

Спецсеминар «Визуальное в литературе»

# ВИЗУАЛЬНОЕ ВО ВСЁМ

Сборник статей

Выпуск 5



Издательство Эдитус  
Москва  
2024

УДК 82.0  
ББК 83.01  
В42

*Сборник подготовлен в рамках работы по научному проекту РГГУ  
«Граница: визуальные репрезентации в литературе»  
(конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»)*

Рецензенты:

Е. Ю. Козьмина, д-р филол. н., доцент УрФУ  
О. В. Федунина, канд. филол. н., ст. научн. сотрудник ИМЛИ РАН

В42

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина,  
С. П. Лавлинский] – Вып. 5. – Москва : Эдитус, 2021. – 220 с.

ISBN 978-5-00217-351-8

Книга представляет собой сборник статей, написанных участниками спецсеминара «Визуальное в литературе», который с 2012 года работает при кафедре теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. В статьях рассматриваются функции и способы репрезентации визуального в различных родах и жанрах литературы, а также других видах искусства.

Сборник предназначен для студентов-филологов, учителей литературы, студентов гуманитарных факультетов и всех, интересующихся проблемами визуального в культуре.

© Авторы статей, 2024  
© Малкина В. Я., Лавлинский С. П.,  
составление, 2024  
© Масалов А. Е., верстка 2024  
© Исаева М. В., дизайн обложки, 2024

ISBN 978-5-00217-351-8

## Содержание

<i>В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский</i> Визуальное во всём: введение .....	7
<i>А. В. Марков</i> Кукла карликов: визуализация часового механизма в философии В. В. Библихина .....	9
<i>Д. П. Сотников</i> Взгляд Орфея: визуальный код поставангарда (Б. Гройс и М. Бланшо) .....	15
<i>М. С. Метелев</i> Средневековый «миф» в XX веке: случай С. И. Юткевича (книга «Шекспир и кино» и фильмы «Отелло», «Великий воин Албании Скандербег») .....	20
<i>О. В. Колотвина</i> Цикл фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964) Х. Валь дель Омара: визуальный эксперимент как ребрендинг страны .....	31
<i>С. А. Прохорова</i> Поэтическое кино Дж. Джармуша: баллада Т. Уэйтса как формообразующий элемент в фильме «Ночь на земле» .....	39
<i>А. В. Бесова</i> Визуальное как способ дифференциации и акцентирования в анимационном фильме Х. Мнядзак «Принцесса Мононоке» .....	46
<i>Н. К. Лосевская</i> Визуальные характеристики художественного мира в спектакле «Вий. Домысль» А. Церени .....	50
<i>Э. А. Беляева</i> Влияние театральной адаптации на восприятие образа Эрика в романе Г. Леру «Призрак Оперь» .....	55
<i>Е. Г. Романюта</i> Репрезентация разных модальностей в театральном экфрасисе в романе В. Вулф «Между актов» .....	62
<i>Я. Е. Красников</i> Пространство памяти и наррация в драматургической миниатюре А. Чехова «Лебединая песня» («Калхас») .....	67

<i>Г. А. Филиппов</i>	
Визуальные аспекты художественного пространства в романе «Автостопом по галактике» Д. Адамса .....	74
<i>Д. С. Сабитова</i>	
Визуальные образы сновидений в романе С. Далагера «Книга Давида» .....	80
<u><i>С. П. Лавлинский</i></u>	
Визуализация и редукция исторического времени в повести С. Кржижановского «Автобиография трупа» .....	85
<i>Д. А. Махов, С. К. Рыбалко</i>	
Страх и ненависть как сюжетобразующий визуальный мотив в новелле С. Кржижановского «Жёлтый уголь» .....	94
<i>М. А. Мисник</i>	
Цвет безумия: желтый в палитре романов Ф. Сологуба «Мелкий бес» и «Тяжелые сны» .....	98
<i>А. А. Галенкина</i>	
«If I were in a motion picture theatre»: к вопросу о прочтении «визуального кода» в рассказе «In dreams begin responsibilities» Д. Шварца .....	104
<i>А. С. Гусейнов</i>	
Оптика «кошмара» и «обыденности» в рассказе «Нифескюрьял» Т. Лиготти .....	110
<i>А. Е. Титкова</i>	
Визуализация как способ повествования в анонимных баснях XVIII в. ....	117
<i>А. П. Токмина</i>	
Визуальные аспекты в сонетах У. Шекспира .....	122
<i>Д. П. Мишина</i>	
Визуализации оссианического хронотопа в поэзии К. Батюшкова .....	131
<i>Г. П. Фирсова</i>	
Свет и препятствия видения в образе Атлантиды: утопия и эсхатология (В. Брюсов «Город вод») .....	138
<i>П. Р. Шубина</i>	
«Здесь» и «там» в крымских стихотворениях И. Бунина .....	143

