26.07.2023.

The article was submitted 20.07.2023; approved after reviewing 26.07.2023;  
accepted for publication 26.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 52–59.*  
*ISSN 1999-5407 (print).*  
*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 52–59.*  
*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья  
УДК 82.09  
DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-52-59

## КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВТОРСТВА В РИТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ: ФОКУС ШЕКСПИРА<sup>1</sup>

**Игорь Валентинович Пешков**  
Москва, Россия, ivpeshkov@gmail.com

**Аннотация.** Статья подводит промежуточные итоги двадцатилетним усилиям исследователя в области шекспироведения и тридцатилетним – в области бахтинистики. Феноменологический аппарат анализа литературно-художественного авторства, извлеченный из трудов М. М. Бахтина, прилагается к творчеству Уильяма Шекспира, а золотой век английской литературы рассматривается как эпоха зарождения самой категории авторства. Стадиально, с точки зрения риторики, это начало конца эпохи традиционализма и постепенное формирование Нового времени с его все возрастающим культом индивидуальности. Авторство как фактор личностного роста созревает в герметической придворной среде королевы Елизаветы Первой, а затем короля Якова Первого, укрепляется с развитием публичного театра и книгопечатания. Издатели не только дублируют в пьесах наиболее удачные постановки театральных трупп, но и активно поддерживают создание повествовательной прозы в разных жанрах, в лучших проявлениях которой обнаруживается образ автора, прообраз будущего внеаходимого творца художественного произведения. Этот образ автора нередко фиксируется позицией ответственного (или псевдоответственного) за текст: полиграфически вверху титульного листа, а синтаксически притяжательным падежом имени (например, Shake-speares Sonnets). Таким образом, ключевым механизмом оформления категории литературно-художественного авторства является псевдоним, сначала примененный в различных изданиях в кварто и октаво (1592–1622), затем закрепленный в шекспировском Первом фолио (1623), а затем Втором (1632), Третьем (1664) и Четвертом (1685) фолио. Для восприятия авторства обществом все было готово, оставалось дожидаться эпохи романтизма, возникновения понятия гениальности и его привязки к Шекспиру в качестве главного образца.

**Ключевые слова:** зарождение авторства, Шекспир, М. М. Бахтин, псевдоним, Первое фолио.

**Для цитирования:** Пешков И. В. Категория литературно-художественного авторства в риторической перспективе: фокус Шекспира // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 52–59. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-52-59

Original article

### CATEGORY OF FICTION'S AUTHORSHIP IN A RHETORICAL PERSPECTIVE: THE FOCUS OF SHAKESPEARE

**Igor V. Peshkov**  
Moscow, Russia, ivpeshkov@gmail.com

**Abstract.** This article summarizes twenty years of research in the field of Shakespearean studies and thirty years of research in Bakhtinism. The phenomenological apparatus for analysis of authorship in fiction, extracted from the works of M. M. Bakhtin, is applied to the case of Shakespeare. The golden age of English literature is considered as the era of the birth of category of authorship. From the rhetorical point of view this is the beginning of the end of the traditionalist era and the gradual formation of Modern Age with its increasing cult of individuality. Authorship as a factor of personal growth matures in the hermetic court milieu of Queen Elizabeth the First and then King James, strengthened with the development of the public theatre and printing. Not only did publishers duplicate the most successful productions of theatre companies in plays, but they also actively supported the creation of narrative prose in various genres, in the best examples of which the image of the author appears, a prototype of the future creator of the work of fiction. This image of the author is often fixed by the position of the person responsible (or pseudo-responsible) for the text: polygraphically at the top of the title page, and syntactically by the possessive case of the name (for example, Shake-speares Sonnets).

<sup>1</sup>В основе публикации – материалы докторской диссертации и автореферата докторской диссертации автора «Зарождение категории авторства в золотом веке английской литературы», защищенной в 2016 году в Москве.

and the key mechanism of its formation is the pseudonym, first applied in the editions of various quartos (1592–1622) and then fixed in Shakespeare's First Folio (1623) and then the Second (1632), Third (1664) and Fourth (1685) Folios. Everything was ready for public perception of authorship; it was just a matter of waiting for the age of Romanticism and the emergence of the concept of genius and its linkage to Shakespeare as the principal model.

**Key words:** Origin of authorship, Shakespeare, M. M. Bakhtin, pseudonym, First Folio.

**For citation:** Peshkov I. V. (2023). Category of fiction's authorship in a rhetorical perspective: the focus of Shakespeare. *Chelyabinskij Gumanitarij, 2* (63), 52–59. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-52-59

Лишь после Шекспира категория «автор» получила те характеристики, которые сформулировал М. М. Бахтин, наиболее определенно (теоретически прямо, а не в историко-литературном опосредовании, как в большинстве своих более поздних работах) в ранней рукописи «Автор и герой в эстетической деятельности» (Бахтин 1979). Правда и «прямые» формулировки Бахтина не всегда похожи на традиционные логические дефиниции, и это создает трудности при их понятийной транскрипции, но герменевтические трудности в восприятии бахтинского феноменологического анализа не в первую очередь связаны с терминологическими неувязками и тем более не могут быть объяснены методической невыдержанностью научного дискурса Бахтина (Корман 1992: 59; Кривонос 2005). Неклассическая логика Бахтина исходит из самой сути анализируемой категории, ведь последнюю также ни в коей мере нельзя назвать классическим предметом исследования, результаты которого можно передать понятием со строго определенным объемом и содержанием.

Прежде всего, автор – это не статическая ни в каком смысле, а динамическая категория и в ее динамике становятся плохо различимы, а то и принципиально отсутствуют границы субъекта и объекта. Именно поэтому столь почти бесспорно, без серьезной дискуссии прошло теоретическое объявление смерти автора в шестидесятых годах: автор так легко потонул в структуралистской и постструктуралистской теории, что оппонентам не удалось представить какого бы то ни было устойчивого определенного явления на предполагаемом месте автора, месте, которое М. Фуко обозначил как функцию-автора (Foucault 1988). Если искать автора как данность (например, текст художественного произведения), то действительно найти его невозможно: текст не автор, Р. Барту нетрудно было это доказать (Barthes 1988). Устойчивость и себетождественность текста, плотно закрывающего готовое произведение, не дает возможности увидеть в нем творца. Никакая интертекстуальность (Кристева 2000: 429) тут не спасет. Это с одной стороны поисков.

С другой стороны, если понять автора как чистое задание (например, замысел), то автор становится прозрачен и неуловим, как мысль. А автор не мысль, и уж тем более не смысл произведения. Но при этом несомненно, что автор присутствует в произведении в каком-то смысле. Это так же ясно, как то, что в каком-то ином смысле автор в произведении не менее очевидно отсутствует. Это-то отсутствующее присутствие или присутствующее отсутствие передает термин Бахтина «вненаходимость»: оксюморонность сути автора точно фиксирует внутренняя форма слова. Его основа утверждает, что автор находится в произведении (находимость) или вернее, что там его принципиально можно найти; а префикс вне- указывает, что он располагается одновременно и вне произведения, возможность же членить слово еще и по-другому (в-ненаходимость) надежно погружает автора в столь же принципиальную ненаходимость. В самом термине обнаруживается сложнейшая диалектика (или диалогика) категории автора: нужно охватить все стороны авторской динамики, не просто указывать на его бытие-вот (Dasein Хайдеггера), а по косвенным признакам улавливать следы его бывшего и будущего присутствия. Понять автора значит понять траекторию его движения, а не статику его позиции.

Мы попытались определить вехи траектории авторского движения, совместив феноменологические сети Бахтина и этапы порождения речевого произведения, разработанные классической риторикой (Пешков 2016).

Суть бахтинской риторической революции можно видеть в замене ключевого объекта изобретения (invention): классическая теория призывает искать предмет речи, Бахтин это поиск по сути драматизирует, автор в отличие от ратора должен искать не безгласный предмет, а другого, говорящего человека, то есть искать, с кем бы вступить в диалог, чтобы сделать его героем произведения, вернее, чтобы заставить его действовать героически и тем самым располагаться в замысленном (замышляемом) автором произведении. Таким образом, сюжет и композиция соответствуют этапу расположения (dispositio) классической риторики.

Как мы не видим свет сам по себе, а только освещаемые предметы, так мы не видим и никогда не увидим автора ни в процессе конкретного эстетического восприятия произведения, ни в сетях теории, но мы можем пройти по узловым точкам этих сетей. На поверхности художественного текста автор предстает перед нами как его стиль (в риторике это называется *elocutio* или выражение), неповторимое сочетание слов в произведении (Пешков 2020). С помощью компьютерных подсчетов подтверждена уникальность стиля Великого барда (Craig, Kinney 2009; Орехов, Пешков 2013). Впрочем, неповторимость стиля Шекспира всегда чувствовалась интуитивно. Но вот уникальность сюжетных схем трудно осознать

без специального анализа, однако с его помощью определить доминанты ключевых сюжетных схем шекспировских произведений удалось (Пешков 2015). Эти сюжетные доминанты характеризуют автора с не меньшей однозначностью, чем стиль.

Но вернемся к главному: каков герой у Шекспира и как он его преднаходит (изобретает, на языке риторики). И это ключевой узел теоретических сетей для автора: открытие героя, порождение автором героя. Причем автор героя не выдумывает (Бахтин 1979: 173). (А ведь традиционное представление о шекспировском творчестве: готовый сюжет и выдуманный богатым воображением художника герой.) Герой не выдумывается и не заимствуется, а порождается так же, как все живое, – из плоти родителя, из авторского духовного лоно. Автор проецирует эпизоды (мысли, чувства, воспоминания и т.п.) своей жизни в художественное произведение, автор отрывает (вырубает) героя от (из) себя, вступая с ним в диалог, заставляет его становиться другим для себя, вести себя независимо и самостоятельно. Воспитанию этой самостоятельности очень способствует драматический род большинства шекспировских произведений. Протороманные структуры произведений Гаскойна (Austen 2008), Грина (Mentz 2008) и Нэша (Badcoe 2014) при всей очевидности попыток выпячивания образа автора в них так и не сумели породить настоящего героя, он все еще во многом сливался с автором, но опыт этих произведений очень помог Шекспиру, об этом опыте помнил его герой (условно, Гамлет), но жить этот Гамлет вынужден был уже сам, без подпорок автора-повествователя: сцена не оставляла других вариантов, герой не мог ускользнуть и вернуться в лоно автора, ему пришлось действовать самостоятельно, хотя это было и трудно, но эта-то трудность и показывает, что герой действительно порожден автором, а не выдуман им и не взят из готового фольклорного сюжета. У Томаса Кида в «Испанской трагедии», которую часто называют предтечей «Гамлета», никакого настоящего героя нет, есть обычные балаганные масочные персонажи (Кид 2012).

Не будет преувеличением сказать, что лишь поскольку Шекспир рождает героя, постольку он сам рождается как автор. И творчеством Шекспира открывается эта матрица порождения художественного произведения: отныне без героя писатель не автор. Осознается эта матрица позднее: образно – начиная с романтиков (Bennett 2005), научно в полной мере – лишь Бахтиным.

Попробуем бегло отметить историко-теоретические последствия простейшего узлового сочленения, связанного с категорией автора: без полноценного, порожденного человеком героя, этот человек не автор.

В традиционалистские эпохи герой был дан, а значит «авторы» в этом вопросе были факультативны, они могли меняться, их имена могли вовсе отсутствовать, и античные поэты, и средневековые аuctores не имели тех демиургических характеристик, которые мы связываем с понятием автора.

И гомеровский эпос, и аттическая драма строились вокруг априорного героя, героя полностью созданного мифологической традицией. Специальной роли автора для этого не требовалось, соответственно не запускался и процесс порождения героя. Требовался «ритор» особого рода. Древнегреческие трагики собственно и соревновались подобно ораторам. Не было самостоятельного порождения героя ни у Вергилия, ни у Сенеки, тем более не было такого героя ни в греческом, ни в рыцарском романе, ни у средневековых скрипторов (Caie 2004), ни у ранневозрожденческих подражателей античности. Не было такого героя ни у Данте (Ascoli 2007), ни у Боккаччо (Бранка 1983).

Шекспир совершил в этом смысле революцию: используя жанровую форму античности (трагедия), он создал принципиально нового героя (в частности, Гамлета) (Шелогурова, Пешков 2008) и тем самым стал автором. То есть процесс рождения героя является одновременно и процессом рождения автора, причем в общем случае. А в случае абсолютного возрожденческого начала этот процесс совпадает с зарождением самой категории авторства.

Далее. Неизбежно первый новый герой должен быть теснейшим образом связан с самим автором, поскольку такого героя автор не берет готовым из традиции, а порождает из себя, из своего социального и психологического опыта, отсюда вытекают сюжетные сходства в произведениях и биографии автора. Напомним, что это второй узловый момент фиксации категории авторства, аналогичный риторическому расположению.

И наконец, повторим, рождение авторства – это появление индивидуального стиля, чего совершенно не было в средневековой литературе и что было довольно редким явлением в литературе античной.

Кроме того, зарождение авторства, особенно его первое рождение требует выхода за чисто эстетическую сторону дела (если такую можно условно выделить в пограничье культурных сфер). Здесь представление об авторе перекликается с понятием биографического автора, от которого требуется совершение этического поступка (в риторике *actio* или воплощение). Но чтобы стать автором в вышеуказанном смысле, нужно отказаться от биографического авторства: нельзя быть одновременно и реальным субъектом жизни и эстетической динамикой произведения. Когда можно сказать: «Вот автор идет, гляди!», то уже нельзя воспринять автора, как то, что светит нам в художественном произведении. Нужно принципиально отодвинуть писателя от авторства. Для этого существовали и существуют разные способы, но в случае с Шекспиром был выбран самый радикальный – полное забвение биографического имени творца, вернее,

вариант риска полного забвения, ибо абсолютное забвение все-таки не предполагалось и явные следы биографического автора были оставлены.

Автор, пошедший на этот риск, впервые становится более имманентным художественному произведению, чем трансцендентным ему. Имманентность в частности достигается не только содержательно, когда автор отдает произведению свое собственное содержание, но и формально, когда реальный создатель отказывается от собственного имени, то есть разрушает внешнюю связь между пишущим и его произведением, оставляя лишь связь внутреннюю.

Таким образом, в случае с Шекспиром, чтобы родить авторство, творцу (или творцам) пришлось отказаться на время от своего имени (имен), передоверив авторские функции псевдониму. И это не случайно: только псевдоним мог быть именем абсолютно первого европейского автора как имя очищенное от реальной биографии. Ускользнув от плоти биографичности, авторство родилось, и через полтора века было оформлено юридически как авторское право, но теперь, спустя еще два с половиной века, для оформления задним числом самого процесса рождения требуется исходное имя биографического автора. Для утверждения матрицы рождения автора, мы должны знать, что исходное имя существовало, и отказ от него состоялся ради крещения в авторство с новым именем. То есть отказ от своего имени должен был сопровождаться его фиксацией (иначе до нас не дошел бы и факт отказа), но фиксацией естественно зашифрованной, в противном случае все эта история с отказом и поступком быстро оказалась бы простой комедией, сыгранной в малом времени. Вот почему так важен еще один узловой пункт авторства: подпись биографического автора.

Зашифровка подписи была сложной, но многократно дублированной в разных системах шифрования: начиная от троекратной аллюзии в произведениях Шекспира на страницу из Грамматики латинского языка со строчками «Мое настоящее имя Эдвард» (Green 2016), через зашифровку по методу «решетки Кардано» свидетельства Б.Джонсона, что де Вер – это Шекспир, на плите под памятником Шекспиру в церкви Святой Троицы в Стратфорде (Burgstahler 2009), до цифровой подписи в Первом фолио на последней странице, где стоит число 993 – сумма числовых значений букв имени Edward de Vere (в одной из самых распространенных кодировок числовых значений букв латинского алфавита).

Вся эта спрятанная система подписей не приводит, конечно, к однозначному выводу, что Эдвард де Вер (17-й граф Оксфорд) единственный биографический автор шекспировских текстов, но несомненно свидетельствует, что он имел к канону самое прямое отношение, а также имел прямое отношение к факту отказа от биографического имени (Anderson 2005) в пользу имени-псевдонима – Шекспира как автора знаменитого канона драматических текстов.

Таким образом, авторство это творческий процесс, который направлен не только на создание произведения, но и на создания самого автора. Существенно отметить, что автор формируется и в каждом конкретном художественном произведении, и в истории создания художественной литературы в целом. Шекспир это финальный этап истории перехода от поэта к автору, то есть, обобщенно говоря, от еще не автора (предавтора, доавтора) к возможности быть автором (возможности, реализованной в более позднем восприятии общества).

На пути от поэта к автору в Средние века лежал (вернее сидел за столом или стоял за конторкой) переписчик. Средневековые монахи переписывали все, что осталось от Античности (Minnis 1988), и что появилось в истории, в частности в Священной истории. Скриптор – это прежде всего технический инструмент письма, а автор – творец нового мира, оформленного с помощью письма и печатного станка (такое оформление требует массового зрителя-читателя). Не будучи творцом художественного мира, скриптор формально свободен от задачи завершения этого мира, что можно назвать, например, незамкнутостью, которая противопоставляется эстетической замкнутости произведения автора.

Любой предавтор строго выполняет заданную средневековым обществом социальную роль: даже самый маргинальный тип поэта-трубадура жестко привязан к средневековой иерархии. Так же и английский драматург на излете Средних веков в целом был не более чем ремесленником, принадлежащим актерскому цеху. Центральное же положение в сообществе предавторов занимает переписчик рукописей в монастыре, будь он простой скриптор или финальный редактор-дописчик (ауктор), его роль – роль главного рядового в сражении за литературу. Автор как таковой вышел из заданного ряда, научился преодолевать социально-ролевую стратификацию и в этом смысле можно говорить об элементе личностной свободы, которая обычно начинает подаваться в авторском произведении как некая ценность (Гамлет).

Частным моментом предыдущей оппозиции ролевой заданности и ценности личностной свободы нередко оказывалась прикованность доавтора к жанру произведений. Редко можно найти жанровую свободу (или хотя бы жанровое разнообразие), близкую к шекспировской, до Шекспира. Например, в античной литературе Гомер практически равен древнегреческому эпосу, а Аристофан – древней аттической комедии и т.д. Хотя эта оппозиция небогоговорочна, а порой факультативна, но как тенденция она наблюдается.

Итак, основные пропускные пункты, которые можно попытаться выявить на перевале к современному понятию авторства: 1) переписчик текста / творец мира; 2) незамкнутость / завершенность; 3) общественная роль / личностная свобода; 4) жанрово-родовая привязка / жанровое и родовое разнообразие литературных произведений.

В связи с вышеизложенным идея смерти автора может быть использована в одном направлении: биографический автор, чтобы стать собственно автором, должен «умереть» в своем произведении, то есть в известной мере отказаться от себя этического, чтобы обрести свою эстетическую вневременность, так как обретение избытка видения связано с преодолением собственной социальной оболочки.

Однако исторически прежде чем творцу умереть в своем произведении, ему сначала нужно было родиться как автору текста, хотя бы вполне биографическому, имеющему возможность поставить свою подпись. И в этом-то и состояла собственно непосредственная задача гуманистов, поскольку для них античные образцы были в первую очередь именно образцовыми авторскими текстами, для гуманистов автор – это имя, стоящее над (под) изучаемым текстом, греческим или латинским. Создавать что-то подобное, что-то такое, над (под) чем можно поставить свое имя, осознанная мечта гуманистов, в достижение которой они поначалу сами верили с трудом, но постепенно вошли в роль, подражая античности не только в стиле письма, но и в стиле жизни. Ставить свое имя значит создавать произведения подобные античным авторам (Баткин 1978). И это апогей ролевого авторства. Личное авторство требует и собственного изобретения при создании текста, и индивидуальной ответственности за него, а это уже претензия на прерогативы Бога. Играть автора – пожалуйста, это дозволяется, но быть им – это уже вне рамок средневекового общественного договора.

Чтобы в конечном счете стать авторами, гуманистам нужно было уйти от прямого подражания античности, и, подражая более близкой жизни, отражать непосредственно видимое и слышимое в произведениях, а для этого приходилось скрывать свое реальное имя под маской псевдонима, ибо читательская аудитория, даже с началом книгопечатания была все еще слишком близкой пишущему.

Таким образом, маска писателя вынуждена социальными обстоятельствами, но эта вынужденность благотворна: из-под маски формируется авторская личность (маска, кстати, по внутренней форме латинского слова и есть «внешнее лицо», личина). Такая вынужденная маска-псевдоним дает возможность выйти из роли древнего автора и стать самим собой, не открывая самого себя на всеобщее обозрение и тем спасаясь от ролевой гибели. Приживление к своему ролевому лицу маски автора – путь к личности. По крайней мере, один из путей. Именно этот смысл содержится в императиве второй же реплики «Гамлета»: «Встань и открой себя!» (Шекспир 2010: 11). Открой себя, значит, сделай маску своим новым лицом, лицом отличным от других, индивидуально-авторски неразличимых.

Быть собой через свое произведение, через все разнообразие своих произведений – это ли не цель заветная грядущего Автора? Отсюда доминанта отражения личной судьбы в драматургии и поэмах Шекспира: «Встань и открой себя» – ключевой ответ «Гамлета» на первый же ключевой вопрос трагедии: «Кто там?», ответ, подразумевающий порождение творцом из самого себя героя произведения. *Stand* оригинального текста несет двойственный смысл, во-первых, подразумевает необходимость *остановиться*, чтобы обнаружить себя (напряженно-любовно замедлить над предметом, по Бахтину), а во-вторых, требует *встать*, распрямиться, почувствовать творческую свободу вневременности. Закрывая себя маской как автора, он одновременно открывает себя как героя.

Создатель шекспировского канона уже имел возможность вполне осознать стадию развития, достигнутую итальянскими и французскими гуманистами. Подражать античности было уже поздно, а непосредственно отражать жизнь своей эпохи – рано, стадияльно преждевременно. Но подражать своей эпохе под видом подражания итальянским гуманистам, то есть используя их сюжеты, наполнять их намеками на современную жизнь уже было возможно, хотя и небезопасно. Безопасность обеспечивалась лишь надежной маской или анонимностью. Последняя, однако, не могла привести к личному авторству, поэтому так и осталась тупиковой (хотя и довольно плодотворной в золотом веке Англии) ветвью развития литературы.

Вообще, «анонимность», «псевдонимность» – понятия поздние, рожденные не раньше рождения новоевропейского понятия авторства, поэтому, употребляя эти слова по отношению к золотому веку английской литературы, не нужно забывать, что это наш, современный взгляд на вещи. Когда в Англии XVI века публиковалась пьеса без фамилии того, кто ее написал, это не значило, что она была анонимным произведением. И наоборот, если на титуле стояло «написано тем-то» это вовсе не значило, что тот-то – автор этой пьесы. Если некий ремесленник сваяет глиняный горшок и поставит на нем свое клеймо, это еще не будет свидетельствовать, что он – автор этого горшка. Творцом горшка его не назовешь, хозяином горшка он останется лишь на время, пока горшок у него кто-нибудь не купит, но некоторое отношение этот ремесленник к этому горшку все же имеет. Так же и с пьесой. Если кто-то взял какой-то известный сюжет и написал на этот сюжет трафаретные диалоги, а актеры во все это вдохнули театральную жизнь и представили зрителям, то что значит имя написавшего текст, кроме указания лица цеховой принадлежности?

К тому же известно, что и писали пьесы нередко корпоративно, в несколько перьев сразу. Это еще никак не соавторство, это именно коллективный заказ группе ремесленников, если кто-то в одиночку не успевал справиться. Но когда результаты этого заказа публиковались, ставилось только одно имя. Или ни одного. В известном смысле все зависело от игры случая, появлялось имя или не появлялось и какое имя появлялось, если появлялось. К авторству в нашем понимании это не имело почти никакого отношения. Если пользоваться современными терминами, то все было почти одинаково «анонимно» вне зависимости от того, стояла какая-то фамилия после предлога by или фамилии на титуле не было вообще.

Стремление к литературному авторству заметно как раз там, где имя на публикации заведомо не соответствовало имени того человека, который приложил руку к его созданию. Этот, условно говоря, стремящийся к авторству, – не один из писавших, а главный творец; тот же, чье имя принципиально ставилось на титульном листе, причем на самом почетном месте, – некто, явно не писавший, но роль которого представлена существенно более значимой, чем роль случайно писавшего или одного из писавших. Скорее всего, это живая маска, а не просто придуманная фамилия, то есть это не совсем то, что позднее стали называть псевдонимом.

Но одной конструкции живой маски недостаточно. Чтобы появилась категория авторства, должен был появиться человек, который развил бы своеобразную индустрию выдающихся художественных текстов, в смысле положительной, качественной выделенности из всего моря литературы. И такой человек появился. Сохраняя лицо, он естественно работал под разными масками<sup>2</sup> и из его произведений был чуть позднее выстроен канон текстов, закрепленных за одним из имен этих масок. Наиболее звучным именем оказалось имя «Шекспир», в начале XVII века фактически ставшее брендом для лондонских издателей и антрепренеров. Имя гения-автора было уже готово в Первом фолио (1623) и сохранено в следующих трех шекспировских фолио (1632, 1664, 1685). Оставалось привить само понятие гениальности к литературе и культуре в целом, но для этого пришлось дожидаться полной и окончательной победы Нового времени над Средневековьем, только в этом случае эпитет «божественный» (Bennett 1999) стало возможно секуляризовать и соотнести с понятием «гениальный» (Bate 2008).

#### Список источников

1. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. Москва : Наука, 1978. 209 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. С. 7–180.
3. Бранка В. Боккаччо средневековый. Москва : Радуга, 1983. 401 с.
4. Кид Т. Испанская трагедия. Москва : Ладомир; Наука, 2012. 328 с.
5. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
6. Кривонос В. Ш. Б. О. Корман и М. М. Бахтин: спор об авторе // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 173–181.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
8. Орехов Б. В., Пешков И. В. На подступах к геному стиля Шекспира // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 107–131.
9. Пешков И. В. Бахтинский подход к авторству // Новый филологический вестник. 2016. № 1 (36). С. 22–40.
10. Пешков И. В. К проблеме единства драматических произведений Шекспира. Принципы сюжетостроения // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 62–96.
11. Пешков И. В. Повторное в неповторимом, или как просчитать индивидуальный стиль: статистический эпилог проблемы «Бахтин под маской» // Миргород. 2020. № 2 (16). С. 32–59.
12. Шекспир Уильям. Гамлет. Перевод и комментарии И.В. Пешкова. Москва : Лабиринт, 2010. 400 с.
13. Шелогурова Г. Н., Пешков И. В. Хор ratio в «Гамлете» (Античная трагедия героя Возрождения) // Новое литературное обозрение. 2008. № 6 (94). С. 61–84.
14. Anderson M. “Shakespeare” By Another Name: The Life of Edward de Vere, The Earl of Oxford, The Man Who Was Shakespeare. New York: Gotham Books, 2005. 640 p.
15. Ascoli A. From Auctor to Author: Dante before the Commedia // Cambridge Companion to Dante. Rachel Jacoff, ed. 2nd ed. rev. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 46–66.
16. Austen G. Self-portraits and Self-presentation in the Work of George Gascoigne // Early Modern Literary Studies 14.1/Special Issue 18 (May, 2008). P. 1–34.
17. Badcoe T. Th. «As many Ciphers without an I»: Self-Reflexive Violence in the Work of Thomas Nashe // Modern Philology. Chicago, 2014. Vol. 111, N 3. P. 384–407.

<sup>2</sup> См. подробнее на сайте Нины Грин: <http://www.oxford-shakespeare.com/greene.html>

18. Barthes R. The Death of the Author // *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. D. Lodge. London : Longman, 1988. P. 166–172.
19. Bate J. The Genius of Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 1998. 384 p.
20. Bennett A. Romantic Poets and the Culture of Posterity. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 268 p.
21. Bennett A. The Idea of the Author // *Romanticism: An Oxford Guide*. Oxford : Oxford University Press, 2005. P. 654–664.
22. Burgstahler A.W. Encrypted testimony of Ben Jonson and his contemporaries for who “William Shakespeare” really was // *International and Academician Forum of Shanxi Agricultural University Centennial*. Taigu, Shanxi, PR China: Shanxi Agricultural University; 2009. P. 57–78.
23. Caie G. D. “I do not wish to be called auctor, but the pore compiler”: the plight of the medieval vernacular poet // *Miscelánea: a journal of English and American studies*. 2004. N 29. P. 9–21.
24. Craig H., Kinney A. F. (eds.) Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship. N.Y., Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 256 p.
25. Foucault M. What Is an Author? // *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. D. Lodge. London : Longman, 1988. P. 196–210.
26. Green N. Lily’s Latin Grammar And The Identity Of Shakespeare. URL: <http://www.oxford-shakespeare.com/oxford-shakesp.html> (accessed: 30.07.2016).
27. Mentz S. Forming Greene – theorising the early modern author in the Groatsworth of Wit // *Writing Robert Greene: essays on England’s first notorious professional writer*. Aldershot : Ashgate Publishing, Ltd., 2008. P. 115–132.
28. Minnis A. J. Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. 2d ed. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1988. XXV + 323 p.
29. Works written by oxford under the pen-name ‘Robert Greene’ and wills of dedicatees. URL: <http://www.oxford-shakespeare.com/greene.html> (accessed: 30.07.2016).

#### References

1. Batkin L. M. (1978). *Ital’janskije gumanisty: stil’ zhizni i stil’ myshlenija* [Italian Humanists: Style of Life and Style of Thought]. Moscow : Nauka, 209 p. (In Russ.).
2. Bahtin M. M. (1979). Avtor i geroj v jesteticheskoj dejatel’nosti [The Author and the Hero in Aesthetic Activity]. *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [The Aesthetics of Word Creation]. Moscow : Iskusstvo, 7–180. (In Russ.).
3. Branka V. (1983). *Bokkachcho srednevekovyj* [Boccaccio Medieval]. Moscow : Raduga, 401 p. (In Russ.).
4. Kid T. (2012). *Ispanskaja tragedija* [Spanish tragedy]. Moscow : Lodomir; Nauka, 328 p. (In Russ.).
5. Korman B. O. (1992). *Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected works on the theory and history of literature]. Izhevsk: izd-vo Udm. un-ta, 236 p. (In Russ.).
6. Krivonos V. Sh. (2005). B.O. Korman i M.M. Bahtin: spor ob avtore [B.O. Korman and M.M. Bakhtin: the dispute about author]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin], 1, 173–181. (In Russ.).
7. Kristeva Ju. (2000). Bahtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, Word, Dialog and Novel]. *Francuzskaja semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Moscow : IG Progress, 427–457. (In Russ.).
8. Orehov B. V., Peshkov I. V. (2013). Na podstupah k genomu stilja Shekspira [On the approaches to the genome of Shakespeare’s style]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin], 3 (26), 107–131. (In Russ.).
9. Peshkov I. V. (2016). Bahtinskij podhod k avtorstvu [Bakhtin’s approach to authorship]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin], 1 (36), 22–40. (In Russ.).
10. Peshkov I. V. (2015). K probleme edinstva dramaticheskikh proizvedenij Shekspira. Principy sjuzhetostroenija [To the problem of the unity of dramatic works of Shakespeare. Principles of plot construction]. *Literaturovedcheskij zhurnal*, 36, 62–96. (In Russ.).
11. Peshkov I. V. (2020). Povtornoe v nepovtorimom, ili kak proschitat’ individual’nyj stil’: statisticheskij jepilog problemy «Bahtin pod maskoj» [Repetition in the unrepeatable, or how to calculate the individual style: a statistical epilogue of the problem “Bakhtin under a mask”]. *Mirgorod*, 2 (16), 32–59. (In Russ.).
12. Shekspir Uil’jam. (2010). *Gamlet. Perevod i kommentarii I.V. Peshkova* [Hamlet. Translation and commentary by I.V. Peshkov]. Moscow : Labirint, 400 p. (In Russ.).
13. Shelogurova G. N., Peshkov I. V. (2008). Hor ratio v «Gamlete» (Antichnaja tragedija geroja Vozrozhdenija) [Chorus of ratio in “Hamlet” (Antique tragedy of the Renaissance hero)], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 6 (94), 61–84. (In Russ.).
14. Anderson M. (2005). “Shakespeare” By Another Name: *The Life of Edward de Vere, The Earl of Oxford, The Man Who Was Shakespeare*. New York : Gotham Books, 640 p.

15. Ascoli A. (2007). From Auctor to Author: Dante before the Commedia, *Cambridge Companion to Dante*. Rachel Jacoff, ed. 2nd ed. rev. Cambridge : Cambridge University Press, 46–66.
16. Austen G. (2008). Self-portraits and Self-presentation in the Work of George Gascoigne // *Early Modern Literary Studies* 14.1/Special Issue 18, May, 1–34.
17. Badcoe T. Th. (2014). «As many Ciphers without an I»: Self-Reflexive Violence in the Work of Thomas Nashe, *Modern Philology*, 3 (111), 384–407.
18. Barthes R. The Death of the Author, *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. D. Lodge. London : Longman, 1988, 166–172.
19. Bate J. (1998). *The Genius of Shakespeare*. Oxford : Oxford University Press, 384 p.
20. Bennett A. (1999). *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Cambridge : Cambridge University Press, 268 p.
21. Bennett A. (2005). The Idea of the Author, *Romanticism: An Oxford Guide*. Oxford : Oxford University Press, 654–664.
22. Burgstahler A.W. (2009). Encrypted testimony of Ben Jonson and his contemporaries for who “William Shakespeare” really was, *International and Academician Forum of Shanxi Agricultural University Centennial*. Taigu, Shanxi, PR China : Shanxi Agricultural University, 57–78.
23. Caie G.D. (2004). “I do not wish to be called auctour, but the pore compiler”: the plight of the medieval vernacular poet, *Miscelánea: a journal of English and American studies*, 29, 9–21.
24. Craig H., Kinney A.F. (eds.) (2009). *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*. N.Y., Cambridge : Cambridge University Press, 256 p.
25. Foucault M. (1988). What Is an Author? *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London : Longman, 196–210.
26. Green N. (2016). *Lily's Latin Grammar And The Identity Of Shakespeare*, available at: <http://www.oxford-shakespeare.com/oxford-shakesp.html>, accessed 30.07.2016.
27. Mentz S. (2008). Forming Greene – theorising the early modern author in the Groatsworth of Wit, *Writing Robert Greene: essays on England's first notorious professional writer*. Aldershot : Ashgate Publishing, Ltd., 115–132.
28. Minnis A. J. (1988). *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. 2d ed. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, XXV + 323 p.
29. *Works written by oxford under the pen-name 'Robert Greene' and wills of dedicatees*, available at: <http://www.oxford-shakespeare.com/greene.html>, accessed 30.07.2016.

#### Информация об авторе

**И. В. Пешков** – доктор филологических наук, независимый исследователь.

#### Information about the author

**Igor V. Peshkov** – Doctor of Philology, independent researcher.

Статья поступила в редакцию 08.07.2023; одобрена после рецензирования 26.07.2023;  
принята к публикации 26.07.2023.

The article was submitted 08.07.2023; approved after reviewing 26.07.2023;  
accepted for publication 26.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 60–64.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 60–64.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 82

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-60-64

## МЕЖДУ ЛИЦОМ И МАСКОЙ: КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПИСЕМ АРКАДИЯ КОВНЕРА К ДОСТОЕВСКОМУ

**Георгий Сергеевич Прохоров**

Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия,

kaf.rus.gsgu@yandex.ru, ORCID 0000-0003-4652-8698

**Аннотация.** В центре статьи – письма Аркадия Ковнера к Федору Достоевскому. Данный источник был открыт еще в 1920-е гг. К нему обращались Л. П. Гроссман, Д. Гольдштейн, Х. Мурав, И. Паперно и др. В центре этих обращений – восприятие корреспонденции как искренней исповеди еврейско-русского начинающего журналиста, недавно осужденного по уголовной статье за экономическое преступление, писателю-классику. Соответственно, письма некритично использовались для построения биографии Аркадия Ковнера, описания мировоззрения просвещенного и стремящегося к руссификации еврея 1860–70-х гг. Мы ставим под сомнение исповедальный характер писем и рассматриваем, как еврейско-русский журналист строит в них свой образ. Мозаичная техника передачи своего “я” органичная для еврейской поэтики, но также и спровоцирована романами Достоевского. Ковнер вписывает себя в фабулы “Преступления и наказания” и “Подростка”. Общность поэтики еврейско-русского журналиста и русского писателя при контрастности их идеологии определяет как содержание писем, так и вскрывает проблемы, связанные с поиском общего коммуникативного поля и возможностей для межкультурного диалога.

**Ключевые слова:** коммуникативная стратегия, письма, Аркадий Ковнер, Достоевский, межкультурный диалог.

**Для цитирования:** Прохоров Г. С. Между лицом и маской: Коммуникативные стратегии писем Аркадия Ковнера к Достоевскому // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 60–64. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-60-64

Original article

## BETWEEN FACE AND MASQUE: ON COMMUNICATIVE STRATEGIES IN LETTERS OF ARKADII KOVNER TO DOSTOEVSKY

**George S. Prokhorov**

State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia

kaf.rus.gsgu@yandex.ru, ORCID 0000-0003-4652-8698

**Abstract.** The article is focused on letters to Fyodor Dostoevsky written by Arkadii Kovner (1842–1909), a Jewish-Russian journalist. The correspondence was discovered in the 1920s and Leonid Grossman, David Goldstein, Irina Paperno, Harriet Murav, etc. have already studied the letters. They interpreted the texts as a confession of a young but prosecuted for serious forgery and incarcerated Russian journalist to Dostoevsky, a commonly known and influential writer. Thus, the researchers look at the correspondence mainly as a key into Kovner’s biography or into the mind of an European style educated pro-Russian Jew of 1860–70s. I question the longstanding approach to the letters as a confession and concentrate on how Kovner portrays his own life, family, views on politics, society, religion. His image of self looks quite mosaic, what is typical for Jewish poetics but also might be provoked by novels of Dostoevsky himself. We see how Kovner puts himself into fables of *The Crime and Punishment* and *The Adolescent*. While Kovner and Dostoevsky are linked by the common poetics, the both are distanced by a quite opposite ideology. The commonality and distancing shape the letters; Kovner searches for a common ground and tests limits for cultural dialogue.

**Key words:** communicative strategies, letters, Arkadii Kovner, Dostoevsky, cross-cultural dialogue.

**For citation:** Prokhorov G. S. (2023). Between the face and masque: on communicative strategies in letters of Arkadii Kovner to Dostoevsky. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 60–64. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-60-64

Январь 1877 года. Аркадий Ковнер – осужденный за крупное финансовое мошенничество против Петербургского учетного и Московского купеческого банков еврейско-русский журналист решает написать письмо Ф. М. Достоевскому. С чисто логической точки зрения Достоевского трудно представить адресатом Ковнера. Собственно, сам еврейский журналист думает также<sup>1</sup>. Впрочем, к письму он шел долго, видно, как ему было важно написать письмо именно Достоевскому. Решается же на свой шаг Ковнер под давлением внешних обстоятельств: «Теперь же пишу Вам, потому что после завтра переводят всех содержащихся в Московском Тюремном замке в новое помещение, где, как утверждают, нельзя будет ни читать, ни писать. А я хотел непременно Вам написать»<sup>2</sup>. Почему адресанту так важна эта коммуникация? И что адресант хочет поведать о себе ведущему русскому писателю?

Сам факт переписки Ковнера и Достоевского известен давно и впервые проанализировавший ее фрагменты Леонид Гроссман задал традицию восприятия данных писем как исповеди (Гроссман 1924). Журналист, который уже примерно два года был изолирован от мира тюремными стенами и общественным осуждением, якобы рвался поведать о себе, своей жизни, своем мировидении (Паперно 1999: 231).

Но исповедь ли перед нами?

В письмах много элементов, затрагивающих личные, важные и болезненные для Ковнера проблемы.

Например, еврейский вопрос в его общественно-политическом звучании. Будучи человеком левых взглядов, Ковнер верил в равенство гражданских прав и обязанностей всех обитателей государства. Но возможно ли оно, когда даже ведущий, интеллектуальный и уважаемый писатель не чувствует ценность такого общества?<sup>3</sup>

Ковнер мыслил антисемитизм и любую иную этнофобию рудиментом, который сохраняется в мире после Просвещения по инерции. Но есть ли основания для такого восприятия, если к антисемитизму клонится влиятельный и талантливый писатель? (Prokhorov 2018)<sup>4</sup>.

Важное место в письмах занимает биография Ковнера, жизнь местечек, еврейской современной молодежи<sup>5</sup>.

Названные аспекты были бы органичны в исповеди (Тертычный 2000: 219–227), а еще они вторят ключевым элементам сложившегося в России образа еврея (Державин 1872: 250–253; Штейнберг 1994: 113–115). Впрочем, рядом с ними – нечто неожиданное для исповеди как «речевого жанра» (Бахтин 1997б: 180–182): «Я человек – без ярлыка (под этим названием я напечатал роман в четырех частях, который был запрещен в 1872 г. безусловно комитетом министров, на основании закона 7 июня 1872 года)»<sup>6</sup>. Если Ковнер в принципе лишен образа и характера, то кто и как тогда исповедует? Почему напрочь отсутствует сокрушение (Панченко 2011: 256–258; Пригарина 2011: 13–14)? Лики, которые создает для себя в письмах Ковнер, постоянно меняются, почти перебираются.

Вот перед Достоевским эмблематичный «эгоистичный еврей», хвастающийся умением устроиться получше и приспособиться, увильнуть от назначенного судом наказания:

«Я, кажется, Вам писал, что судом был я приговорен к заключению в арестантские роты на четыре года. Не желая попасть в эти роты, где, как мне говорили, арестант теряет <вписано> всякое подобие и образ человеческий, я хлопотал в здешнем губернском Правлении, чтобы меня признали неспособным, по слабому нездоровью, к работе, что мне и удалось»<sup>7</sup>.

Он не скрывает, что достигает целей какими-то непонятными закулисными переговорами с властью имущими... (ср. Державин 1872: 247–249). Более того, сменить арестантские роты на просто тюремное заключение ему мало, а потому Ковнер находит новую лазейку в законе – возможность быть до полного отбытия срока добровольно высланным в Сибирь с обретением свободы по достижению Тобольска<sup>8</sup>.

Жить почти полноправным подданным в Сибири лучше, чем прозябать в московской тюрьме, а потому «...[п]редставляя себе страшную перспективу четырехлетнего заключения, <...> зная, что и по моем освобождении, мне нельзя будет жить в столицах и чрезвычайно трудно будет найти где нибудь в России честный труд, – я решился хлопотать у своего общества, чтобы оно составило приговор о нежелании его принять меня обратно в свою среду, и отправиться раньше срока в Сибирь...»<sup>9</sup>

В кругозоре автора данного фрагмента письма демонстративно нет ни вопроса преступления, ни соответствия мер наказания и вины. Весь текст пропитан личной эгоистичной выгодой. Нет никакого сомнения в нормальности преследования исключительно личных интересов. (Такая стратегия очевидно противоречит жанру исповеди.) Административные органы требуют за осуществление своих функций

<sup>1</sup> Ковнер А.Г. [Письма к Ф.М. Достоевскому] // РО РГБ. Ф. 93 (Достоевский). К. 5. Р. 2. № 82. Л. 2.

<sup>2</sup> Там же. Л. 11 об.

<sup>3</sup> Там же. Л. 9.

<sup>4</sup> Там же. Л. 8 об.

<sup>5</sup> Там же. Л. 5–5 об.

<sup>6</sup> Там же. Л. 5.

<sup>7</sup> Там же. Л. 26–26 об.

<sup>8</sup> Там же. Л. 26 об.

<sup>9</sup> Там же. Л. Л. 26 об.–27.

«благодарности», значит, их нужно давать, а чтобы средства были – можно и комедию или повесть написать...