<i>Е. А. Шишкина</i> Визуальный образ болезни в стихотворении Э. Багрицкого «ТВС» .....	148
<i>А. Е. Федюкина</i> Пути искусства: трансформация экфрасиса в лирике Г. Иванова .....	152
<i>В. Я. Малкина</i> Взгляд как предмет и способ изображения («Детство» Н. Заболоцкого) .....	158
<i>А. С. Маркова</i> Голубая тишина: стихотворение Ю. Левитанского «Женщина в голубом» .....	163
<i>П. С. Казаринова</i> Музыкальное в стихотворениях Ю. Левитанского «Сон о рояле» и «Время раскрывающихся листьев» .....	170
<i>Д. Б. Толстошеева</i> «Эклога 4-я (зимняя)» и «Эклога 5-я (летняя)» И. Бродского: особенности пейзажа .....	177
<i>Д. Ю. Мокшенкова</i> Визуальность образов в стихотворении И. Бродского «Открытка из Лиссабона» .....	186
<i>А. Д. Сидоренко</i> Границы вербального, визуального и перформативного в поэзии А. Гинзберга .....	192
<i>А. Е. Маслов</i> Автофикциональность и визуальность: поэма «Когда мы жили в Сибири» О. Васякиной и графической роман «Полуночная земля» Ю. Никитиной .....	202
<i>Сведения об авторах</i> .....	210
<i>Список изданий спецсеминара «Визуальное в литературе</i> .....	215



## Визуальное во всём: введение

В 2018 году на кафедре теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета прошел круглый стол, который проводившие его аспиранты назвали «Визуальное во всём». Мероприятие прошло очень успешно, да и название понравилось, поэтому в 2019 году была собрана одноименная книга. А потом, как-то незаметно, это стало традицией: круглые столы проходят ежегодно, по их материалам собираются сборники<sup>1</sup>, – и вот перед вами уже полулюбимый, пятый, выпуск. Как и в прошлые разы, в эту книгу вошли статьи участников спецсеминара «Визуальное в литературе» и примкнувших к ним коллег – студентов, аспирантов, преподавателей. Всех нас объединяет интерес к изучению визуального.

Спецсеминар «Визуальное в литературе» был основан при кафедре теоретической и исторической поэтики РГГУ в 2012-м году под руководством С. П. Лавлинского и В. Я. Малкиной. Его проблематика, как очевидно из названия, связана с освоением различных видов визуального в литературе. Это понятие подразумевает не наглядность, а зримость, т.е. не графические приемы в организации текста, а свойства его поэтики. Точнее, под визуальным в литературе мы понимаем одно из свойств художественной образности, определяемое авторской установкой и на отдельные зрительные ассоциации читателя, и на конкретизацию «предметно-видовых» уровней (Р. Ингарден) «внутреннего мира» произведения в целом. Обращаясь к визуальным способам репрезентации действительности, автор задает читателю стратегию ее трактовки и, тем самым, определяет меру условности и жизнеподобия в произведении. Детализация может прояснить пластические свойства мира в целом и местонахождение отдельных предметов в зрительно мыслимом пространстве, наметить, как и каким именно должен увидеть / представить изображенное читатель.

Изучение визуального неизбежно связывает литературу с другими видами искусств – живописью, фотографией, кино, театром и др. Отсюда, собственно, и родилась концепция **визуального во всём**<sup>2</sup>: целостного и комплексного изучения вопросов, связанных с видением художественной реальности произведения.

---

<sup>1</sup> Полный список изданий спецсеминара «Визуальное в литературе» и наши контакты см. в конце этого сборника.

<sup>2</sup> Кстати, #визуальново всём – один из наших тегов в соцсетях. Другие: #визуальноелитературе и #мытупнаукойзанимаемся.

Разумеется, в рамках сложившихся круглых столов рассматриваются многообразные приемы визуализации и её проявления в системе различных художественно-словесных контекстов и традиций. Но интересными и важными оказываются и взаимосвязи кино, фотографии, живописи и прочих визуальных искусств как в художественной литературе, так и за ее пределами. Соотношение и сочетаемость, взаимопереводимость оказываются особенно значимыми для авторов статей нашего сборника. Видимое рассматривается на самых разных уровнях и в самых разных контекстах. Оно проявляется в статьях, посвященных сновидениям и позиции наблюдателя, способам увидеть художественную реальность произведения и проиллюстрировать её, проникнуть в воображаемый мир памяти или фантастические миры, и многих других.