«...губернские правления не обязаны выслать подобных арестантов раньше срока <...>. Следовательно все зависит от “благодарности”... Предвидя это, я <...> написал для “Нов[ого] Времени” повесть “Кто лучше?”...»<sup>10</sup>.

Перед Достоевским предстает мелкий, не очень удачный делец, который даже не замечает «пакости», что он совершает, чтобы выжить и обустроиться получше.

Но вдруг, как по щелчку пальцев, Ковнер номинирует себя немного немало на роль библейского Иова: «Я остался один, заброшенный в тюрьме, оплеванный, опозоренный<,> без всяких средств к существованию... Не знаю пережил ли еще один человек в мире подобные душевные пытки...»<sup>11</sup> Вдруг выясняется, что перед нами страдалец, которого еще не знал мир. Кто же этот страдалец? – человек, который украл из банка 168,000 рублей, пользуясь доверием к себе директора Петербургского учетного банка А. Зака.

Рядом с образом Иова находим еще более вызывающую номинацию – на роль Иисуса: «Зная основательно древнееврейский язык и талмудическую литературу, я возымел мысль сделаться реформатором моего несчастного народа. Я написал несколько книг, в которых доказал нелепость еврейских предрассудков на основании европейской науки, но евреи жгли мои книги, а меня проклинали»<sup>12</sup>. Мф 26: 67–68, конечно же, вспоминается в свете данного пассажа письма, рассказывающего о противостоянии Ковнера с традиционной синагогой – «Тогда плевали Ему в лицо и зашали Его; другие же ударили Его по ланитам...». Особенно при учете ситуации рассказывания – письмо отправлено из тюрьмы. И вслед за такой высокой номинацией – ирония, граничащая с паясничаньем: «...но евреи жгли мои книги, а меня проклинали. Затем я бросился в объятия русской литературы»<sup>13</sup>.

На фоне таких синкоп выглядят странными регулярные призывы Ковнера верить в его честность и искренность<sup>14</sup>. Наоборот, текст выглядит какой-то провокацией адресата письма. Но зачем она адресанту? И почему Достоевский читает письма Ковнера с огромным интересом?<sup>15</sup>

По мысли С. С. Аверинцева, на Ближнем Востоке не сложилась художественная литература в античном, греческом смысле данного термина. И одно из ключевых различий заключается в том, что в то время как греческая литература училась изображать характеры, ближневосточная, в частности еврейская, изображала человека во всей его изменчивости (Аверинцев 1996: 23–25). Самодовлеющая верность должному облику – не высшая ценность в еврейской словесности, в отличие от Греции, где Платон изображает (Аверинцев 1996: 22–23). Еврейская литература не стремилась к подобному изображению, но она освоила изображение людей, которые «текут» в потоке времени (Аверинцев 1996: 25).

Ковнер пишет Достоевскому о себе-человеке. Но схожим образом изображает своих героев сам Федор Михайлович (Аскольдов 1924: 16–17). Прирожденный ли убийца Раскольников, если даже в ночь перед убийством ему снится сон о лошади, напоминающий ему увиденную в детстве сцену? Вспомним, что согласно Дж. Локку, чьи идеи во многом определили облик детской литературы второй половины XVIII – начала XIX веков, «...как ребенок обращается с животным – своего рода моральный тест <...>, средство измерения внутреннего содержания ребенка» (Leger 2008: 109). Мог ли кто-то предвкушать явку Раскольникова с повинной, когда добровольное заявление Миколки о своей вине с упоминанием ключевых деталей преступления сделало настоящего убийцу недостижимым для следствия (явка с повинной фактически снимает с обвинителя бремя доказывания (Баршев 1841: 77–79; ср. работу этого принципа: Sohn 2000: 328–329). И потому-то появление Раскольникова в участке вызывает у служащих полиции шок.

Как в древней ближневосточной словесности, как в еврейской литературе, как в Библии, в центре художественного мира Достоевского находятся люди, а не характеры. Что, видимо, поражает Ковнера, заставляет его читать русского писателя, попытаться написать ему. Что интереснее: Ковнер еще и себя вписывает в ситуации романов Достоевского.

Вот он ориентирует свои действия на «механику» «Подростка»:

«Я поступил в Учетный Банк <...>, убедился, что все банки основаны на обмане и мошенничестве <...>, соблазнился и решился похитить жалкую сумму, которая составляет 3 процента с чистой прибыли <...> пайщиков богатейшего банка в России»<sup>16</sup>.

Посмотрел якобы, как другие делают миллионы, соблазнился и похитил сколько-то денег, чтобы обеспечить свою жизнь... Перед нами отчетливые доминанты «ротшильдской идеи».

<sup>10</sup> Ковнер А.Г. [Письма к Ф.М. Достоевскому] // РО РГБ. Ф. 93 (Достоевский). К. 5. Р. 2. № 82. Л. 27 об.

<sup>11</sup> Там же. Л. 9.

<sup>12</sup> Там же. Л. 5 об.–6.

<sup>13</sup> Там же. Л. 6.

<sup>14</sup> Там же. Л. 18–18 об.

<sup>15</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 29(1). Л.: Наука, 1986. С. 139.

<sup>16</sup> Ковнер А.Г. [Письма к Ф.М. Достоевскому]. Л. 6 об.

Но сразу за интерпретацией в русле «Подростка» Ковнер предлагает свой образ, инкорпорированный в фабулу «Преступления и наказания»:

«Этими 3 процентами я обеспечил бы дряхлых моих родителей, многочисленную мою нищую семью, малолетних моих детей от первой жены, любимую и любящую девушку, ея семейство и еще множество “униженных и оскорбленных”, не причиняя при том никому существенного вреда. <...> Но Вы уже знаете, что я ничем не воспользовался плодами преступления. Меня скоро поймали, арестовали вместе с женою <...> Но бедная девушка <...> вскоре после своего оправдания умерла»<sup>17</sup>.

«Преступление», «не воспользовался плодами», «был быстро задержан» – это присутствует в мире романа Достоевского. Впрочем, Раскольников хотел помочь человечеству, но помощь вылилась в двойное или тройное убийство. Ковнер никого не убил. И не нанес серьезный ущерб (пострадавшие не явились давать показания на судебном процессе). Преступление Раскольникова завершилось счастливой жизнью с любимой им Соней. Ковнера такой финал не ждал. Его же Софья Кангисер умерла от прогрессирующего в тюрьме туберкулеза, тоски и чувства унижения... будучи оправданной судом.

Достоевского и Ковнера роднит поэтика и понимание границ художественного пространства. А разделяет идеология. Эта комбинация роднящего и разделяющего провоцирует диалог – в бахтинском понимании данного термина – как соприсутствие в общем коммуникативном поле разных сознаний (Бахтин 1997а: 209). Диалог не всегда завершается согласием, далеко не всегда приходит к коммуникативному успеху – собственно, крах диалога обычная ситуация для поэтики самого Федора Михайловича (Прохоров 2020: 45–58).

Письма Ковнера Достоевский внимательно читает, а фрагментами обращает в палимпсест, спора с их отправителем:

«...прежде всего необходимо предоставить им все гражданские права (подумайте, что они лишены до сих пор самого коренного права свободного выбора места жительства, из чего вытекает множество страшных стеснений для всей еврейской массы) как и всем другим чужим народностям в России, а потом уже требовать от них исполнения своих обязанностей к государству и коренному населению. [Достоевский вписывает поперек – Г.И.]: Самозащита позволительна, ведь Евреи своих Правил не переменяют; зная это закон и ограничивает их ... нельзя это пустить из виду. Прибавлю еще, что Вы слишком преувеличиваете еврейский status in statu. Его почти теперь нигде нет»<sup>18</sup>.

Мартовский выпуск «Дневника Писателя» с его пресловутыми еврейскими главами рождается прямо на страницах писем Аркадия Ковнера. Но все-таки при всей этой жесткой полемике находится признание Достоевского, что он редко читал письма, написанные умнее первого письма Ковнера<sup>19</sup>.

#### Список источников

1. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.
2. Аскольдов С. Психология характеров у Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 2. Ленинград; Москва: Мысль, 1924. С. 5–27.
3. Баршев Я. И. Основания уголовного судопроизводства. Санкт-Петербург: Тип. 2 отд-ния Собств. е. и. вел. канцелярии, 1841. 297 с.
4. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе “Проблемы речевых жанров” // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 207–286.
5. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Москва : Русские словари, 1997. С. 159–206.
6. Гроссман Л. Исповедь одного еврея. Москва; Ленинград: Френкель, 1924. 182 с.
7. Державин Г. Р. Мнение об отвращении в Белоруссии голода и устройстве быта евреев // Сочинения Державина / под ред. Гротта. Т. 7. Санкт-Петербург : Академия наук, 1872. С. 229–332.
8. Панченко Н. Н. Исповедь как жанр доверительного общения // Жанры речи. 2011. № 7. С. 254–261.
9. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.
10. Пригарина А. С. Исповедь как жанр и интенция // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 2. С. 11–15.
11. Прохоров Г. С. Спор в публицистике Достоевского: дискурс или инструмент коммуникации? // Вестник РГГУ. Сер. Языкознание. Литературоведение. Культурология. 2020. № 2. С. 45–58.
12. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. Москва : АспектПресс, 2000. 312 с.
13. Штейнберг А. З. Достоевский и еврейство // Русские эмигранты о Достоевском / под ред. С. В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 111–125.

<sup>17</sup> Там же. Л. 7 об.–8.

<sup>18</sup> Там же. Л. 19.

<sup>19</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 29(1). Л.: Наука, 1986. С. 139.

14. Cohn H. *The Trial and Death of Jesus*. Old Saybrook: Konecky&Konecky, 2000. 419 p.
15. Prokhorov G. What Sort of Jew Dostoevsky Liked and Disliked: A Narrative of a Love-Hate Relationship // *The New Philological Bulletin*. 2018. № 3 (46). Pp. 138–151.
16. Lerer S. *Children's Literature. A Reader's History, From Aesop to Harry Potter*. Chicago; London: U of Chicago P, 2008. 388 p.

#### References

1. Averintsev S. S. (1996) Grecheskaia «literatura» i blizhnevostochnaia «slovesnost'» (protivostoianie i vstrecha dvukh tvorcheskikh printsipov) [Greek 'literature' and the Near Eastern 'lore' (confrontation and overlap of the principles of writing)]. Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii*. Moscow: Shkola «Iazyki russkoi kul'tury» Publ., 13–75. (In Russ.).
2. Askol'dov S. (1924). *Psikhologiya kharakterov u Dostoevskogo* [Psychology of Dostoevsky's protagonists]. Dolinin, A.S. (ed.) *F. M. Dostoevskii. Stat'i i materialy*, Vol. 2, Leningrad; Moscow: Mysl' Publ., 5–27. (In Russ.).
3. Barshev Ya. I. (1841). *Osnovaniya ugolovnogo sudoproizvodstva* [Grounds for criminal proceedings]. St. Petersburg: Type. 2 offices e.i. led. office, 297 p. (In Russ.).
4. Bakhtin M. M. (1997). Iz arkhivnykh zapisei k rabote "Problemy rechevykh zhanrov [Extracts from preliminary materials to The Problem of Speech Genres]. Bakhtin, M. M. *Sobranie sochinenii : v 7 t.*, Vol. 5, Moscow: Russkie slovari Publ., 207–286. (In Russ.).
5. Bakhtin M. M. (1997). Problema rechevykh zhanrov [The problem of speech genres]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii : v 7 t.* [Collection of works in 7 vols.]. Vol. 5. Moscow: Russkie slovari Publ., 159–206. (In Russ.).
6. Grossman L. (1924) *Ispoved' odnogo evreia* [Confession of a Jew]. Moscow ; Leningrad: Frenkel' Publ., 182 p. (In Russ.).
7. Derzhavin G. R. (1872). Mnenie ob otrvashchenii v Belorussii goloda i ustrojstve byta evreev [Opinion on the aversion in Belarus of famine and the organization of the life of Jews]. *Sochineniya Derzhavina*. Vol. 7. St. Petersburg: Academy of Sciences, 229–332. (In Russ.).
8. Panchenko N. N. (2011) *Ispoved' kak zhanr doveritel'nogo obshcheniia* [Confession as a genre of close communication]. *Zhanry rechi*, 7, 254–261. (In Russ.).
9. Paperno I. (1999). *Samoubiistvo kak kul'turnyi institut* [Suicide as a cultural institute]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 256 p. (In Russ.).
10. Prigarina A. S. (2011). *Ispoved' kak zhanr i intentsiia* [Confession as a genre and intention]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2, 11–15. (In Russ.).
11. Prokhorov G. S. (2020). Spor v publitsistike Dostoevskogo: diskurs ili instrument kommunikatsii? [Debates in Dostoevsky's journalism. Discourse or a tool for communication?]. *Vestnik RGGU. Ser. Iazykoznanie. Literaturovedenie. Kul'turologiya*. 2, 45–58. (In Russ.).
12. Tertychnyi A. A. (2000). *Zhanry periodicheskoi pechati* [Genres of a periodical literature]. Moscow: AspektPress Publ., 312 pp. (In Russ.).
13. Shteinberg A. Z. (1994). *Dostoevskii i evreistvo* [Dostoevsky and the Jewry]. Belov, S.V. (ed.) *Russkie emigranty o Dostoevskom*. St. Petersburg: Andreev i synov'ia Publ., 111–125. (In Russ.).
14. Cohn H. (2000). *The Trial and Death of Jesus*. Old Saybrook: Konecky&Konecky, 2000. 419 p.
15. Prokhorov G. (2018). What Sort of Jew Dostoevsky Liked and Disliked: A Narrative of a Love-Hate Relationship. *The New Philological Bulletin*, 3 (46), 138–151.
16. Lerer S. (2008). *Children's Literature. A Reader's History, From Aesop to Harry Potter*. Chicago; London: U of Chicago P, 388 p.

#### Информация об авторе

**Г. С. Прохоров** – доктор филологических наук, профессор.

#### Information about the author

**George S. Prokhorov** – Doctor of Philology, Professor.

Статья поступила в редакцию 01.07.2023; одобрена после рецензирования 15.07.2023;  
принята к публикации 15.07.2023.

The article was submitted 01.07.2023; approved after reviewing 15.07.2023;  
accepted for publication 15.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 65–73.*  
*ISSN 1999-5407 (print).*  
*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 65–73.*  
*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья  
УДК 82  
DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-65-73

**ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВ «ИНТЕРВЬЮ» И «АНКЕТА ЛИТЕРАТОРА»  
И НАРРАТИВЫ АВТОРОВ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА  
(НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРВЬЮ И АНКЕТ ПИСАТЕЛЯ И.С. ШМЕЛЕВА  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЭМИГРАНТСКОЙ ПРЕССЕ)**

**Елена Александровна Селютина**

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, L22502@yandex.ru

**Аннотация.** В статье исследуются жанры медиадискурса «интервью» и «анкета литератора» с помощью компаративного ретроспективного анализа, позволяющего проследить генезис данных форм, их прагматику в момент появления и формирования в конце XIX – первой трети XX века. Анализируется стабильность жанра анкеты, способность жанра к образованию метатекста о судьбе литератора, сформированного на основе прямой речи писателя; прослеживается динамика литературного интервью от редукции нарратива интервьюируемого литератора к свободному сопряжению речевых жанров и нарративов (мнемический нарратив, опровержение, меморация и т.п.) и образованию комбинированных форм (интервью-очерк, интервью-статья, репортаж-интервью или заметка-интервью). На примере литературных интервью и анкет литератора И.С. Шмелева анализируется стилизовое углубление нарратива автора, делается вывод о тяготении к моделям инвективы и панегирика в связи с работой с актуальными социальными и политическими запросами читающей публики русского зарубежья. Демонстрируется появление и закрепление в анкетах и интервью речевых формул, которые окажутся важными для всего дискурса литературы и публицистики русского зарубежья. Литературное интервью и анкета литератора как жанры имеют синтетический характер, их можно считать новейшим для модерна способом взаимодействия социума и актора творчества.

**Ключевые слова:** литературное интервью, анкета литератора; русский модернизм; эго-нарратив; эмигрантская литература первой волны; история журналистики; СМИ; средства массовой информации; медиатексты; медиадискурс; речевые жанры; периодическая печать; интервьюеры; интервьюируемые

**Для цитирования:** Селютина Е. А. Формирование жанров «интервью» и «анкета литератора» и нарративы авторов в начале XX века (на примере интервью и анкет писателя И. С. Шмелева в отечественной и эмигрантской прессе) // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 65–73. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-65-73

Original Article

**THE FORMATION OF THE GENRES “INTERVIEW” AND “QUESTIONNAIRE OF A WRITER”  
AND NARRATIVES OF AUTHORS AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY  
(ON THE EXAMPLE OF INTERVIEWS AND QUESTIONNAIRES OF THE WRITER I. S. SHMELEV  
IN THE DOMESTIC AND EMIGRANT PRESS)**

**Elena A. Selyutina**

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, L22502@yandex.ru

**Abstract.** The article explores the genres of the media discourse “interview” and “literary questionnaire” with the help of comparative retrospective analysis, which allows us to trace the genesis of these forms, their pragmatics at the time of their appearance and formation at the end of the XIX – first third of the XX century. The stability of the questionnaire genre, the ability of the genre to form a meta-text about the fate of the writer, formed on the basis of the writer’s direct speech, is analyzed; the dynamics of the literary interview is traced from the reduction of the narrative of the interviewed writer to the free conjugation of speech genres and narratives (mnemonic narrative, refutation, memorization, etc.) and the formation of combined forms (interview-essay, interview-article, reportage-interview or note-interview). Using the example of literary interviews and questionnaires of the writer I. S. Shmelev, the author analyzes the stylistic deepening of the narrative, concludes that the attraction to models of invective and panegyric in connection with the work with the actual social and political demands of the reading public of the Russian abroad. The appearance and consolidation of speech formulas in questionnaires and interviews, which will prove important for the entire discourse of literature and journalism of the Russian diaspora, is demonstrated. Literary interview and questionnaire of a writer as genres have a synthetic character, they can

be considered the newest (at the turn of the XIX – XX centuries) way of interaction between society and the actor of creativity, they are indicative when analyzing the essential changes in the literary life of modernity and Russian emigration of the first wave: the writer needs public space, his works and the author as a person arouse interest (the author is biographical). The genre of the questionnaire, which gained popularity due to the restructuring of the relationship between the reader-writer-publisher, developed precisely during this period and Shmelev's work demonstrates this: the author exists in a culturally specific model that considered the writer an expert of any social practices and responsible for reflection on everyday life.

**Key words:** literary interview, the questionnaire of the writer; Russian modernism; ego-narrative; emigrant literature of the first wave; history of journalism; mass media; media texts; media discourse; speech genres; periodicals; interviewers; interviewees.

**For citation:** Selyutina E. A. (2023). The formation of the genres “interview” and “questionnaire of a writer” and narratives of authors at the beginning of the XX century (on the example of interviews and questionnaires of the writer I.S. Shmelev in the domestic and emigrant press). *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 65–73. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-65-73

Литературное интервью и анкета литератора как жанры до сих пор не были предметом специального изучения в литературоведении, воспринимаясь как вспомогательный материал, проясняющий или подтверждающий прямой речью некоторые положения интерпретации творчества (отдельные важные позиции жанра анкеты были проанализированы в работах Е. Е. Вахненко (Вахненко 2019), А. С. Александрова (Александров 2018), жанра литературное интервью в работах В. Лакшина (Лакшин 1987), Э. Ф. Тугушевой (Тугушева 2018), А. Ташлыкова (Куприн в зеркале интервью 2020), П. А. Макаровой (Макарова 2020). Под литературным интервью мы понимаем интервью, взятое у литератора, общественно-значимой фигуры, актора литературного процесса (о жанровой модели литературного интервью подробнее см. (Селютина 2022). Комплиментарный характер интервью как источника в различных методологических подходах (от биографического до герменевтического), с одной стороны, очевиден, т. к. в распоряжении исследователей имеется ряд эго-документов, имеющих большой потенциал для анализа субъективности художественного, например, интенций творчества (дневники, записки, письма и т. п.), но, с другой, литературное интервью за счет своей диалогической природы служит демонстрацией механизмов открытого взаимодействия с социумом, отбора информации нарратором, которую он готов предоставить публикам различного типа, а также коллективного запроса к индивидууму, обладающему уникальными способностями к словотворчеству, что выделяет его из общей массы владеющих навыком письма персон.

В данной статье анализируется жанровая специфика литературного интервью и анкеты литератора, на примере публичных выступлений в российской и эмигрантской прессе писателя И. С. Шмелева, что позволяет продемонстрировать специфику жанровой формы в момент ее формирования в первой трети XX века (формально-содержательные особенности, позиция интервьюера, нарратив писателя) на примере конкретного автора, а также показать закрепление основных позиций нарратива об самом себе и формулирование миссии у писателя, чье творчество репрезентирует русское зарубежье первой волны, русскую литературу «в изгнании» в целом. Эмпирической базой исследования стали материалы интервью, данные писателем газетам «Вечерние известия», «Возрождение», «Последние новости», «Своими путями», «За свободу», «Дни», «Сегодня», «Иллюстрированная Россия» с 1916 по 1950 годы (часть из них собрана в дополнительном седьмом томе полного собрания сочинений И.С. Шмелева<sup>1</sup>), что позволяет проследить унификацию речевых формул, используемых писателем для самопрезентации, а также концептуализацию ряда понятий в дискурсе литературы эмиграции. Методика исследования - компаративный анализ жанра интервью в современной теории медиа и ретроспективного (дефиниция жанра на основе формально-содержательного подхода). Критериями анализа интервью и ответов на анкеты И. С. Шмелева стали: структура публикуемого материала, проблемно-тематические векторы нарратива.

Подобно тому как ученые фиксируют смену парадигмы самоосмысления и появление жанра дневника в российской и, шире, европейской культуре повседневности в начале XVIII века и его утверждение в культуре XIX века, мы можем связать появление жанра литературного интервью в конце XIX века – начале XX века с изменением российской информационной культуры, когда произошла реконфигурация журналистики, и частью этих процессов стали и литераторы: появились новые цели взаимодействия с ними как публичными персонами, начали оформляться новые жанры, презентующие результат интеракции. О взрывном характере развития публичных изданий свидетельствуют количественные показатели (см. каталог дореволюционных газет в фондах Российской государственной библиотеки (Газетный мир России XIX – начала XX века 2014а; Газетный мир России XIX – начала XX века 2014б); справочное издание «Российские литераторы начала XX века на страницах московских газет. 1901–1917 гг.» (Российские литераторы начала XX века на страницах московских газет 2019а; Российские литераторы начала XX века на страницах московских газет 2019б), монографию «Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: материалы к научной библиографии» (Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: материалы к научной библиографии 2022). Исследователь социологии литературы А. И. Рейтблат приводит данные,

<sup>1</sup> Шмелев И. С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. М.: Русская книга, 1999. 592 с.

что в конце XIX века произошел значимый рост периодических изданий (за последнее десятилетие XIX века с 65 до 900 тысяч экземпляров) (Рейтблат 1997: 105). Но можно увидеть и качественные изменения: ежедневная пресса вобрала в себя жанры журнальной публицистики второй половины XIX века, часто редуцируя очерк, статью, эссе и др. до короткой заметки, актуализируя собственно газетные жанры фельетона, репортажа. Литераторы в большинстве своем принимают необходимость включения в процесс публичной самопрезентации, наряду с деятелями театра, политиками дают ответы на вопросы анкет и запросы корреспондентов. Редкий случаи сознательного игнорирования прессы – А. П. Чехов, который принципиально и последовательно отказывал изданиям любых «направлений». Анализируя ранние образцы жанра, можно сделать вывод о содержательных сторонах публичной авторефлексии, способах самомифологизации и персональных усилиях формирования репутации авторов в момент зарождения и первичного оформления жанра.

Интервью конца XIX – первой половины XX отличается от той формы, которую мы видим в медиа сейчас. По словам А. Тертычного, выделение жанра «интервью» произошло в результате появления «метода интервьюирования», связано с сохранением вопросно-ответной формы при публикации материала (Тертычный 2017: 86). Информационное интервью публикуется без комментария интервьюера (что? где? когда?), аналитическое интервью (почему? каким образом? что это значит?), напротив, допускает пространные рассуждения в рамках журналистского задания (Тертычный 2017: 86). На рубеже XIX–XX веков жанр интервью понимался исключительно как метод, данные оформлялись интервьюером свободно и творчески, часто в косвенной речи, с развернутой интродукцией, содержащей впечатления интервьюера от настроения и внешнего вида интервьюируемого, описания «места действия». При отсутствии значимого повода для выступления в прессе какого-либо писателя его могли сконструировать искусственно. Так, можно выделить речевой жанр «опровержение», существующий внутри выделенного жанрового поля как один из частотных. Газеты с удовольствием размещают слухи, непроверенные факты, будируя литераторов, вынуждая писать ответ, который затем можно опубликовать как заметку. Собственно термин «интервью» отсутствовал в словарях (см. словарные статьи «беседа» (Даль 1880: 85) и «портрет» (вторичное значение – «описания нрава, быта и внешности человека», симметричное современному понимаю «литературного портрета») (Брокгауз 1898: 323), но как возможный употреблялся в отдельных случаях при публикации<sup>2</sup>. В. Лакшин для ранних образцов жанра предлагает использовать термин «газетный отчет» (Лакшин 1987), новейшее литературоведение использует понятие «квазиинтервью» (С. Ташлыков) (Куприн 2020) или «редуцированное» интервью (Александров 2019). К современному видению интервью был более близок жанр анкеты литератора. Несмотря на то, что анкетирование предназначено для индивидуального чтения и заполнения, диалогичность присутствует и в этом жанре: образ читателя, наррататора выстраивается имплицитно, степень исповедальности может быть весьма высокой, исходя из понимания запросов аудитории, а регистрирование ответов предполагает и развернутую наррацию, рефлексии над проблемой, читатель становится со-творцом, получая доступ к внутреннему миру писателя. Именно в нем сохранена прямая речь и сами вопросы, тогда как в интервью вопросы часто преподносятся как часть ответа («Вы спрашиваете, почему я...»), имитируя устную речь. Жанр анкеты оказался стабильным, не претерпев значительных изменений на протяжении более чем столетия своего существования (см., например, издание Ф. Ф. Фидлера, который в 1911 году выпустил книгу «Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей», используя для ее подготовки метода анкетирования<sup>3</sup>, и современные книги, собранные на основе анкет, например, «Как мы пишем : писатели о литературе, о времени, о себе»<sup>4</sup>).

Аудитория журналистики русского зарубежья весьма обширна (см. «Журналистика русского зарубежья XIX–XX вв.» (Журналистика русского зарубежья XIX–XX веков 2003) и, несмотря на разницу в понимании последствий революции и дальнейшего пути России, однородна, поэтому принадлежность Шмелева к данному бытовому и культурному пространству и стабильность концептов, его образующих, безусловно повлияли на проблемно-тематический спектр нарратива об авторе постреволюционного времени.

И. С. Шмелев в контексте российской литературной жизни был значимой фигурой, хоть и не вызывающей такое пристальное внимание как Л. Н. Толстой (бывший рекордсменом по количеству взятых у него интервью), М. Горький, А. Куприн или Л. Андреев. Поэтому в количественном отношении литературные интервью не дают возможности сформировать издание, подобное книгам интервью И. Бунина<sup>5</sup> или А. Куприна<sup>6</sup>. Публичные массовые издания, размещающие заметки о новинках литературных изданий,

<sup>2</sup> См., например: Л. Андреев о войне: интервью писателя // Вечерние известия. 1914. 13 сентября (566). С. 3; Маленькое интервью: беседа с М. Арцыбашевым / подгот. Атанасио // Голос Москвы. – 1912. 14 марта (61). С. 5

<sup>3</sup> Первые литературные шаги: автобиографии современных русских писателей / собр. Ф. Ф. Фидлер. М., 1911. 268 с.

<sup>4</sup> Как мы пишем : писатели о литературе, о времени, о себе / составители Александр Етоев, Павел Крусанов. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. 636 с.

<sup>5</sup> И. А. Бунин: Новые материалы: Вып. 1 / сост., ред. О. Коростелев и Р. Дэвис. М. : Русский путь, 2004. 584 с.

<sup>6</sup> Куприн в зеркале интервью : сборник материалов / сост., вступ. ст. и комм. С. А. Ташлыкова. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2020. 239 с.

литературных вечерах и прочих событийных моментах литературной повседневности, обращаются к нему очень редко. Ситуация меняется, когда Шмелев оказывается в эмиграции, в эпицентре многих событий парижской жизни, обретает завершенность своей публичной роли, закрепляясь как писатель «дистанции» и один из тех, кто придал завершенность мифу о России прошлого, что произошло уже в 1930-е годы (о кристаллизации стиля писателя, религиозной направленности творчества и значимой роли в эмиграции см. материалы регулярно проводящейся научной конференции Крымские международные Шмелевские чтения» (в 2021 году они состоялись в двадцать шестой раз (И. С. Шмелев и писатели русского зарубежья 2015), монографиях А. М. Любомудрова (Любомудров 2003), А. П. Черникова (Черников 2002), В. Т. Захаровой (Захарова 2015).

До эмиграции Шмелев включен в традиционный ритуальный круговорот создания новостных поводов из рутины писательского быта: не идет работа над новым произведением, автор болен («Но вы знаете, как трудно человеку, посвятившему себя в литературе, сидеть, гулять, жить в деревне и не работать!»)<sup>7</sup>, писатель на каникулах и читателю интересно знать где, даются оценки трудам современников. В 1916 году в газете «Вечерние известия» в заметке «У И. С. Шмелева» можно увидеть принцип создания новости при отсутствии новостей, о котором мы говорили выше в контексте речевого жанра «оправдание». На вопрос, работает ли он над новой пьесой, автор должен отвечать опровержением: «Все это слухи и самые неосновательные слухи. <...> Слухи о пьесе возникли, пожалуй, вот почему: в начале нынешнего сезона я, правда, начал писать пьесу... но потом по личным причинам бросил...» (Там же).

Основной массив данных анкет с ответами Шмелева относится ко второй половине двадцатых годов – тридцатым годам XX века. Писатель к этому времени имеет всеевропейскую известность, ведет переписку с С. Лагерлеф, Р. Кипплингом, Т. Манном и Н. ван Вейком, которые номинируют его на Нобелевскую премию по литературе (1931 и 1932 год), произведения переводятся на европейские языки и поэтому для эмиграции мнение писателя представляет особую ценность. Часть анкет продолжает дореволюционную традицию ритуального характера опрашивать писателей перед новым годом о планах и текущей работе («Русские писатели о современной русской литературе и о себе» (1925); «Искусство в 1925 году» (1926); «Пожелания русских писателей на новый год» (1926); «Какие произведения закончены Вами в истекшем 1925 году (1926), «Какие Ваши произведения остались незаконченными на 1926 год и на чем предполагаете работать в предстоящем году?» (1925) «Как Вы проведете лето» (1926). И на такие анкеты ответы выполняют такую же ритуальную функцию: «Как я проведу лето, спрашиваете? Затрудняюсь ответить: кто может знать будущее! Предлагаю работать, а там что Бог даст. Цветы пока сажаю»<sup>8</sup>. Вопрос: Как вы отдыхали и что вы называете отдыхом? – Ответ: «Читаю, пишу. Какой же отдых у путника к цели дальней, которой конца не видно? Легкие передышки, сон. Сон только дает покой, во сне всякое горе забывается. Утро – опять дорога. Творчество – тот же сон, да не часто оно захватит. Отдых – когда работается легко, душевно»<sup>9</sup>.

Но большая часть анкет имеет остроактуальный политический характер («Что вы думаете о художественной литературе в советской России?» (1927); «Каким образом и когда кончится господство большевизма в России?» (1927) «Анкета о Революции» (1927). Вопросы эстетики рефлексировались редко, гораздо чаще Шмелев выбирает риторику инвективы в адрес актуального художественного процесса СССР и панегирическую риторику для высказываний о необходимости сохранения русскоязычной литературы для эмиграции, общей работы всех «изгнанников» по сохранению литературной традиции классиков, к которым автор неизменно причисляет А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова. «Было бы поучительно видеть Пушкина, Достоевского, Гоголя, Тургенева лицом к лицу с такою-то вот Россией, лишенной даже своего имени. Как бы они заговорили!»<sup>10</sup>.

Постепенно Шмелев вырабатывает ряд речевых формул с ярко выраженным пафосом восхваления или отрицания, которыми он будет оперировать практически в каждом публичном выступлении. И ученые-шмелеведы такую тенденцию отмечают и в отношении художественного творчества: со временем от высокого сказового стиля повести «Богомолье» автор переходит к открытому проповедничеству в романе «Пути небесные» (Осьминина 2001). Из анкет писателя складывается образ писателя непримиримого по отношению к новой «большевистской» России (что впоследствии приведет его к сотрудничеству с газетой «Парижский вестник» в 1940-е годы), отказывающегося интеллектуалам, оставшимся в СССР в свободном мышлении: «Простой читатель из трудового слоя правильно оценил эту удрушающую литературу, которую заставили плясать и орать песни и говорить непристойности: этот читатель тянется к *прежней*, живой для него литературе; подлинной, а не оподляемой»<sup>11</sup>. Характерно, что писатель в эмиграции уходит от мышления в контексте микромира творческой лаборатории и очень редко рассуждает об авторских

<sup>7</sup> У И. С. Шмелева // Вечерние известия. 1916. 16 марта (935). С. 8.

<sup>8</sup> И. С. Шмелев об отдыхе // Сегодня. 1930. 16 сент. № 256. С. 8

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> И. С. Шмелев: ответ на анкету «Русские писатели о современной русской литературе и о себе» // Своими путями. 1925. № 8-9. С. 9

<sup>11</sup> И. С. Шмелев: ответ на анкету «Литературной недели» // Дни. 1927. 27 окт. № 1215. С. 3

индивидуальностях. В анкетах фиксируется образ коллективного эмигрантского «мы», ответственного за сохранение ценностей российской культуры (хотя, конечно, коллективное мышление эмиграции при общем противостоянии с Советской Россией, все же отсутствовало, будущее России понималось в полярных политических и философских координатах, единства не было (Журналистика русского зарубежья XIX-XX веков 2003): для Шмелева цель эмиграции – «Освобождение России»<sup>12</sup>, «Эмиграция должна понять основную задачу: найти Россию, а не спорить о том, какой должна быть Россия»<sup>13</sup>. И подобного же собирательного, но уже уродливого образа «мы» советского: в советской литературе – «огрубение, огрязнение невероятное всего в жизни, истребление всего *духовного, осмеяние и задушение его – все это* влияет и на изображение дозволенного даже. <...> Пустыня, гниющее болото. И – балаган, надоедно шумный» (Шмелев 1927а: 2). В ряде анкет автор дает визионерское прогнозирование грядущего торжества России: «Духовный подъем России грядет – и будет невероятной мощности, освободит в ней скованные силы. Так я чувствую свой народ. Я *знаю* его и верю, что иначе не может быть. Россия – *будет!*»<sup>14</sup>.

Аналитических интервью И.С. Шмелева известно мало, в виде очерков о писателе они частично собраны в издании «Памяти Ивана Сергеевича Шмелева» (очерки М. Дьяченко 1931 г. и А. Зернина 1948 г.), вышедшем в 1956 году Германии<sup>15</sup>; книге бесед с писателями Н. Городецкой, побывавшей по заданию газеты «Возрождение» у И. Бунина, Ходасевича и ряда других авторов (в начале 1930-х годов Шмелев жил в Севре, куда к нему приезжали Н. Городецкая и М. Дьяченко). Данные очерки-интервью созданы по канонам, сформировавшимся еще в дореволюционной печати: редукция вопросов интервьюера, комбинирование прямой и косвенной речи интервьюируемого, создание драматургии очерка и расстановка композиционных акцентов остается за автором интервью, собственные впечатления о великой личности (писатель беседует «с чарующей, старомодною сердечностью»<sup>16</sup>; производит «неизгладимое впечатление» одухотворенностью – «с сожалѣніем покидаю милый, гостепріимный домик, унося в душѣ неизгладимое воспоминаніе о свѣтлых часах, проведенных в бесѣдѣ с И. С. Шмелевым, проникновенным пѣвцом нашей родной Святой Руси»<sup>17</sup>, предельно искренен: «Мне не хочется ни о чем спрашивать. Думаю с испугом: вдруг кто-нибудь воспримет слова И. С. как простой газетный материал, все это ведь живое, из сердца, из боли»<sup>18</sup>. «Чужое слово» Шмелева становится частью нарратива журналистов. Данные интервью-очерки – аналитический отчет о визите к литератору, в композиционной рамке которого находится мотивировка визита, описание условий жизни и бытовых моментов, делающий писателя «человеком вообще» (интродукция). Стилистический манера представить персонажа исходит из понимания, что, во-первых, среда определяет человека, литературный портрет становится частью окружающего автора мира, а во-вторых, писатель и его литературные тексты продолжают друг друга, жизнь Шмелева и жизнь его персонажей симметричны. Описание кухни Шмелева («Мы прошли на кухню, так как писатель был занят приготовленіем обѣда, и я не желал прерывать этого занятія. Разогрѣвая на сухой сковородѣ ломтик мяса и поминутно перевортывая его, чтобы он не пригорѣл, Иван Сергѣевич любезно освѣдомился о моих дѣлах»<sup>19</sup> и рассуждение о необходимости сбора материала для нового романа в Америке («И. С. Шмелев, стоя у газовой плиты, начал говорить о задуманных, еще не выполненных трудах. Описать духовное перерождение невѣрующаго человѣка, обращеніе его к вѣрѣ – таково было заданіе, которое поставил себѣ И. С. в тот момент. Все движеніе этого процесса должно было быть показано во 2-й и 3-ей части «Путей Небесных». Чтобы выполнить эту работу, И. С. хотѣл поселиться на нѣкоторое время в монастырѣ, пожить в настоящей монастырской обстановкѣ, что возможно сейчас только в Америкѣ»<sup>20</sup> оказываются в соседних абзацах. Писатель, работающий над своими главными трудами «Лето Господне» и «Богомолье» оказывается «завороченным с детства» образами афонских святых<sup>21</sup>.

Именно в очерках-интервью мы можем видеть аргументированное представление миссии писателя и цель существования субъекта в искусстве: «Искусство – оно что? Надо уяснить себе его огромную

<sup>12</sup> И. С. Шмелев: пожелания русских писателей на новый год // Возрождение. 1926. 1 янв. № 213. С. 3.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> И. С. Шмелев: ответ на анкету «Русские писатели и политические деятели о 10-летию октябрьского переворота» // Сегодня. 1927. 6 нояб. № 251. С. 8.

<sup>15</sup> Памяти Ивана Сергеевича Шмелева / под ред. В. А. Маевского ; Берлин: Dr. Peter Belej, 1956. 126 с.

<sup>16</sup> Зернин А. В. У И. С. Шмелева в Женеве // Русская Мысль. Париж, 1950. Цит. по: Памяти Ивана Сергеевича Шмелева / под ред. В. А. Маевского ; Берлин: Dr. Peter Belej, 1956. С. 33-35

<sup>17</sup> Дьяченко М. Н. У Шмелева в Севре // Памяти Ивана Сергеевича Шмелева / под ред. В. А. Маевского ; Берлин: Dr. Peter Belej, 1956. С. 36-40

<sup>18</sup> Городецкая Н. В гостях у Шмелева // Возрождение. 1931. 1 февр. № 2070. С. 4.

<sup>19</sup> Зернин А. В. У И. С. Шмелева в Женеве // Русская Мысль. Париж, 1950. Цит. по: Памяти Ивана Сергеевича Шмелева / под ред. В. А. Маевского ; Берлин: Dr. Peter Belej, 1956. С. 33.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Дьяченко М. Н. У Шмелева в Севре // Памяти Ивана Сергеевича Шмелева / Под ред. В. А. Маевского ; Берлин: Dr. Peter Belej, 1956. С. 38.

ответственность»<sup>22</sup>. Писатель не может состояться за короткий период, вся его жизнь – это непрерывные наблюдения над ходом вещей: «Необходимо выяснить себе самому – да зачем же пишешь? Ведь так просто – жизнь все равно лучше написанного, и природа, и деревья... А сегодня необходимость ответа еще настоятельнее. Не только что писать, а и читать становится не под силу. Книг-то ведь во сколько!...»<sup>23</sup>. У подлинного искусства божественная природа: «Вот когда я говорю о новой-то эстетике, я это так и понимаю: надо обожить искусство, уяснить, что искусство, как и религия, из одного божественного источника...»<sup>24</sup>; «Вот слова: искушение – искус, искусство. Приять страсть, приять искушение – и через себя его провести, выстрадать и, пережив, искусившись – искусенным и очищенным идти в искусство. <...> И тому, кто такого голоса не слышит, – и писать незачем»<sup>25</sup>.

Несмотря на временной разрыв в анализируемых текстах (1931 и 1948 годы), риторика писателя в данных текстах характеризуется признаком рекуррентности (повторяемости). Шмелев повторяет речевую формулу, появившуюся одновременно в публицистике, интервью и анкетах конца 1920-х годов: «Русский народ как бы создан для искания правды Божией. Святой Владимир был лишь выразителем народного духа, приводя Русь ко крещению. Русская душа жадно восприняла свет христианства, которым озарялись все стороны русского быта. И вот уже тысячу лет наш народ живет ради правды, ищет ее, падая и поднимаясь. В поисках этой правды он пошел и за большевизмом, но был жестоко обманут и оскорблен»<sup>26</sup>. И само описание автора как «несвятого святого» также становится шаблонным. Не ставя под сомнение искреннюю убежденность Шмелева в необходимости постоянно говорить о русской культуре и литературе как о средоточии духовности, последнем оплоте отечества, мы также не можем отрицать, что в своей риторике он соответствует ожиданиям, сложившимся у читающей публики за годы его активного присутствия в дискурсе русского зарубежья.

Таким образом, анализ интервью И. С. Шмелева и его ответов на анкеты периодических изданий первой трети XX века (отечественных и зарубежных) позволяет проследить умонастроения яркого представителя русской эмиграции первой волны, увидеть стилистическую интенсификацию нарратива автора (тяготение к моделям инвективы и панегирика), закрепление речевых формул, которые окажутся влиятельными для всего дискурса литературы и публицистики русского зарубежья. Исследуемый материал относится к области формирования жанра литературного интервью и демонстрирует закрепление тех принципов подачи материала (аналитика и информирование), которые выделили его из ряда медиа материалов газетной публицистики конца XIX – начала XX века. Жанр анкеты, приобретший популярность в связи с перестройкой отношений между читателем-писателем-издателем, сложился именно в указанный период и творчество Шмелева это демонстрирует: автор существует в культурно-специфической модели, полагавшей писателя экспертом любых социальных практик и ответственным за рефлексии над повседневностью.

#### Список источников

1. Александров А. С. Ответы писателей на анкеты периодических изданий начала XX века // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 447. С. 5–10.
2. Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Портрет // Энциклопедический словарь : в 86 т. Т. 48. Санкт-Петербург : Типо-литография И. А. Ефрона, 1898. С. 323.
3. Вахненко Е. Е. Редакционная политика газеты «Биржевые ведомости» в контексте исторического слома (июль 1914 – октябрь 1917 года) // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 101–115.
4. Газетный мир России XIX – начала XX века : каталог дореволюционных газет в фондах Российской государственной библиотеки : [в 2 т.] / Российская гос. б-ка, отд. газет ; [сост.: В. Н. Булгакова (отв. ред.), Т. А. Колчина, Т. Г. Матюшкина]. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2014а. Т. 1: А-М. 557 с.
5. Газетный мир России XIX – начала XX века : каталог дореволюционных газет в фондах Российской государственной библиотеки : [в 2 т.] / Российская гос. б-ка, отд. газет ; [сост.: В. Н. Булгакова (отв. ред.), Т. А. Колчина, Т. Г. Матюшкина]. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2014б. Т. 2: Н-Я. 680 с.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 1. Санкт-Петербург ; Москва : Типография М. О. Вольфа, 1880. С. 85.
7. Журналистика русского зарубежья XIX-XX веков : учеб. пособие / С.-Петерб. гос. ун-т ; [А. Ф. Бережной и др.] ; под ред. Г. В. Жиркова. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003 (Тип. Изд-ва СПбГУ). 318, [1] с.

<sup>22</sup> Городецкая Н. В гостях у Шмелева // Возрождение. 1931. 1 февр. № 2070. С. 4.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Зернин А. В. У И. С. Шмелева в Женеве // Русская Мысль. Париж, 1950. Цит. по: Памяти Ивана Сергеевича Шмелева / под ред. В. А. Маевского ; Берлин: Dr. Peter Belej, 1956. С. 35.

8. Захарова В. Т. Поэтика прозы И.С. Шмелева: монография. Нижний Новгород : Мининский университет, 2015. 106 с.
9. И. С. Шмелёв и писатели русского зарубежья : XXIV Крымские международные Шмелёвские чтения, посвященные 145-летию со дня рождения И. С. Шмелёва и 25-летию со дня открытия Музея писателя И. С. Шмелёва : сборник научных статей международной конференции, г. Алушта, 12-15 сентября 2018 года. Симферополь : Антиква, 2020. 141 с.
10. Лакшин В. Я. Лев Толстой глазами современников // Интервью и беседы с Львом Толстым. Москва : Современник, 1987. С. 3–17.
11. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
12. Макарова П. А., Сабова А. Д. О влиянии жанра литературного портрета на литературный репортаж конца XIX века (на основании публикаций Ж. Юре в газете Эко де Пари) // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2020. № 4. С. 80–100.
13. Осьминина Е. А. Последний роман // Шмелев И. С. Собр.соч. : В 5 т. / Ив. Шмелев; [Сост. и авт. предисл. Е. А. Осьминина]. Москва : Рус. кн., 2001. Т. 5: Пути небесные. 2001. 477 с.
14. Рейтблат А. И. Роман литературного краха // Новое литературное обозрение. – 1997. № 25. С. 99–109.
15. Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: материалы к научной библиографии / составитель О. Шапкина ; под общей редакцией А. Холикова. Москва : Алмавест, 2022. 164 с.
16. Российские литераторы начала XX века на страницах московских газет. 1901–1917 : библиографический указатель : в 2 т. Т. 1. Москва : Пашков дом, 2019а. 470 с.
17. Российские литераторы начала XX века на страницах московских газет. 1901–1917 : библиографический указатель : в 2 т. Т. 2. Москва : Пашков дом, 2019б. 468 с.
18. Селюткина Е. А. Зарождение жанра литературного интервью на рубеже XIX– XX веков // Филологический класс. 2022. Т. 27, № 4. С. 76–87.
19. Ташлыков С. А. От составителя: интервью А. Куприна // Куприн в зеркале интервью : сборник материалов / сост., вступ. ст. и комм. С. А. Ташлыкова. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2020. 239 с.
20. Таянова Т. А. Творчество Ивана Шмелева как феномен религиозного типа художественного сознания в русской литературе первой трети XX века : дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2000. 219 с.
21. Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учебное пособие. Москва : Аспект-Пресс, 2017. 315 с.
22. Тугушева Э. Ф., Федорчукова Л. А., Филатова Н. П. Интервью с писателем как источник метапоэтических данных о языке новейшей художественной литературы // Грамота: Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 8 (86). Ч. 1. С. 57–61.
23. Черников А. П. Лики жизни : Калуж. страницы твор. биографии И. С. Шмелева. Калуга : Гриф, 2002. 150 с.

#### References

1. Aleksandrov A. S. (2019). Otvety pisatelei na ankety periodicheskikh izdaniy nachala XX veka [Writer's Answers to the Questionnaires of Periodicals of the Beginning of the 20th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 447, 5–10. (In Russ.).
2. Brokgauz F. A., Efron I. A. (1898). Portret [Portrait]. *Entsiklopedicheskii slovar'*: v 86 t., Vol. 48, Saint Petersburg: Tipo-litografiya I. A. Efrona, p. 323. (In Russ.).
3. Vakhnenko E. E. (2019). Redaktsionnaya politika gazety «Birzhevye vedomosti» v kontekste istoricheskogo sloma (iyul' 1914 – oktyabr' 1917 goda) [Editorial Policy of the Newspaper “Birzhevye Vedomosti” in the Context of the Historical Breakdown (July 1914 – October 1917)]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, 4, 101–115. (In Russ.).
4. *Gazetnyj mir Rossii XIX – nachala XX veka : katalog dorevoljucionnyh gazet v fondah Rossijskoj gosudarstvennoj biblioteki : v 2 t.* (2014a) [The newspaper world of Russia in the 19th – early 20th centuries: catalog of pre-revolutionary newspapers in the collections of the Russian State Library]. Moscow: Pashkov dom. Vol. 1: A-M, 557 p. (In Russ.).
5. *Gazetnyj mir Rossii XIX – nachala HH veka: katalog dorevoljucionnyh gazet v fondah Rossijskoj gosudarstvennoj biblioteki : v 2 t.* (2014b) [The newspaper world of Russia in the 19th – early 20th centuries: catalog of pre-revolutionary newspapers in the collections of the Russian State Library]. Moscow: Pashkov dom, Vol. 2: N-Ja, 680 p. (In Russ.).
6. Dal V. I. (1880). *Tolkovyj slovar' zhivago velikorusskago jazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language, in 4 vols.]. Vol. 1. Saint Petersburg, Moscow: Tipografiya M. O. Vol'fa, p. 85. (In Russ.).

7. *Zhurnalistika russkogo zarubezh'ja XIX-XX vekov : ucheb. posobie* (2003) [Journalism of the Russian Diaspora of the XIX-XX centuries: textbook]. Saint Petersburg: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 318 p. (In Russ.).
8. Zaharova V. T. (2015). *Pojetika prozy I. S. Shmeleva: monografija* [Poetics of I.S. Shmeleva: monograph]. Nizhnij Novgorod: Mininskij universitet, 106 p. (In Russ.).
9. *I. S. Shmel'jov i pisateli russkogo zarubezh'ja : XXIV Krymskie mezhdunarodnye Shmel'jovskie chtenija, posvjashhnyye 145-letiju so dnja rozhdenija I. S. Shmel'jova i 25-letiju so dnja otkrytija Muzeja pisatelja I. S. Shmel'jova : sbornik nauchnyh statej mezhdunarodnoj konferencii, g. Alushta, 12-15 sentjabrja 2018 goda* (2020) [I. S. Shmelev and writers of the Russian diaspora: XXIV Crimean International Shmelev Readings dedicated to the 145th anniversary of the birth of I. S. Shmelev and the 25th anniversary of the opening of the Museum of the writer I. S. Shmelev: collection of scientific articles of the international conference, g Alushta, September 12-15, 2018]. Simferopol : Antikva, 141 p. (In Russ.).
10. Lakshin V. Ya. (1987). *Lev Tolstoj glazami sovremennikov* [Leo Tolstoy through the Eyes of Contemporaries]. *Interv'yu i besedy s L'vom Tolstym*. Moscow: Sovremennik, 3–17. (In Russ.).
11. Ljubomudrov A. M. (2003). *Duhovnyj realizm v literature russkogo zarubezh'ja: B. K. Zajcev, I. S. Shmel'jov* [Spiritual realism in the literature of Russian abroad: B. K. Zaitsev, I. S. Shmelev]. Saint Petersburg: Dmitrij Bulanin, 272 p. (In Russ.).
12. Makarova P. A., Sabova A. D. (2020). *O vliyanii zhanra literaturnogo portreta na literaturnyi reportazh kontsa XIX veka (na osnovanii publikatsii Zh. Yure v gazete Eko de Pari)* [On the Influence of the Literary Portrait Genre on the Literary Reportage of the End of the 19th Century (Based on J. Huret's Publications in the Eco de Paris Newspaper)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 4, 80–100. (In Russ.).
13. Os'minina E. A. (2001). *Poslednij roman* [The last novel]. *Shmelev I. S. Sobr.soch. : v 5 t. Vol. 5: Puti nebesnye*. Moscow: Russkaya kniga, 477 p. (In Russ.).
14. Reitblat A. I. (1997). *Roman literaturnogo krakha* [A Novel of Literary Collapse]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 25, 99–109. (In Russ.).
15. *Russkaja literatura i zhurnalistika v predrevoljucionnuju jepohu: materialy k nauchnoj bibliografii* (2022) [Russian literature and journalism in the pre-revolutionary era: a bibliographic index]. Moscow, Almavest, 164 p. (In Russ.).
16. *Rossiiskie literaturny nachala XX veka na stranitsakh moskovskikh gazet. 1901–1917: bibliograficheskii ukazatel': v 2 t.* (2019a) [Russian Writers of the Early 20th Century on the Pages of Moscow Newspapers. 1901–1917: Bibliographic Index, in 2 vols.]. Vol. 1. Moscow: Pashkov dom, 470 p. (In Russ.).
17. *Rossiiskie literaturny nachala XX veka na stranitsakh moskovskikh gazet. 1901–1917: bibliograficheskii ukazatel': v 2 t.* (2019b) [Russian Writers of the Early 20th Century on the Pages of Moscow Newspapers. 1901–1917: Bibliographic Index, in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow: Pashkov dom, 468 p. (In Russ.).
18. Selyutina E. A. (2022). *Zarozhdenie zhanra literaturnogo interv'ju na rubezhe XIX–XX vekov* [The Birth of the Genre of Literary Interview at the Turn of the 19th – 20th Centuries]. *Philological Class*, 4, Vol. 27, 76–87. (In Russ.).
19. Tashlykov S. A. (2020). *Ot sostavitel'ja: interv'ju A. Kuprina* [Compiled by: interview A. Kuprin]. *Kuprin v zerkale interv'ju : sbornik materialov*. Irkutsk, Izd-vo IGU, 239 p. (In Russ.).
20. Tajanova T. A. (2000). *Tvorchestvo Ivana Shmeleva kak fenomen religioznogo tipa hudozhestvennogo soznaniya v russkoj literature pervoj treti XX veka : diss. ... kand. filol. nauk.* [Ivan Shmelev's Creativity as a Phenomenon of the Religious Type of Artistic Consciousness in Russian Literature in the First Third of the 20th Century: diss. ... cand. philol. sciences.]. Magnitogorsk, 219 p. (In Russ.).
21. Tertychnyi A. A. (2017). *Zhanry periodicheskoi pechati* [Genres of Periodical Press]. Moscow: Aspekt-Press, 315 p. (In Russ.).
22. Tugusheva E. F., Fedorchukova L. A., Filatova N. P. (2018). *Interv'yu s pisatelem kak istochnik metapoeticheskikh dannyx o yazyke noveishei khudozhestvennoi literatury* [Interview with a Writer as a Source of Metapoetic Data on the Language of Modern Fiction]. *Gramota: Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 8 (86), Part 1, 57–61. (In Russ.).
23. Chernikov A. P. (2002). *Liki zhizni : Kaluzh. stranicy tvor. biografii I. S. Shmeleva* [Faces of life: Kaluga pages of the creative biography of I.S. Shmelev]. Kaluga, Grif. 150 p. (In Russ.).

#### Информация об авторе

**Е. А. Селютина** – кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной и творческой работе.

#### Information about the author

**Elena A. Selyutina** – Candidate of Philology, Associate Professor, Vice-rector for Scientific and Creative Work.

---

Статья поступила в редакцию 20.07.2023; одобрена после рецензирования 30.07.2023;  
принята к публикации 30.07.2023.

The article was submitted 20.07.2023; approved after reviewing 30.07.2023;  
accepted for publication 30.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 74–79.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 74–79.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 82

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-74-79

## РИТОРИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Валерий Игоревич Тюпа**

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, v.tiupa@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена соотношению эстетической и риторической сторон художественного письма, кратко прослеживая историческую динамику соотносительности эстетического творчества и риторической эффективности в доклассический, классический и современный периоды. Если до Александра Баумгартена творческая сторона лучших литературных творений не осознавалась, а нормативные поэтики этого времени служили риториками художественного письма, то в классическую эпоху расцвета эстетической системы ценностей риторика обесценивается. В кризисном XX веке происходит девальвация эстетического и базовых законов искусства, однако возрождение риторики в новом, ненормативном качестве способно сыграть позитивную роль в реабилитации классической художественности.

**Ключевые слова:** эстетика, риторика, нериторика, литературное письмо, законы искусства, этос.

**Для цитирования:** Тюпа В. И. Риторика художественного письма и эстетический феномен произведения // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 74–79. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-74-79

Original article

## THE RHETORIC OF ARTISTIC WRITING AND THE AESTHETIC PHENOMENON OF THE WORK

**Valery I. Tyupa**

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, v.tiupa@gmail.com

**Abstract.** The paper is devoted to the correlation between aesthetic and rhetorical sides of artistic writing, briefly tracing the historical dynamics of correlation between aesthetic creativity and rhetorical effectiveness in pre-classical, classical and modern periods. Whereas before Alexander Baumgarten the creative side of the best literary creations was not realized, and the normative poetics of that time served as rhetoricians of artistic writing, in the classical era of the flowering of the aesthetic value system rhetoric is devalued. In the crisis-ridden twentieth century, the aesthetic and the basic laws of art are devalued, but the revival of rhetoric in its new, non-normative quality can play a positive role in the rehabilitation of classical artistry.

**Key words:** aesthetics, rhetoric, non-rhetoric, literary writing, laws of art, ethos.

**For citation:** Tyupa V. I. (2023). The rhetoric of artistic writing and the aesthetic phenomenon of the work. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 74–79. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-74-79

Природа художественного письма имеет двоякий характер. Будучи культурным феноменом одного ряда с другими видами искусства (живописью, скульптурой, музыкой, театром, кино), художественная литература принадлежит к области эстетики. Занятия искусством требуют достижения эстетического совершенства своих изделий как «рубежа», который, говоря словами Канта, «не может быть отодвинут» (Кант 1966: 325). Но одновременно, будучи родом словесности, литература неизбежно привлекает к себе внимание риторики, ценящей не имманентное совершенство, а эффективность воздействия на некоторую аудиторию. При этом «конец XX века ознаменовался широким вторжением риторики во все сферы российской действительности» (Шатин 2000: 9), эстетика же, напротив, весьма ощутимо утратила свои позиции в общественном сознании. В наше время слово «эстетическое» нередко применяется ко всему, что имеет отношение к искусству, и бездумно употребляется как синоним «художественного».

В истории культуры соотношение риторического и эстетического векторов художественного письма изменчиво.

Риторика представляет собой сформировавшееся в глубокой античности учение об эффективности речевой коммуникации. Нормативные поэтики, начиная от «Поэтики» Аристотеля, по существу своему были риториками художественного письма, поскольку и само художественное слово носило ярко выраженный риторический характер (см.: Михайлов 1997).

Однако в культурную эпоху романтического торжества эгоцентризма авторитет риторики резко снизился. Только в середине XX века происходит своего рода воскрешение риторики, но уже в новом, ненормативном качестве. Если классическая риторика предписывала правила речевого поведения для успешного воздействия на аудиторию, то радикально обновившаяся «неориторика» не предписывает, но анализирует речевое взаимодействие людей, представляя собой исследовательский подход к самым разнообразным коммуникативным практикам: от дискурса власти до любовного и повседневно-бытового дискурсов. Нынешняя риторика может быть названа семиотикой словесности, или «дискурсоведением», а еще точнее «металингвистикой» (понятие, позаимствованное Бахтиным у Бенджамина Уорфа и обоснованное им в работах «Проблема речевых жанров» и «Проблема текста»).

Эстетика, как известно, была задумана Александром Баумгартеном (выпустившим в 1750 году первый том своего труда под изобретенным им самим заглавием) как дисциплина параллельная логике. Если логика была учением о совершенстве рационального мышления, то эстетика призвана была стать учением о возможном совершенстве чувственного восприятия, о достижении и постижении «красоты». Баумгартен впервые осознал, что для достижения эстетической ценности художник должен сотворить «гетерокосмос», условный и беспрецедентный «другой мир». Эстетика выступила учением о *творчестве*, о созидании новой реальности, о совершенной целостности творчески воображенных миров – в противовес ремесленно изготавливаемым текстам. Тогда как до Баумгартена литература мыслилась особого рода ремеслом – возвышенным ремеслом, но не творчеством.

Эстетический феномен произведения обнаружил присущие ему – в качестве творческого продукта – законы искусства: *условности* (условной реальности воображенного мира), *целостности* (полноты и неизбыточности этого мира) и *оригинальности* (невоспроизводимости творческого акта). Это были уже не нормативные требования мастерства, а сущностные границы одного из родов человеческой деятельности. На исходе XIX столетия Львом Толстым был осознан и четвертый закон подлинного искусства – закон *суггестивности* (правда, первые три закона, воплощенные в понятии «красоты», поздним Толстым были отвергнуты).

Возникновение и расцвет немецкой классической эстетики положили начало разделению литературы на два русла: на эстетическую продукцию «гениальности»<sup>1</sup> и на риторическую продукцию функционального текстосложения. В силу своей риторической природы литература нередко исполняет прикладные функции и выступает формой иной деятельности: религиозной (преимущественно в средние века), идейно-политической (в период соцреализма, например), философской, развлекательной. Все эти содержательно-риторические компоненты могут входить и в состав подлинных шедевров эстетического творчества, но там они несамостоятельны в своей значимости. Истинное творчество к прикладным функциям не причастно.

Впрочем, и после осознания эстетической природы искусства слова игнорировать его риторический аспект было невозможно. Ведь эстетическое здесь реализуется фигуративной упорядоченностью средств языка, эти два крыла художественного письма нераздельны, если мы имеем дело с результатами подлинного творчества. Однако симметрия этих векторов нарушается тем, что в сфере слова эстетическое творчество без риторики не может обойтись, а фигуративное письмо не обязательно сопряжено с эстетическим творчеством, оно может культивироваться и без него. Но в таком случае перед нами или публицистика, мимикрирующая под художественность, или элитарная речевая игра, или массовая литература недолговечных бестселлеров, а не творческий акт сотворения условной реальности.

С началом XX столетия разрыв между эстетической и риторической сторонами художественного письма существенно углубился. В 1918 году, освобождаясь от своего недавнего тяготения к футуризму, Пастернак писал, что в культуре образовалось как бы «два искусства», причем одно из них вообразило, что «может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству» (Пастернак 1990: 144). И в самом деле, с приходом XX столетия под одним именем «литературы» бытуют две глубоко различные социально-коммуникативные активности.

Данная альтернатива была запечатлена полемическим становлением теории литературы в 1920-е гг. С одной стороны, замещение критерия целостности критерием «остранения», обращение к чисто риторическим категориям материала и приема, культивировавшиеся формальной школой, с другой – «эстетика словесного творчества» Бахтина. Впрочем, очевидное преимущество бахтинской позиции

<sup>1</sup> Слово «гениальность» для Канта отнюдь не служило комплиментом, но обозначало сущностную особенность эстетического: «способность создать то, чему нельзя научиться» (Кант 1967: 79).

состояло в том, что его эстетика не отстранялась от риторики: помимо предельно целостной «архитектонической формы эстетического объекта» (сотворенного гетерокосмоса) Бахтина занимала и композиционная форма текста как «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин 1975: 18), для выстраивания которой необходимо риторическое мастерство – не только мастерство рассказывания, но и композиции, ритмики, предметной, психологической и речевой детализации.

Бахтинское единство эстетического и риторического подходов к феноменам художественного письма очевидно проглядывает в его формулировках «задач эстетического анализа». Первая из них – «понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии», именуемом «архитектоникой»; вторая – «понять его (текста – *В.Т.*) строение совершенно независимо от эстетического объекта», то есть, в сущности, риторически; «наконец, третья задача эстетического анализа – понять внешнее материальное произведение как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения» (Бахтин 1975: 17) (еще точнее было бы: риторический аппарат эстетического творчества).

Вследствие ментального кризиса классической художественности на рубеже XIX – XX веков эстетическая сторона художественного письма была в немалой степени девальвирована и девальвация эта продолжается. Стало естественным, например, говорить об «эстетике постмодернизма», хотя со своими симулякрами, ризомами, смертью Автора, беспредельной интертекстуальностью постмодерн является радикально контрэстетической ветвью культурной эволюции. Иногда, как в случае с петербургским журналом «Транслит», открыто провозглашается борьба риторики против эстетики.

Справедливо связывая эстетику с антропоцентризмом, неомарксистские теоретики «Транслита» в борьбе с «либеральным гуманизмом» озабочены тем, что «литература привязала себя к эстетике» (Транслит: литературно-теоретический журнал 2018: 27), и направляют свои усилия к «подрыву представления о стихотворении как об эстетически обособленном объекте» (Там же: 26). Они предлагают «сместить эстетический акцент на поэтическом объекте в пользу риторического акцента на техническом выборе некоторых средств» (Там же: 34), в результате чего поэты станут писать «не ради эстетической ценности, но для предьявления отчетливо ощутимых частиц опыта» (Там же). Стремясь к «переизобретению человеком самого себя» (Там же: 4) с «эко-социалистических» и «эко-фундаменталистских» позиций (Там же: 5), неориторический подход транслитовцев, «извлекающий нас из узких рамок антропоцентрического мышления» (Там же: 131), мыслится ими «повесткой и поводом для радикального переосмысления антропоцентризма» в направлении «постгуманизма» (Там же: 135).

На мой взгляд, такая перспектива делает вопрос о соотношении риторики и эстетики нешуточным. Впрочем, сама риторика в подобных крайностях неповинна. Напротив, подлинная неориторика Хаима Перельмана (см. Perelman, Olbrechts-Tyteca 1952; Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958) и льежской «группы  $\mu$ » (см.: Dubois 1970) открывают перед литературоведением и иными гуманитарными науками увлекательные перспективы.

Одну из таких перспектив представляет специализированная для той или иной сферы знания разработка понятия «картины мира». В целом это общее наименование для множества обобщающих систем представления о жизни: для языковой, этнической, научной, религиозной, художественной, профессиональной, возрастной, гендерной и т.п. картин мира. В каждой из таких вариаций это специфический для данной сферы общения комплекс исходных допущений о самых общих предпосылках человеческого присутствия в бытии. Подобно условному математическому пространству обобщающая картина мира «гарантирует возможное смысловое единство возможных суждений» (Бахтин 1986: 126) о жизни.

Наиболее фундаментальной в этом ряду следует признать именно *риторическую* картину мира – понятие, введенное Перельманом для указания на intersubjectивный «топос согласия», или иначе «сверхтопос», без которого взаимопонимание между коммуникантами недостижимо. Перспектива взаимопонимания, потенциально предполагаемая всяким высказыванием, требует, чтобы говорящий и слушающий исходили из обобщенно-общих представлений об условиях того мира, в котором позиционируется коммуникативный объект высказывания. Топос согласия ограничивает возможную широту мировидения некоторым ценностным кругозором и активизирует в сознаниях коммуникантов некоторое условное пространство и время.

Референтная сторона дискурсов, как рассуждал Мишель Фуко, «конституируется не “вещами”, “фактами”, “реалиями” или “сущностями”, но <...> правилами существования для объектов, которые оказываются названными, обозначенными» (Фуко 1996: 92). Риторическая картина мира и представляет собой некий набор «правил существования». Особое значение данный подход приобретает для современной нарратологии, общим местом которой стала мысль Ю. М. Лотмана о том, что событийный статус рассказанного происшествя (т.е. коренное условие нарративности) определяется «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием» (Лотман 1970: 283).

В частности, среди базовых нарративных картин мира *прецедентная* исходит из того, будто в мире все уже было и снова будет, как при смене времен года; *императивная* картина мира основана на том исходном допущении, что жизнь определяется не циклическими повторениями, а верховным миропорядком, где правит некий закон высшей справедливости; *авантюрная* (оказиональная) картина мира представляет жизнь как хаотический поток казусных случайностей, аналогичный азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение обстоятельств; наконец, при *вероятностной* картине мира жизнь мыслится как непрямолинейная траектория существования, проходящая через ряд «точек бифуркации», описанных синергетикой Ильи Пригожина.

Энергично развивающаяся в последние десятилетия нарратология вообще активно привлекает риторические категории. В частности, все больший нарратологический интерес вызывает категория *этоса* (см.: Stockwell 2013; Altes 2014). Согласно глубокому замечанию Рикёра, «не бывает этически нейтральных повествований», поскольку, «предвосхищение этических соображений включено в саму структуру акта повествования» (Рикёр 2008: 144).

В свое время, характеризуя этос как «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения» (Дюбуа Ж. и др. 1986: 264), неориторика «группы  $\mu$ », не забывая об эстетическом измерении художественного письма, справедливо утверждали: «Сущность этоса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают» (Там же: 275).

У Бахтина этосу соответствует «типическая концепция адресатов» высказывания. Эмманюэль Левинас в своей философии диалога рассматривал в этом значении ментальную установку, имплицитно присущую интерсубъективному пространству общения. В качестве нравственной установки риторический этос не субъективен. Он интересубъективен, это своего рода «магнитное поле», в котором субъект оказывается, «поддерживая дискурс» (Фуко) адекватным своим участием в коммуникативном событии высказывания.

Категория этоса в применении к коммуникативным практикам (в частности, к практикам художественного письма) знаменует такого рода ценностно-смысловую позицию, которую субъект, воспринимающий речевое произведение, вынужден занимать, оставаясь участником данного коммуникативного события. Разумеется, перечитывая тот же самый текст, мы всегда вольны занять позицию исследовательской вненаходимости, чтобы определить место данного высказывания на карте этических ценностей. Но при этом сами мы выпадем из живой межсубъектной связи взаимодействующих сознаний, которая зовется дискурсом.

В соответствии со стратегическими различиями риторических установок говорения могут быть выделены и исторически обоснованы этосы: *покоя, долженствования, самоактуализации и солидарности* – в качестве векторов суггестивного воздействия на реципиента. Как и риторические картины мира, они являются исторически стадияльными, одновременными по своему возникновению и закреплению в культуре (см.: Тюпа 2021).

В отличие от чуждых эстетическому творчеству категорий «темы» и «идеи», «материала» и «приема» неориторический категориальный аппарат с его «картинами мира», «этосами» и почтенными «топосами» представляется весьма эффективным для исследовательской работы как с классическими, так и с современными литературными практиками. Но значимость неориторики не только в этом. На мой взгляд, судьба воскрешенной риторики способна послужить знаменательным прецедентом для реабилитации классической художественности (подлинного эстетического творчества), переживающей свой исторически закономерный кризис, но способной к долгожданному качественному обновлению.

#### Список источников

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 506 с.
2. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. Москва: Наука, 1986. С. 80–160.
3. Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. Москва: Прогресс, 1986. 392 с.
4. Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770—1780-х гг. к книге «Антропология в прагматическом отношении» // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 3. М., 1967. С. 77–82.
5. Кант И. Критика способности суждения. Соч.: В 6 т. Москва: Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
7. Михайлов А. В. Языки культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 913 с.
8. Пастернак Б. Об искусстве. Москва: Искусство, 1990. 400 с.
9. Рикёр П. Я-сам как другой. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
10. Транслит: литературно-теоретический журнал. Вып. 21. Санкт-Петербург: Транслит, 2018. 159 с.
11. Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. Санкт-Петербург: Алетейя, 2021. 270 с.

12. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
13. Шатин Ю. В. Живая риторика. Жуковский : LINK, 2000. 80 с.
14. Altes L. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2014. 344 p.
15. Dubois J. et d'autres. *Rhetorique generale*. Paris: Librairie Larousse, 1970. 208 p.
16. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. *La nouvelle rhetorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958. 734 p.
17. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. *Rhétorique et philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952. 161 p.
18. Stockwell P. The positioned reader // *Language and Literature*. № 22 (3). 2013. P. 263–277.

#### References

1. Bakhtin M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 506 p. (In Russ.).
2. Bakhtin M. M. (1986). K filosofii postupka [To the philosophy of the act]. *Filosofiya i sociologiya nauki i tekhniki. Ezhegodnik 1984-1985*. Moscow: Nauka, 80–160. (In Russ.).
3. Dubois J. et al. (1986). *Obshchaya ritorika* [General rhetoric]. Moscow: Progress, 392 p. (In Russ.).
4. Kant I. (1967). Iz opublikovannyh posmertno materialov 1770—1780-h gg. k knige “Antropologiya v pragmaticheskom otnoshenii” [From materials published posthumously in the 1770s-1780s. to the book “Anthropology in a Pragmatic Relation”]. *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoj estetichejskoj mysli: v 5 t.* Vol. 3, Moscow, 77–82. (In Russ.).
5. Kant I. (1966). *Kritika sposobnosti suzheniya. Soch.: V 6 t* [Criticism of the ability of judgment. Cit.: In 6 volumes]. Moscow: Thought, Vol. 5, 564 p. (In Russ.).
6. Lotman Yu. M. (1970). *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The structure of a literary text]. Moscow: Art, 384 p. (In Russ.).
7. Mikhailov A. V. (1997). *Yazyki kul'tury* [Languages of culture]. Moscow: Languages of Russian culture, 913 p. (In Russ.).
8. Pasternak B. (1990). *Ob iskusstve* [About art]. Moscow: Art, 400 p. (In Russ.).
9. Ricoeur P. (2008). *Ya-sam kak drugoj* [I am like another]. Moscow: Humanitarian Literature Publishing House, 416 p. (In Russ.).
10. *Translit: literaturno-teoreticheskij zhurnal* (2018) [Translit: literary and theoretical journal]. Issue 21. St. Petersburg: TransLit, 159 p. (In Russ.).
11. Тура В. И. (2021). *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of historical narratology]. St. Petersburg: Aleteyya, 270 p. (In Russ.).
12. Foucault M. (1996). *Arheologiya znaniya* [Archeology of knowledge]. Kyiv: Nika-Centre, 208 p. (In Russ.).
13. Shatin Yu. V. (2000). *Zhivaya ritorika* [Live rhetoric]. Zhukovsky: LINK, 80 p. (In Russ.).
14. Altes L. (2014). *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 344 p.
15. Dubois J. et d'autres. (1970). *Rhetorique generale* [General rhetoric]. Paris: Librairie Larousse, 208 p. (In French).
16. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. (1958). *La nouvelle rhetorique* [The new rhetoric]. Paris: Presses Universitaires de France, 734 p. (In French).
17. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. (1952). *Rhétorique et philosophie* [Rhetoric and philosophy]. Paris: Presses Universitaires de France, 161 p. (In French).
18. Stockwell P. (2013). The positioned reader. *Language and Literature*, 22 (3), 263–277.

#### Информация об авторе

**В. И. Тюпа** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики, главный научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий.

#### Information about the author

**Valery I. Tyupa** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Chief Researcher of the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies.

---

Статья поступила в редакцию 01.07.2023; одобрена после рецензирования 15.07.2023;  
принята к публикации 15.07.2023.

The article was submitted 01.07.2023; approved after reviewing 15.07.2023;  
accepted for publication 15.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 80–87.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 80–87.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК: 821.161.1.06

DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-80-87

## **ВОЗВРАЩАЯСЬ К ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: РЕЦЕПТУРНАЯ РИТОРИКА В «ПЕСТРЫХ СКАЗКАХ» В. Ф. ОДОЕВСКОГО**

**Андрей Анатольевич Фаустов<sup>1</sup>, Анастасия Сергеевна Бердникова<sup>2</sup>**

Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия

<sup>1</sup> aafaustov@list.ru

<sup>2</sup> nastasiaber13@gmail.com

**Аннотация.** Статья преследует двоякую цель. С одной стороны, предлагается еще раз обратиться к вопросу о перформативности – пересмотреть его под семиотическим, риторическим углом зрения. На этом пути выстраивается типология речевых актов, которые связаны между собой комбинаторным родством: перформативы, императивы, инкантаментивы, генеративы, инструктивны. Их объединяют подчинение критерию успешности (а не истинности) и актуальное отсутствие объекта, а разграничивают могут различный статус и различная конфигурация субъектов, несовпадающая природа объекта и неодинаковая локализация во времени. Если не учитывать собственно грамматику, то императивы отличаются от перформативов тем, что их объектом выступает не только область социальных, семиотических фактов, но и область материальных референтов. Инкантаментивы отличаются и от перформативов, и от императивов тем, что являются односубъектными: они не нуждаются в субъекте-исполнителе и направлены непосредственно на конструируемый объект. Генеративы отличаются от всех трех названных типов речевых актов тем, что их субъект должен быть абсолютно идентичен самому себе: он не предполагает наличия стоящей за ним более высокой инстанции, в сторону которой всегда смещается актор в предыдущих случаях. Особая разновидность императивов, которую целесообразно рассматривать как отдельный тип речевых актов, – это инструктивны. Во-первых, у них (как и инкантаментивов) нет конкретного адресата. Во-вторых, инструктивам (как отчасти и инкантаментивам) свойственно то, что они реализуются не в настоящем времени, а пребывают в законсервированном состоянии до тех пор, пока их не начинают осуществлять. С другой стороны, статья направлена на рассмотрение того, как в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского работает такая важная для писателя разновидность инструктивов, как алхимические рецепты, семантически пересекающиеся у писателя с рецептами гастрономическими. В целом же можно говорить о своеобразном развенчании в творчестве Одоевского рецептурной риторики, пагубность которой соотносится с рационалистическим, аналитическим духом XIX века.

**Ключевые слова:** перформатив, императив, инструктив, речевой акт, метатроп, риторика, рецепт, В. Ф. Одоевский.

**Для цитирования:** Фаустов А. А., Бердникова А. С. Возвращаясь к перформативности: рецептурная риторика в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 80–87. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-80-87

Original article

**BACK TO PERFORMATIVITY: RECIPES RHETORIC IN MOTLEY TALES BY VLADIMIR ODOEVSKY**

**Andrey A. Faustov<sup>1</sup>, Anastasiya S. Berdnikova<sup>2</sup>**

Voronezh State University, Voronezh, Russia

<sup>1</sup> aafaustov@list.ru

<sup>2</sup> nastasiaber13@gmail.com

**Abstract.** The article has a double purpose. On the one hand, it proposes to return, once again, to the issue of performativity by looking at it from the semiotic and the rhetorical angle. This results in a new typology of speech acts, which are linked together by a combinatory similarity: performative acts, imperative acts, incantamentive acts, generative acts, and instructive acts. These are grouped together by following the criterion of success (rather than truth) and the actual absence of the object. The differentiation may lie in their

different status and differently configured subjects, the varying nature of the objects and the difference in time localization. Aside from grammar, imperative acts differ from performative acts in that their objects are not just from the realm of social, semiotic facts, but also from the realm of material references. Incantamentive acts, on the other hand, differ from both imperative and performative acts in that they have only one subject; they do not require the performing subject and focus directly on the object which is being constructed. Generative acts differ from all of the above in that their subject must be absolutely self-identifiable: there is no higher entity behind it as it happens in all other cases where the actor always tends to lean towards that higher being. Instructive acts are a special type of imperative acts which may be studied separately. Firstly (just like incantamentive acts) they have no specific addressee. Secondly, instructive acts (as well as, in part, incantamentive acts) are characterized by the fact that they take place not in the present, but rather remain conserved as a potential until such time as it begins to be realized. On the other hand, the article deals with instructive speech acts in Motley Tales by Vladimir Odoevsky, specifically alchemical recipes, which are an important type of instructive acts for the writer semantically linked to gastronomic recipes. Generally speaking, the article may be seen as a kind of debunking of prescriptive (recipes) rhetoric in Odoevsky's work, whose deficiency has to do with the rationalistic, analytical spirit of the 19<sup>th</sup> century.

**Key words.** performative, imperative, instructive, speech act, metatropе, rhetoric, recipe, Vladimir Odoevsky.

**For citation:** Faustov A. A., Berdnikova A. S. (2023). Back to performativity: recipes rhetoric in motley tales by Vladimir Odoevsky. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 80–87. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-80-87

Предлагаемая статья состоит из двух частей<sup>1</sup>. Первая из них – теоретическая. Как мы думаем, имеет смысл еще раз вернуться к давнему вопросу о перформативности (который теперь обрел сугубо академический статус) – прежде всего для того, чтобы прояснить семиотический, риторический аспект работы этих речевых актов и выявить серию соприкасающихся и пересекающихся с ними классов высказываний. Если понимать под объектом метариторики семиотические стратегии, которые обеспечивают превращения смысла в масштабах текста, а под метатропами, в свою очередь, – отдельные семиотические механизмы, выполняющие подобные задачи, то перформативы и родственные им феномены можно квалифицировать как вариант квазинимии. В шестиэлементной системе метатропов у нее особое место<sup>2</sup>. Четыре остальных метатропа – метафора, метонимия, синонимия, омонимия – нацелены на конструирование отношений между знаками и референтами, а пятый – метаморфоза – определяет логику изменений референтов. Область ответственности квазинимии – другая: проблематизация границ между знаками и референтами, которая оборачивается как бы выпадением референтов из семиотического поля, реализацией, опредмечиванием знаков и другими подобными эффектами. Как мы вскоре убедимся, с перформативами соседствуют речевые акты, которые мы будем называть инструктивами. И во второй части статьи на материале прозы В.Ф. Одоевского рассматривается как раз функционирование одной из их разновидностей – рецептов, играющих в текстах писателя моделирующую, риторическую роль.

## I

Начнем с нескольких общеизвестных фактов. В 1955 году Д. Остин прочитал курс лекций «Как производить действия при помощи слов» («How To Do Things With Words»), который был издан в 1962 году уже после смерти философа и оказал фундаментальное – и при этом не лишённое провокационности – влияние на развитие концепции речевых актов. Остин в своих лекциях противопоставил констативные (дескриптивные) и перформативные высказывания: первые описывают некое положение дел и могут быть истинными или ложными; вторые являются исполнением некоего действия и могут быть, соответственно, успешными или неуспешными. Со свойственной ему самоиронией философ не раз говорил о некоторой условности границ как между двумя классами речевых актов (и обслуживающих эти акты специальных глаголов), так и между различными типами перформативов. Но, так или иначе, восприятие идей Остина пошло в основном по двойному пути.

Свою рецензии на книгу Остина З. Вендлер – в будущем автор нескольких важных работ о перформативности (в том числе знаменитой статьи «Иллокутивное самоубийство») – завершит словами: Остин «...бросает вызов лингвисту, чтобы тот соответствовал его прозрениям...» (Vendler 1967: 310). И лингвисты действительно попытались обнаружить более строгие грамматические критерии, которые должны были позволить с уверенностью отделять перформативы от дескриптивов. Но это был во многом внутрицеховой путь<sup>3</sup>. Куда более широкую популярность в гуманитарном мире (поначалу с легким оттенком скандальности) концепция перформативности приобрела после того, как в 1977 году вышел английский перевод статьи Ж. Деррида «Подпись Событие Контекст», на которую последовал резко критический ответ Д. Сёрла (прямого ученика Остина), вызвавший, в свою очередь, развернутую реакцию Деррида<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Первая часть статьи написана А. А. Фаустовым, вторая – А. С. Бердниковой.

<sup>2</sup> О метариторике см. краткие предварительные соображения (с чуть иной терминологией): (Фаустов 2018: 5–8).

<sup>3</sup> Ср. известный обзор, сделанный по относительно свежим следам: (Lyons 1977: 725–753).

<sup>4</sup> Соответствующие тексты Деррида были собраны в книге: (Derrida 1988).

Суть той ревизии «прозрений» Остина, которую в этих текстах предпринял Деррида (и которая, строго говоря, отнюдь не во всем противоречила «аутентичной» модели), может быть сведена к утверждению, что сами по себе перформативные акты и, тем более, соответствующие глаголы не работают. Для того чтобы они были способны выполнять свою задачу, необходимо, чтобы перформативные высказывания были встроены в тот или иной социальный ритуал. А это предполагает, во-первых, то, что подобные высказывания должны носить узаконенный, повторяющийся, цитирующий характер (они не могут быть произвольными и единичными), и, во-вторых, то, что субъект, пускающий их в ход, должен выступать не от своего собственного лица, но от лица той ролевой инстанции, которая наделяет говорящего правом распоряжаться определенными полномочиями. В продолжение этого Д. Батлер напишет впоследствии о субъекте перформативности как о ее «фиктивном источнике» (Butler 2021: 49). Кроме того, Деррида наметил вскользь и еще одну возможную версию переосмысления перформативных актов, доводящую до логического предела их характеристическое свойство<sup>5</sup>. Перформативы не подотчетны критерию истинности / ложности, поскольку не соотносятся ни с каким актуально наличествующим объектом, а это означает (с точки зрения такой логики), что они сами создают свой объект, вызывают к жизни нечто новое, то, чего не существовало. Отсюда разнообразные попытки говорить, к примеру, о перформативном характере лирики или даже литературы в целом<sup>6</sup>.

Вне зависимости от того, принимать или не принимать столь широкую интерпретацию, в ней очень пронизательно выявляется тройная проблема, связанная с функционированием перформативов: под вопрос здесь попадают и их субъект, и их объект, и сами они как особые высказывания-действия. Мы сделаем еще один шаг в этом же направлении и сосредоточимся на вопросе о том, есть ли у перформативов какие-либо «родственники». Если в самом общем виде определить перлокутивный эффект от работы перформативов, то он заключается одновременно в производстве и легитимации того или иного социального (то есть семантического по своей природе) факта. Описывая грамматику перформативных глаголов, Остин говорил о том, что зона их употребления – изъявительное наклонение и настоящее время. Однако очевидно, что в перлокутивной, финалистской перспективе на достижение точно такого же эффекта могут быть нацелены и императивы. Неудивительно, что в современной лингвистике перформативы и императивы иногда предельно сближаются (ср.: Добрушина 2016: 161–210). Если прибегнуть к стандартному примеру, то перформативное высказывание «Объявляю вас мужем и женой» и императивное высказывание «Будьте мужем и женой!» функционально ничем не отличаются друг от друга. Использование первой формулы, а не второй, обусловлено только тем, что она была закреплена в соответствующем речевом сценарии: здесь мы можем лишь согласиться с Деррида и Батлер.

Более того, подобное наложение функций перформативов и императивов не является случайным. Задолго до лекций Остина в рамках школы скандинавского правового реализма вопрос об императивах интенсивно обсуждался в связи с исследованием того, как ведут себя нормативные выражения. Так вот, один из крупнейших представителей этой школы А. Росс вполне привычным для нас образом разграничивает императивы и описательные высказывания, первые из которых не могут быть верифицированы (они включены в другой процесс – легитимации) и представляют собой «выражение немедленного требования к действию» (Ross 1944: 31). А рассуждая о парадоксальном статусе требующего субъекта, Росс заметит, что свою значимость императивные высказывания получают лишь в той мере, в какой они соотносятся не с самим субъектом, а со стоящими за ним безличными нормами, и сошлется на остроумное определение одного из своих предшественников, который назвал такие высказывания «императивами без императора» (Ross 1944: 36). Даже если речь идет о банальном бытовом распоряжении, тот, кто его отдает, должен иметь на это право, должен занимать в распределении властных ролей доминирующее место. Как мы видим, тематический набор здесь совершенно тот же, что и при интерпретации перформативов: недействительность критерия истинности, актуальное отсутствие описываемого объекта, представительная роль субъекта, локализация в настоящем времени.

Поле применимости императивов, разумеется, значительно шире поля применимости перформативов: в объектном отношении те же приказы могут захватывать не только область социальных фактов-знаков, но и область материальных, вещественных референтов. Можно издать указ о переименовании города, а можно приказать выкопать яму. Но перформативы и императивы объединяет, помимо того, о чем мы уже говорили, и еще один лежащий на поверхности, но от этого не менее важный момент. Оба этих класса высказываний подразумевают наличие того, кто служит не актором, но исполнителем предполагаемого действия, даже если они совпадают в одном лице (как при произнесении клятвы). Чтобы брак совершился, необходимо наличие жениха и невесты; чтобы яма было выкопана, необходимо наличие того, кто это сделает. Одним словом, и перформативы, и императивы – это такие речевые акты, осуществление которых невозможно без опосредования, без участия другого субъекта.

<sup>5</sup> Ср. различные замечания, рассеянные по сборнику статей и интервью (в книге есть предметный указатель): (Derrida 1992).

<sup>6</sup> См. сжатый и рассчитанный на студенческую аудиторию, но глубокий по содержанию обзор проблемы: (Каллер 2008: 107–122).

Признак опосредования, однако, не является универсальным (для всех возможных миров, а не только для того «реального» мира, который предпочитают изучать лингвисты). Если вслед за Остиным пуститься в изобретение «более или менее отталкивающих» (Остин 1999: 125) терминов, то можно выделить такой класс высказываний, который мы будем называть инкантаментивами – заклинаниями (в определенных мирах они полноценно функционируют). С императивами и перформативами их сближает такой же «фиктивный» статус субъекта и такой же ритуализированный характер: заклинаниям нужно учиться. Но различие тут куда более разительное: инкантаментивы направлены непосредственно на конструируемый объект, который к тому же является, как правило, не социальным, но вещественным (в большинстве заговоров и пр.). Никакого субъекта-посредника в их случае не требуется. Конечно, с помощью заклинания можно заставить казулируемого адресата выполнять какое-то действие, но в такой ситуации он утратит всякую свою субъектность и обратится в простой инструмент.

Еще один класс речевых актов, связанных с перформативами и императивами «семейным» родством, – это генеративы. Классический их пример – начало библейской Книги Бытия, с его «...да будет свет» и т.д. Как и инкантаментивы, генеративы не нуждаются во вспомогательных субъектах, в исполнителях, а кроме того – направлены уже все без исключения на извлечение из небытия вещественных объектов. Однако в противоположность всем трем рассмотренным ранее речевым сценариям, в которых одинаково смещена центральная позиция субъекта-актера, генеративы невозможны без абсолютного, идентичного себе источника (даже не просто иллокутивной, но) креативной силы. Как раз с косвенной, но осязаемой оглядкой на библейскую историю сотворения мира из ничего была обоснована сначала И. Кантом, а потом романтиками концепция гения, который есть дар «...создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила...» (Кант 1966: 323).

Итак, как мы видим, варьироваться в этой серии «околоперформативных» речевых актов могут, с одной стороны, роль субъекта-актера, а с другой – способ доступа к порождаемому / легитимизируемому объекту и сама природа этого объекта. Но и тезис о прикрепленности таких высказываний к настоящему времени не является единственно правомочным. Не нужно апеллировать к сложным теориям, чтобы заметить хорошо известное обстоятельство, обнаруживающее себя при любом элементарном планировании: приказы, команды, разрешения, приглашения, поручения и др. могут предусматривать их осуществление в будущем («Начните рыть яму завтра вечером!»). В более же сильной версии философы языка и лингвисты и вообще обсуждали идею о том, что императивы – это своего рода указатели будущего (ср., к прим.: Hamblin 1987). Однако, как кажется, аргументы подобного типа, при всей их, на первый взгляд, неоспоримости, можно опровергнуть. Как это выразительно сформулировал Э. Канетти, приказ действует подобно жалю (Канетти 1997: 325–358). Исполнение приказа начинается не тогда, когда адресат приступает к выполнению определенного запрограммированного действия, а тогда, когда императив в адресата вливается.

Между тем, так быстро избавиться от фактора времени было бы поспешным решением. Среди тех высказываний, которые традиционно квалифицируются как разновидность императивов, есть одна группа речевых актов, которые мы назовем на этот раз вполне прозрачным по его лексической семантике термином – инструктивы. Их отличие от остальных императивов настолько существенно, что инструктивы, вероятно, имеет смысл вычленив в отдельный, самостоятельный класс «околоперформативных» высказываний. Первый из отличительных признаков нельзя считать эксклюзивным (то же самое свойственно и заклинаниям), но нужно держать в памяти: у таких речевых актов нет конкретного адресата. Если чуть преобразовать недавний пример, то это станет сразу же ясно: «Начинайте рыть ямы вечером!». Приказ превращается в некое ритуальное правило технологического поведения для всех. Однако значительно важнее то, что инструктивы (как, впрочем, отчасти и инкантаментивы) пребывают до поры до времени как бы в законсервированном состоянии: они начинают работать лишь тогда, когда их распаковывают. Ты вспоминаешь о том, что ямы положено начинать рыть вечером только тогда, когда у тебя появляется желание вырыть яму или когда ты вдруг оказываешься свидетелем нарушения или соблюдения соответствующего рецепта. Но заклинания, в отличие от инструкций, действуют (как только они запускаются) сами по себе, благодаря факту произнесения, разыгрывания и не требуют дублирования того, что декларируется в тексте. Когда в заговоре описывается маршрут к острову Буяну, субъект заговора никаких попыток отправиться в подобное путешествие предпринимать не должен. Инструкции же подразумевают именно такое методичное повторение на деле, воплощение того, что в них описано.

Эти два признака в сумме наводят нас на еще один. Собственно императивы (и это хорошо понимал Росс) тесно связаны со сферой узаконенных и контролируемых обществом норм, однако само функционирование таких норм может быть разным по сути. Когда перед нами инструктивы, предписания лишаются своей неотвратимой, принудительной силы – в том смысле, что следование (или неследование) им как бы отдается на откуп тому, кто очутился в зоне их влияния. Инструктивы (как опять-таки отчасти и инкантаментивы) камуфлируют присутствие на заднем плане освящающей их употребление безличной / сверхличной инстанции, оставляя исполнителя один на один с соответствующими

высказываниями. А это означает, по существу, что в случае инструктивов к исполнителю переходят полномочия актора.

Именно здесь, по всей видимости, пролегает тонкая грань между императивами и инструкциями как таковыми. У первых есть свои полномочные представители (в разной степени удаленные от первичного источника власти) – не столь принципиально, глава ли это семьи, судья или княгиня Марья Алексевна. С инструктивами же дело обстоит несколько иначе. Разумеется, и нарушение инструкций может подпадать социальной юрисдикции. Как мы знаем, есть даже такая специальная разветвленная институция, как всякого рода инструкторы. Но тот, кто выполняет подобную миссию, выступает не столько в роли актора, сколько в роли передаточной информационной инстанции и даже того, на кого можно возложить ответственность за несоблюдение предписаний кем-либо из проинструктированных. Так что парадоксальным образом работа инструктивов превращает не только исполнителей в акторов, но и тех, кто должен был бы быть акторами, – в исполнителей.

И, наконец, что также нельзя сбрасывать со счетов, инструкции обычно содержат развернутую, а иногда и преобладающую описательную часть, балансируя тем самым на черте между императивами и констативами. В качестве классического примера сошлемся на то, как в Книге Исхода излагается инструкция по изготовлению ковчега Завета, или на алхимические, фармакологические и иные рецепты. В тенденции инструкция вообще легко приобретает полностью констативный характер: напомним хотя бы о правилах орфографии и пунктуации. Но и государственные (в частности – уголовные) законы, особенно в современной, а не в архаической их форме, могут носить точно такой же по своей грамматике характер. И для того чтобы уловить и здесь разницу между двумя этими классами речевых актов, возможно прибегнуть к одному дополнительному сдвоенному индикатору. При применении законов, как мы помним, они могут обратиться в устах актора либо в перформативы, либо в императивы, нацеленные так или иначе на другого. А вот при распаковывании инструкций (то есть в тот момент, когда субъект принимает решение начать им следовать) они превращаются для исполнителя в своеобразный адресованный самому себе императив, утверждая субъекта, как мы уже сказали, в роли актора, чья активность направлена непосредственно на объект. Перформативный сценарий развития событий здесь невозможен, зато (и это неоднократно разыгрывалось в искусстве сюжетно) обладание, к примеру, магическими рецептами искушает их субъекта кощунственно воспринимать себя в качестве полноценного творца, свободно распоряжающегося инструкциями как генеративами.

## II

В «Пестрых сказках» рецептурная риторика впервые обнаруживает себя в повести с говорящим за себя названием «Реторта», которая на всех этапах работы Одоевского над составлением сборника неизменно оказывалась первой. Эпиграфы в «Реторте» выступают в качестве своеобразной четко регламентированной инструкции с традиционным для алхимических рецептов императивным характером указаний: «...Положи амальгаму в круглый стеклянный сосуд; закупорь его и поставь в золу, потом на легкий жар, прибавляя жару, пока сосуд совсем не раскалится, то ты увидишь все цветы, какие только на свете находятся...» (Одоевский 1996: 9). Характерно, что исследователи средневековья, указывая на особый статус слова в алхимических рецептах, равный статусу действия (Рабинович 1979: 24), тем самым уже невольно включали их в пространство разговора о перформативности. При этом алхимический текст криптографичен по своей сути и потому требует не простого выполнения, но еще и правильного истолкования. Адепт должен обладать кодом, позволяющим выявить истинный смысл рецепта и обрести в результате такие знания, которые сулят неограниченную власть над миром.

Если говорить о рецепте как об особом жанре, то он восходит у Одоевского не только к алхимическому дискурсу. Во-первых, стоит упомянуть гастрономические рецепты, которые, как известно, относились к зоне интересов Одоевского и привели его позднее (уже в 40-е годы) к созданию особой литературной маски и, в конечном итоге, целой книги «Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве». Во-вторых, нужно сослаться на жанр пародийных рецептов, известный, по крайней мере, со времен средневековья и получивший распространение в русской сатирической литературе XVIII века (следы которой хорошо ощутимы в прозе Одоевского). Так, в «Трутне» Н. И. Новикова и в «Сатирическом вестнике» Н. И. Стрехова был опубликован целый ряд таких псевдомедицинских рецептов, в которых авторы предлагали разного рода средства для излечения нравственных хворей общества (Трахтенберг 2016).

В «Пестрых сказках» актуализируется, в первую очередь, алхимическая логика, утверждающая возможность преобразования мира силой магического знания. Однако немаловажными для сборника являются и гастрономическая кодировка алхимических превращений, и их сатирическая телеология. Эта связь кулинарного и алхимического процессов демонстрируется сразу же – в повести «Реторта».

Химическая дистилляция, которой чертенок подвергает заключенную в стеклянном сосуде почтенную публику, сродни кулинарным манипуляциям. Неслучайно действие это описывается с помощью вполне «кухонной» фразеологии: «день-деньской вас варишь, варишь, жарись, жарись, а много-много что выскочит из реторты – наш же брат чертенок, не вытерпевший вашей скуки» (Одоевский 1996: 16). Метаморфическим потенциалом в «сказках» обладают не только вещества и предметы окружающего мира, но и сами герои, которые, делаясь объектами алхимических опытов, лишаются статуса субъекта.

То, что магистральную риторическую перспективу в книге Одоевского задает именно алхимия (с добавлением щепотки гастрономии), предопределяет акцент на соответствующей рецептурной составляющей: автор описывает ряд последовательных операций, итогом которых становится получение нового вещества и / или изменение свойств уже существующего объекта. В качестве эпиграфа к «Реторте» Одоевский использует фрагмент из сочинения И. И. Голланда «Рука философов», в котором описываются ключевые алхимические таинства. Если обратиться к полному варианту рецепта, то можно обнаружить, что одним из исходных веществ служит пепел, который соединяется с ртутью, а затем подвергается долгому нагреванию (Голланд 1787: 53, 54).

Так вот, нарратор «сказок» – Ириней Модестович – оказывается втянутым ровно в такой же процесс: обнаружив, что вся почтенная публика и он сам помещены в стеклянную реторту, он решает выяснить, кто проводит эту дистилляцию, и обнаруживает виновника – маленького чертенка. Жар от дьявольского огня вызывает трансформацию облика героя: «мой новый, прекрасный черный фрак начал сжиматься и слетать с меня пылью; мой чистый, тонкий батистовый галстук покрылся сажею; башмаки прогорели; вся кожа на теле сморщилась, и самого меня так покорило, что я сделался вдвое меньше» (Одоевский 1996: 14). Повидимому, именно это происшествие и привело фрак Иринея Модестовича в то «пепельное состояние», о котором упоминает в самом начале книги ее издатель.

Слово выступает катализатором не только собственно алхимических трансформаций, но и других близких к ним причудливых метаморфоз. Когда чертенок заталкивает спасшегося из реторты Иринея Модестовича в латинский словарь, слова начинают налипать на тело героя, стирая в нем черты человеческого облика: «Но представьте себе мой ужас и удивление, когда <...> я почувствовал, что сам начинаю превращаться в сказку: глаза мои обратились в эпиграф, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток...» (Одоевский 1996: 16). Такие изменения напрямую не принадлежат к алхимическим таинствам, но обнаруживают ту же логику, предполагающую разрушение целостной оболочки исходного объекта. Попутно заметим, что в метариторическом плане перед нами идеальная иллюстрация к работе квазинимии: референт на наших глазах (и в самом буквальном смысле) превращается в знак самого себя.

Иринею Модестовичу удастся обратить вспять процесс распада и трансформации своего физического тела при помощи различных магических средств, но самую принципиальную роль при этом играет именно разрыв контакта, отделение тела сочинителя от страниц – то, что рассказчик выпадет из словаря. Но приключениями нарратора эта история далеко не исчерпывается. В словаре Ириней Модестович встречается с пауком, мертвым телом, колпаком, Игошею и «другими любезными молодыми людьми» – то есть с персонажами «Пестрых сказок», которые были отловлены бесенком раньше: «Многие из этих господ от долгого пребывания в словаре так облепились словами, что начали превращаться в сказки: иной еще сохранял свой прежний образ; другой совсем превратился в печатную статью; а некоторые из них были ни то ни се: получеловек, полусказка...» (Одоевский 1996: 16). И вот этим жертвам освободиться не удастся: спасшись, рассказчик схватит их, запрячет в карман и – представит «на благорассмотрение почтенного читателя» (Одоевский 1996: 17). Так что весь сборник «Пестрых сказок» предстает в результате продуктом квазинимической переработки референциального мира, в совершении которой рассказчик принимает эстафету у дьявольских сил.

Подчеркнем, что влияние алхимических рецептов распространяется только на героев, оказывающихся в непосредственном соприкосновении с ними. Впоследствии двусмысленный плод взаимодействия с алхимическим словом Одоевский продемонстрирует в повести «Сильфида» (1837), герой которой окажется на грани физической гибели (или, возможно, насильственно остановленного преобразования) после того, как попробует осуществить рецепт из одного средневекового сочинения. Об угрозе для банального человеческого бытия, таящейся в этих книгах, явно подозревала тетушка героя, приказавшая запечатать их в шкафах и никому не трогать.

В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» алхимическое делание также будет связано с манипуляциями над текстами. Героиня становится пленницей хозяина модного магазина (типичного персонажа русской сатирической прозы), басурманского чародея, который изобрел средство, превращающее русских девушек в заморских куколок, и который начинает с того, что хватает несчастную и накрывает «хрустальным колпаком». В колдовских таинствах также принимают участие безмозглая французская голова, чуткий немецкий нос и туго набитый английский живот –

персонифицированные синекдохи. Чародей и его приспешники изготавливают алхимическое снадобье из романов мадам Жанлис, писем Честерфилда, листов из русской азбуки, огромной связки дипломатических бумаг, отрывков из письмовника и т.д., которые измельчаются и соединяются в химической реторте.

Сломить сопротивление красавицы оказывается возможным тоже только благодаря алхимическому действию: чародей «схватил какой-то маменькин чепчик, бросил на уголья – чепчик закурился, и от этого курева красавица одурела» (Одоевский 1996: 48). С хладнокровием прозектора колдун вырезает сердце красавицы, чтобы бросить его в этот бесовский концентрат и, хорошеньки проварив, вернуть на место. После этих операций красавица становится не в силах говорить самостоятельно, изрекая – подобно механической куклке – только затверженные книжные формулы.

Ириной Модестович вспоминает о великих открытиях прошлых веков, которые были совершены случайно – в попытках приблизиться к абсолютному, божественному знанию, скрытому в алхимических рецептах: «монах Бакон положил селитры с углем в тигель, поставил в печь вместе с другими приготовлениями для философского камня и нашел хладнокровный порох» (Одоевский 1996: 10). Рассказчик сетует, что человек XIX столетия потерял способность открывать новое, потому что полностью положился на рациональные методы исследования мира, начал измерять значение открытия его практической значимостью: «мы обрезали крылья у воображения; мы составили для всего системы, таблицы; мы назначили предел, за который не должен переходить ум человеческий» (Одоевский 1996: 11).

Аналитическое дробление объекта преобразования – необходимое условие рецептурных операций, позволяющее представить сложный объект в виде простой схемы. Но в ходе этого человеческого разума, стремящийся постигнуть суть вещей, постоянно дробя их на отдельные части, фрагменты, подлинное бытие вещей в действительности уничтожает: «соединяли, соединяли, разлагали, разлагали; <...> после всех этих трудов мы добыли наконец прелюбезную жидкость с прекрасным запахом горького миндаля <...> которая во всяком случае гасит человека разум, духом» (Одоевский 1996: 12). Иными словами, рецептурная риторика заранее обесмысливает результат своего применения. Неудивительно, что алхимические операции в «Пестрых сказках» обнаруживают невозможность породить нечто гармоническое или даже просто жизнеспособное. Кстати, если верить воспоминаниям современников, блюда, которые приготавливал Одоевский для своих обедов, были не слишком съедобными.

#### Список источников

1. Голланд И. И. Собрание разных достоверных химических книг. Санкт-Петербург : При Императорской Академии наук, 1787. 662 с.
2. Добрушина Н.Р. Повелительное наклонение // Материалы к Корпусной грамматике русского языка. Глагол. Часть I. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2016. С. 161–210.
3. Каллер Д. Теория литературы: краткое введение. Москва : Астрель; АСТ, 2008. 160 с.
4. Канетти Э. Масса и власть. Москва : Ad Marginem, 1997. 528 с.
5. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч. : в 6 т. Москва : Мысль. Т. 5. 1966. С. 161–531.
6. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки. Санкт-Петербург : Наука, 1996. 205 с.
7. Остин Д. Избранное. Москва : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 с.
8. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. Москва : Наука, 1979. 387 с.
9. Трахтенберг Л. А. Рецепт как жанр сатиры: из истории малой прозы XVIII века // Русская речь. 2016. № 6. С. 90–98.
10. Фаустов А. А. О метатропах: попытка систематизации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 5–8.
11. Butler J. Excitable Speech. A Politics of the Performative. London and New York : Routledge Classics, 2021. 188 p.
12. Derrida J. Acts of literature. London and New York : Routledge Classics, 1992. 456 p.
13. Derrida J. Limited Inc. Evanston (Illinois) : Northwestern University Press, 1988. 160 p.
14. Hamblin C. L. Imperatives. Oxford ; New York : Basil Blackwell, 1987. 262 p.
15. Lyons J. Semantics. Vol. 2. Cambridge, New York, Melbourne : Cambridge University Press, 1977. 897 p.
16. Ross A. Imperatives and Logic // Philosophy of Science, Vol. 11, No. 1 (Jan., 1944), pp. 30–46.
17. Vendler Z. Sense and Sensibilia by J. L. Austin; How to Do Things with Words by J. L. Austin // Foundations of Language, Vol. 3, No. 3 (Aug., 1967). Pp. 303–310.

#### References

1. Golland I. I. (1787). *Sobranie raznykh dostovernykh khimicheskikh knig* [Complete Alchemical Writings by Isaac Hollandus]. St. Peterburg : The Imperial Academy of Sciences, 662 p. (In Russ.).

2. Dobrushina N. R. (2016). Povelitel'noe naklonenie [The imperative mood]. *Materialy k Korpusnoy grammatike russkogo yazyka. Glagol. Chast' I* [Materials of corpus grammar of Russian language. Verb. Part 1]. St. Peterburg : Nestor-Istoriya, 161–210. (In Russ.).
3. Kaller D. (2008). *Teoriya literatury: kratkoe vvedenie* [Literary Theory: A Very Short Introduction]. Moscow : Astrel'; AST, 160 p. (In Russ.).
4. Kanetti E. (1997). *Massa i vlast'* [Crowds and Power]. Moscow : Ad Marginem, 528 p. (In Russ.).
5. Kant I. (1966). Kritika sposobnosti suzhdeniya [Critique of Judgment]. *Kant I. Works in 6 vol.* Moscow : Mysl' Publ. Vol. 5., 161–531 (In Russ.).
6. Odoevskij V. F. (1996). *Pestrye skazki* [Motley Tales]. St. Peterburg : Nauka, 205 p. (In Russ.).
7. Ostin J. (1999). *Izbrannoe* [Selected]. Moscow : Ideya-Press, Dom intellectual'noi knigi Publ., 332 p. (In Russ.).
8. Rabinovich V. L. (1979). *Alkhimiya kak fenomen srednevekovoi kul'tury* [Alchemy as a phenomenon of medieval culture]. Moscow : Nauka Publ., 387 p. (In Russ.).
9. Trakhtenberg L. A. (2016). Retsept kak zhanr satiry: iz istorii maloi prozy XVIII veka [Recipe as satire genre: from history of short prose of XVIII century]. *Russkaya rech'*, 6, 90–98. (In Russ.).
10. Faustov A. A. (2018). O metatropakh: popytka sistematzatsii. [About metatrophe: an attempt to systematize]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, 4, 5–8. (In Russ.).
11. Butler J. (2021). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. London and New York : Routledge Classics, 188 p.
12. Derrida J. (1992). *Acts of literature*. London and New York : Routledge Classics, 456 p.
13. Derrida J. (1988). *Limited Inc*. Evanston (Illinois) : Northwestern University Press, 160 p.
14. Hamblin C. L. (1987). *Imperatives*. Oxford ; New York : Basil Blackwell, 262 p.
15. Lyons J. (1977). *Semantics*. Vol. 2. Cambridge, New York, Melbourne : Cambridge University Press, 897 p.
16. Ross A. (1944). Imperatives and Logic. *Philosophy of Science*, 1, Vol. 11, 30–46.
17. Vendler Z. (1967). Sense and Sensibilia by J. L. Austin; How to Do Things with Words by J. L. Austin. *Foundations of Language*, 3, Vol. 3, 303–310.

#### Информация об авторах

**А. А. Фаустов** – доктор филологических наук, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы

**А. С. Бердникова** – магистрант кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы

#### Information about the authors

**Andrey A. Faustov** – Doctor of Philological Sciences, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department.

**Anastasiya S. Berdnikova** – Master's student of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department.

Статья поступила в редакцию 04.07.2023; одобрена после рецензирования 20.07.2023;  
принята к публикации 20.07.2023.

The article was submitted 04.07.2023; approved after reviewing 20.07.2023;  
accepted for publication 20.07.2023.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.  
The authors declare no conflicts of interests.

## РЕЦЕНЗИИ

*Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 88–91.  
ISSN 1999-5407 (print).  
Chelyabinskij Gumanitarij. 2023; 2 (63), 88–91.  
ISSN 1999-5407 (print).*

Рецензия  
УДК 82  
DOI 10.47475/1999-5407-2023-63-2-88-91

## ИДЕЯ ТРИКСТЕРА

**Рецензия на книгу: Ковтун Н. В. Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX–XXI века): монография / Н. В. Ковтун. – Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, 2022. – 408 с. – (универсалии культуры. – вып. XII).**

## Юрий Викторович Доманский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,  
domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

**Аннотация.** В рецензии рассматривается монография Н. В. Ковтун «Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX – XXI века)». Демонстрируется важность этой книги для филологического осмысления актуального литературного процесса.

**Ключевые слова:** Н. В. Ковтун, современная русская проза, трикстер.

**Для цитирования:** Доманский Ю. В. Идея трикстера: Рецензия на книгу: Ковтун Н. В. Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX–XXI века): монография / Н. В. Ковтун. – Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. – 408 с. – (универсалии культуры. – вып. XII) // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2 (63). С. 88–91. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-88-91

Review

## THE TRICKSTER IDEA

**Book review: Kovtun N. V. Trickster as a hero of our time (Based on Russian prose of the second half of the 20th–21st centuries): monograph / N. V. Kovtun. – Moscow: FLINTA; Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University. V. P. Astafieva, 2022. – 408 p. – (universals of culture. – Issue XII).**

## Yuri V. Domanski

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

**Abstract.** The review considers the monograph by N. V. Kovtun “The Trickster as a Hero of Our Time (On the Material of Russian Prose of the Second Half of the 20th–21st Centuries)”. The importance of this book for the philological understanding of the current literary process is demonstrated.

**Key words:** N. V. Kovtun, modern Russian prose, trickster.

**For citation:** Domanski Y. V. (2023). The Trickster idea. Book review: Kovtun N. V. Trickster as a hero of our time (Based on Russian prose of the second half of the 20th–21st centuries): monograph / N. V. Kovtun. – Moscow: FLINTA; Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University. V. P. Astafieva, 2022. – 408 p. – (universals of culture. – Issue XII). *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (63), 88–91. doi: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-88-91

В общем потоке аналитической литературы о русской прозе второй половины века минувшего и начала нынешнего века книга Наталии Ковтун (см.: Ковтун 2022) со всей очевидностью выделяется по целому ряду моментов. Прежде всего, важен не просто выбор материала для решения поставленной в заглавии работы проблемы, важно его многообразие и разнообразие. И то, и другое способствует тому, что автору удаётся представить различные виды и даже различные уровни, если можно так выразиться, трикстеризации персонажа в современной русской литературе. Чтобы убедиться в релевантности

представленной типологии актуальному литературному процессу, достаточно посмотреть на то, каким образом книга структурирована.

Деление монографии на части представляет из себя оригинальную и вместе с тем кажущуюся справедливой классификацию отечественной литературы рубежа XX и XXI веков. В основании этой классификации положено представление о литературных направлениях, в результате чего выделяются четыре тенденции или, если угодно, парадигмы: во-первых, это лагерная проза, во-вторых, проза традиционалистская, в-третьих, проза так называемого «поколения отставших», в-четвёртых, постмодернистская проза. Разумеется, многообразие отечественной прозы второй половины прошлого и начала нынешнего веков не исчерпывается данной типологией (да и никакая типология не способна полностью «закрыть» какое бы то ни было явление), однако для решения задач, поставленных в исследовании, этого и не требовалось, ведь нужны были явления, которые строго релевантны заявленной проблеме – проблеме трикстера как героя времени. Более того, открытость предложенной классификации, отсутствие в ней других тенденций современной литературы только повышает грядущую перспективность как построения направленной типологии русской прозы рассматриваемого периода, так и грядущего обращения в русле заглавной темы всей книги к тем или иным конкретным литературным произведениям, что не стали пока что объектом исследования через призму трикстеризации.

Обратим внимание и на то, что границы между предложенными парадигмами актуального литературного процесса вовсе не носят характер строгих и непроницаемых рубежей: согласимся – лагерная проза вполне может быть традиционалистской, многие из «поколения отставших» вписываются в эпоху и эстетику постмодернизма, а сам постмодернизм в иных своих конкретных проявлениях (особенно тех, что представлены в книге Н. В. Ковтун) мало чем отличается от той прозы, что принято именовать традиционалистской. Между тем такое размывание границ между тенденциями, выделенными автором книги, не только не означает отмены ценности предложенной классификации, а и эту ценность усиливает, представляя предмет исследования в предельно объёмном виде, чему способствует деление каждой части на главы.

Каждая отдельная глава вписывается в эстетику той парадигмы, что вынесена в заглавие той части, куда эта глава включена. Но не этот момент тут следует признать ведущим. К ведущему моменту следует здесь отнести то, что каждый конкретный автор, каждое рассматриваемое произведение того или иного автора оказываются презентацией определённой грани (а зачастую и системы граней) образа трикстера; и делается всё это с максимальным привлечением художественного контекста: как актуального для рассматриваемых писателей, так и контекста предшествующей словесности, не только русской, но и зарубежной. Если максимально обобщить, то картина складывается следующая.

У Солженицына (а именно он выступает презентантом парадигмы лагерной прозы в книге Ковтун) идея трикстера реализуется в двух типах художественного персонажа – это «голый человек» и это «человек непокорный». Любопытно, что эти два типа героя-трикстера, представленные в разных солженицынских произведениях (первый в «Одном дне Ивана Денисовича», второй в «Раковом корпусе») находятся в очень своеобразных контекстуальных взаимоотношениях – и противостоят друг другу, и друг друга дополняют; анализ таких взаимоотношений позволяет в итоге делать выводы о многогранности специфики трикстера в лагерной прозе.

Традиционалистская же проза представлена произведениями, авторы которых ставили себе задачу показать читателю жизнь российской глубинки и, соответственно, показать, раскрыть человека, существующего на географической маргиналии и живущего по куда как более близким к природе законам, нежели обитатель «центра». Читатель Фёдора Абрамова, Василия Шукшина, Валентина Распутина привык в их героях (в тех же шукшинских чудиках, например) видеть предельную искренность существования человека, а за ней, за этой искренностью – и подлинность бытия. Н. В. Ковтун не отменяет такого прочтения, однако предлагает посмотреть на различных персонажей названных прозаиков в русле идеи трикстера. И получается в итоге, что и Абрамов, и Шукшин, и Распутин не просто представили героев-трикстеров, а презентовали несколько типов этих героев; Н. В. Ковтун же, в свою очередь, смогла все эти типы аналитически описать, систематизировать и осмыслить (в том числе – через контекст других героев, героев, не относящихся к трикстерам), показав тем самым те грани и смыслы рассматриваемых произведений, которые прежде были скрыты; то есть сам метод исследования оправдал себя в плане новизны выводов.

Особенно ценным в части о традиционалистской прозе видится то, что автор книги не ограничила себя привычными классиками-деревенщиками (писавшими, конечно, не только о деревне, но от сложившейся репутации никуда не денешься), а добавила в их престижную компанию и современника; при этом современника, скажем так, не самого известного – Михаила Тарковского. Тем самым было показано, во-первых, то, что традиция, заложенная в 1960–1970-е гг., продолжается донныне – в эстетике так называемого нового реализма, и, во-вторых, то, что традиция эта существенным образом трансформируется, а значит – живёт.

«Поколение отставших» оказалось представлено в книге Н. В. Ковтун двумя авторами – тоже, как и большинство писателей из двух предшествующих частей, являющихся классиками русской литературы – это Владимир Маканин и Андрей Битов (впрочем, как и в других частях, параллельно рассматривались и другие прозаики; так, например, в разделе о «поколении отставших» весьма интересными оказались наблюдения над творчеством Людмилы Петрушевской; при этом всё-таки автор монографии не стремится объять необъятное, а по большей части сосредотачивается на конкретных произведениях, отдавая предпочтение их глубокому анализу). И здесь идея трикстера получила оригинальное и неодноплановое наполнение, где-то, как, например, в случае «голого человека», пересекаясь с предшествующей традицией – продолжая, но и переосмысливая её; а где-то формируя сравнительно новых в смысловом плане носителей идеи трикстера. Надо сказать, что и «Лаз», и «Андеграунд, или Герой нашего времени» Маканина, и «Человек в пейзаже» Битова, и другие авторы и произведения, трикстерно осмысленные в данной части монографии, оказались довольно богатным материалом и для экспликации, и для филологического анализа специфики такого персонажа, которого в той или иной степени можно причислить к трикстерам. Даже создалось ощущение, будто идея трикстера и есть важнейший и ведущий стержень прозы «поколения отставших».

От Маканина и Битова переход к классическому постмодернизму выглядит более чем закономерным. Обращение к прозе Л. Улицкой и к «Кыси» Т. Толстой в ракурсе идеи трикстера логично завершает сделанные в предшествующих частях наблюдения, подобно тому, как постмодернизм завершил XX век русской словесности. Н. В. Ковтун и здесь обнаруживает крайне интересные экспликации трикстерства, а вместе с этим открывая прежде неведомые смысловые пласты хорошо известных текстов.

Итогом же проведённого исследования оказывается системная интерпретация образа трикстера в русской прозе второй половины XX и начала XXI веков, показывающая и специфику данного образа (как в отечественной словесности данного периода в целом, так и у каждого отдельного автора), и специфику актуального литературного процесса и конкретных его проявлений.

К сказанному добавим, что нельзя не обратить внимание на забавные и очень подходящие по тематике иллюстрации (автором значится В. Ковтун), которые сопровождают монографию; в них, в этих картинках, идея трикстера воплотилась уже на сугубо визуальном уровне, а визуальное, синтезировавшись с вербальным, позволило и заглавную проблему представить в неординарном ключе. Такой синтез показал, что филологам при издании своих трудов не следует пренебрегать визуальным иллюстративным материалом.

В завершение отметим, что своего рода пару к монографии Ковтун составила ещё одна монография на весьма близкую тему; только монография уже коллективная, однако вышедшая под редакцией автора «Трикстера как героя нашего времени». Это книга «Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков» (см.: Образ героя 2022).

И остаётся только пожелать продолжения аналитического пиршества трикстеров от Наталии Ковтун, ведь русская литература не завершилась постмодерном, а продолжилась; и продолжилась каким-то доселе беспрецедентным доселе многообразием явлений, явлений в целом ряде весьма качественных. И уж точно не обошлось без трикстера в прозе Михаила Елизарова, Григория Служителя, Евгении Некрасовой, Гузели Яхиной, Нарине Абгарян, Романа Сенчина, Анны Старобинец, Шамиля Идиатуллина... Список можно множить и дальше по усмотрению тех, кто возьмётся продолжить столь перспективное направление, заданное монографией Н. В. Ковтун. Благо современная русская проза во многих своих проявлениях изрядно способствует изучению себя через идею трикстера. Это и та проза, где во главе угла правда исторического факта, и та проза, где фантастика владеет сюжетом. И пусть исторический факт преподносится предельно фикционально, а фантастика выглядит правдивее самой что ни на есть реальной действительности; что поделаешь, если такова она – современная русская проза. Видимо, в силу такой её способности причудливо сочетать историю с фикциональностью, а фантастику с реальностью и возникает в актуальной словесности фигура трикстера – трикстера уже нового поколения относительно совсем недавних предшественников. Из этого со всей очевидностью следует, что не за горами и следующий том исследования трикстера как героя совсем уже нашего времени. Может, потому завершающую часть своего исследования Н. В. Ковтун назвала не привычным словом «Заключение», а куда как более свободным в плане перспектив словосочетанием «Вместо заключения».

#### Список источников

1. Ковтун Н. В. Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX – XXI века) : монография. Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. 408 с. (Универсалии культуры. – вып. XII).
2. Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография / кол. авт.; отв. ред. Н. В. Ковтун. Москва: Флинта; Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2022. 260 с. (Универсалии культуры. – Вып. XIII).

**References**

1. Kovtun N. V. (2022). *Trikster kak geroj nashego vremeni (Na materiale russkoj prozy vtoroj poloviny XX–XXI veka) : monografiya* [Trickster as a hero of our time (Based on the material of Russian prose of the second half of the XX – XXI century) : monograph]. Moscow: FLINTA; Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University named V.P. Astafyev, 408 p. (In Russ.).
2. *Obraz geroya sovremennosti v proze rubezha XX–XXI vekov: monografiya* (2022) [The image of the hero of modernity in the prose of the turn of the XX–XXI centuries: monograph]. Moscow: FLINTA; Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University named V. P. Astafyev, 260 p. (In Russ.).

**Информация об авторе**

**Ю. В. Доманский** – доктор филологических наук, профессор.

**Information about the author**

**Yuri V. Domanski** – Doctor of Philology, Professor.

Статья поступила в редакцию 23.06.2023; одобрена после рецензирования 24.07.2023;  
принята к публикации 24.07.2023.

The article was submitted 23.06.2023; approved after reviewing 24.07.2023;  
accepted for publication 24.07.2023.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Челябинский гуманитарий» издавался с 2006 года под эгидой Челябинского научного центра РАН; с 2020 года издается Челябинским государственным университетом; в настоящее время выходит по следующим специальностям в соответствии с действующей номенклатурой:

культурология (5.10.1. Теория и история культуры, искусства);

филологические науки (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика);

педагогические науки (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)).

Входит в РИНЦ. Входит 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 с 31.05.2023 по специальностям: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки); 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки); 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки); 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

ISSN 1999-5407.

Объем статьи: от 16000 до 40000 символов (включая заголовочный комплекс и перевод на английский язык). Оформление статьи производится в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021. Статьи в журналах и сборниках.

### **Обязательные элементы статьи:**

Тип статьи (научная, рецензия)

УДК статьи;

ФИО автора (полностью, формат: Имя Отчество Фамилия);

вуз (полностью, но без ведомственной принадлежности, например: Челябинский государственный университет), город, страна, e-mail;

название статьи;

аннотация на русском языке: объем аннотации от 200 до 250 слов; аннотация представляет собой краткое описание содержания статьи: четкий ответ на вопрос, какова цель статьи и каков вклад предлагаемого материала в соответствующую отрасль науки; краткое указание на ключевые теоретические основания проведенного исследования и методы исследования; на каком материале выполнено исследование (конкретное описание материала с указанием количества единиц исследования, если это релевантно содержанию статьи); какие результаты получены (краткий обзор); к каким основным выводам пришли авторы; в аннотацию не включаются ни ссылки на источники, ни цитаты;

ключевые слова / словосочетания (не более 10);

текст статьи (текст следует разделить на смысловые части: введение, в котором кратко очерчивается поле исследования, его современное состояние и ставится исследовательский вопрос, описание теоретико-методологических оснований исследования; подробное объяснение хода исследования – методов, процедур, выборок с обоснованием их валидности; результаты проведенного исследования; интерпретация полученных результатов в сопоставлении с трудами других авторов; выводы, содержащие описание наиболее значимых итогов исследования, его перспектив);

список источников (не менее 15 позиций), в списке приводятся исключительно научные источники; все ссылки на официальные документы, законы, художественную литературу, интернет-публикации (за исключением научных статей в сетевых изданиях), статьи в прессе, посты в сетях располагаются прямо в тексте статьи, в том числе простой ссылкой на интернет-страницу; в случае публикаций в прессе ссылка дается по образцу: (Виноградова Е., Деготькова И., Тадтаев Г. Мягкими по крепкому // РБК. 2022. 29 июня, <https://www.rbc.ru/newspaper/2022/06/30/62bc12339a79470004d250bc>). В случае цитирования художественных текстов допускается сокращенное описание источника (первый раз источник приводится полностью, далее указывается только фамилия автора, том и страница или страница, например: при первом цитировании (Чехов А. П. Письмо к ученому соседу // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Москва : Наука, 1974. С. 11); при повторном цитировании того же произведения: (Чехов А. П. Указ. соч. С. 14). Если приводятся цитаты из разных произведений одного автора, то вместо «Указ. соч.» даются первые одно-три слова названия произведения, например: (Чехов А. П. Письмо... С. 16). Для облегчения оформления цитирования в случае анализа одного произведения можно ограничиваться простым указанием номера страницы в скобках, например: (с. 14).

References (список источников на латинице с частичным переводом на английский язык, оформление списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латинскими буквами автор может воспользоваться помощью сайта [www.translit.ru](http://www.translit.ru), выбрав стандарт транслитерации – BGN. Вся библиография транслитерируется, при этом названия статей переводятся на английский язык и меняется порядок элементов библиографического описания (см. ниже);

информация об авторе на русском языке: полностью ФИО (порядок: Фамилия Имя Отчество), ученая степень, ученое звание и должность (указываются полностью, без сокращений).

сведения об отсутствии или наличии конфликта интересов и детализация такого конфликта в случае его наличия.

### **Оформление списка литературы (на русском языке)**

В журнале используется оксфордская модель оформления ссылок на источники в тексте статьи с указанием фамилии автора и года, а также страниц в скобках после цитаты, например: (Загидуллина 2018), (Simakova 2018: 84). В случае, если в списке литературы два и более источников одного автора, датированных одним и тем же годом, к году добавляются буквы английского алфавита, например: (Simakova 2018a), (Simakova 2018b), (Топчий 2020a), (Топчий 2020b), (Топчий 2020c). В списке литературы (и русскоязычном, и References) тоже ставятся буквы в соответствующих случаях.

Список литературы должен быть выстроен по алфавиту. В самом списке указывается либо общее количество страниц источника, либо, если это статья из сборника, номера страниц, на которых напечатана эта статья. Иноязычные источники приводятся по алфавиту после русскоязычных.

На все источники, указанные в списке, должны быть ссылки в тексте. Рекомендуется включать не менее половины источников не более чем пятилетней давности.

Уважаемые авторы! Не забывайте о том, что алфавитный порядок определяется по первой букве в фамилии автора, а не его имени. Если автор отсутствует, по первой букве названия книги. Необходимо также указывать вид издания: монография, коллективная монография, сборник статей, сборник тезисов докладов, учебник, учебное пособие.

### **Требования к оформлению списка литературы на русском языке**

Источники располагаются строго в алфавитном порядке (сначала источники на русском языке, потом – на иностранном). Выделения курсивом или кавычками не используются.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021.

Иностранные источники оформляются в русскоязычном списке литературы по требованиям российского ГОСТ.

#### *Примеры:*

Гарбовский Н. К. Теория перевода : учебник. Москва : Изд-во Московского университета, 2004. 544 с.

Дмитриев А. В., Воронов В. В. Россия в контексте пространственного развития: взгляд с периферии Ближнего Севера // Мир России : социология, этнология. 2017. Т. 26, № 4. С. 169–181.

Казакова О. В. Особенности художественного перевода: практикум-хрестоматия. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 160 с.

Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. Изд. 2-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2005. 120 с.

Мир бессмыслиц. Лимерики, старые и новые : сборник (на англ. и русск. яз.) / сост. К. Н. Атарова. Москва : Радуга, 2003. 272 с.

Можейко М. А. Нонсенс // Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 702–703.

Скрипник К. Д. Лингвистический поворот и философия языка Дж. Локка: интерпретации, комментарии, теоретические источники // Вестник Удмуртского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 27, вып. 2. С. 139–146.

Topsy-Turvy W. English Humour in Verse. Moscow : Progress Publishers, 1978. 319 p.

### **Оформление списка литературы на английском языке**

В англоязычном списке литературы источники располагаются в том же порядке, что и в русскоязычном.

#### *Примеры:*

Zagidullina, M. V. (2018). Tipologiya polikodovykh yedinstv v aspekte medialogiki [Typology of policode unities in the aspect of medialogics]. *Mediascope*, available at: <http://www.mediascope.ru/2464>. DOI: 10.30547/mediascope.3.2018.2 (accessed: 25.02.2019). (In Russ.).

Raspopova, S. S. & Bogdan, E. N. (2018). *Feykovyye novosti: Informatsionnaya mistifikatsiya: uchebnoye posobiye* [Fake news: Information hoax: study guide]. Moscow : The Aspect of Press, 112 p. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2018). Vizual'nyy obraz v SMI – formirovaniye mediaestetiki potrebitelya massovoy informatsii [Visual images in the media – formation of media esthetics of the consumer of mass information]. *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya*, 3 (29), 83–92. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2017). Vizual'nyy povorot v massovykh kommunikatsiyakh [A visual turn in mass communications]. *Vizual'nyy povorot i mediareal'nost'*. Chelyabinsk : Chelyabinsk State University Publ., 21–29. (In Russ.).

DePaulo, B. M. & Rosenthal, R. (1979). The structure of nonverbal decoding skills. *Journal of Personality*, 3 (47), 506–517.

Статьи принимаются только в электронном виде через сайт журнала <http://journals.csu.ru/index.php/chelgum> с обязательным дублированием статьи по адресу электронной почты [chelgum@yandex.ru](mailto:chelgum@yandex.ru). При загрузке через сайт следуйте предлагаемой форме загрузки, при отправке электронной почтой файл со статьей озаглавляется указанием научного направления и фамилией автора (пример: педагогика\_Иванова.doc). В случае несоответствия статьи требованиям автору высылается мотивированный отказ. Отправка статьи для публикации в журнале одновременно означает согласие автора с ее размещением в открытых интернет-источниках. Вопросы можно задавать по электронной почте [chelgum@yandex.ru](mailto:chelgum@yandex.ru).

Публикация в журнале бесплатная.



χελῶαθνηρκθιγσμῦνθςῦπθιχελῶαθ



2 (63)/2023

χελῶαθνηρκθιγσμῦνθςῦπθιχελῶαθ