Одним словом, **визуальное во всём** концентрирует внимание читателя нашей книги на многообразных проявлениях антропологически зримого в литературе и культуре в целом. Надеемся, что такое внимание к визуальным проявлениям реальности (не только литературной) позволит преодолеть в сознаниях и гуманитарных практиках читателей представления о «катастрофических» пределах нынешней гуманитарной науки.

Как и в предыдущих случаях, статьи в этом сборнике написаны на самом разном материале: тут есть российские и зарубежные, классические и современные, философские и художественные произведения, стихотворения, поэмы, пьесы, рассказы, новеллы, повести, романы, басни, кино, анимация, спектакли, графические романы. Все вместе, как нам кажется, создает яркую, интересную и объемную картину, по которой видно, что на самом деле — **визуальное во всём**.

*В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский*

*Р.С. Сергея Петровича Лавлинского не стало 31 октября 2023 года. Он еще успел поучаствовать в круглом столе «Визуальное во всём–5» 7 октября и посмотреть некоторые статьи. Поэтому в книге по-прежнему (в последний раз) наше общее предисловие. Также в нее включена статья С. П. Лавлинского, в таком виде и под таким заглавием не публиковавшаяся. Все это, конечно, не смягчает боль утраты — но позволяет сохранить память как реальность.*

*В. М.*

**А. В. Марков**

**Кукла карликов:**

**визуализация часового механизма  
в философии В. В. Бибихина**

Время стало в философии XX века магистральной идеей, не просто занимавшей умы, но осуществлявшей пересборку всей очевидной философской проблематики. Но время – это не только состояние, в котором находится субъект или какая-либо еще тематизированная философией реальность. Время – это и определенное членение реальности, которое может быть визуализировано, как совокупность отрезков, как движение стрелки часов или как механизм, вращающийся настолько быстро, что он сливается перед нашим зрением в нечто единое, в какую-то общую блестящую сферу мелькания, – если начальным символом времени считать часовой механизм.

Название этой работы пародирует название книги Сл. Жижека «Кукла и карлик»<sup>1</sup>, где словенский философ и психоаналитик, со ссылкой на Вальтера Бенямина, сравнивает жесткие причинно-следственные объяснения истории с *куклой*, искусственным шахматистом, которой тайно управляет человек-карлик. Кажется, рассуждают Бенямин и Жижек, что должно всё было произойти так-то, но за этим признанием необходимости стоит не просто акт веры, но акт замороженности четкими и безупречными движениями куклы. В таком случае, *визуализация* безупречных движений требует неподвижной точки наблюдения, *невольной замороженности*.

Но в этой статье мы рассматриваем случай отношения автоматического действия и личной человеческой заинтересованности там, где такая неподвижная точка зрения уже невозможна, и поэтому могут осуществляться более критические процедуры верификации убеждений. Следовательно, мы говорим о множестве карликов, как *участвующих* в сцене, так и *подглядывающих* за сценой – причём то в ситуации *автокоммуникативной замороженности*, то, наоборот, в ситуации *критического преодоления автокоммуникации* ради новых расписаний поступка.

В. В. Бибихин (1940–2004) обращался к проблеме времени постоянно, как при обсуждении философской программы М. Хайдеггера, так и при реконструкции того, как в западной культуре ограничивали философию от не-философии. Этой реконструкции посвящена книга фило-

---

<sup>1</sup> Жижек Сл. Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. М.: Европа, 2009.

софа «Новый Ренессанс»<sup>2</sup>. Сама эта книга включила в себя тексты, написанные по разным поводам: от рефератов книг, выполненных по заданию ИНИОН, до предисловий и свободных размышлений. Но цельность этой книги обеспечивается не ходом отдельных рассуждений, а общей идеей, или даже *общей энергией*. Бибихин показывает, как учет определенных исторических данных о развитии наук, искусств и гражданской жизни в раннее Новое время, может быть спроецирован на текущую ситуацию, ситуацию чтения этой книги.

Тогда эти данные начинают работать как *проблематизирующие* и одновременно *развертывающие* ситуацию: например, знание об актуализации *доблести* в XV веке здесь и сейчас будет превращать доблесть как непосредственное жизненное, совестливое проявление читателя в способ постичь актуальные ресурсы мысли и обратить их на благо современного развития. Тем самым, книга Бибихина противопоставляет как исключительно историческому учету фактов, которые представляются исследователю и его читателям как пройденный этап развития, так и пониманию современности как некоторого ограниченного набора задач, которые решаются с помощью развития философского инструментария. Для Бибихина существен не учет и инструментарий, но то самое развертывание дела Ренессанса, которое и оказывается отзывом и откликом на понятия, стоявшие за деятельностью в разных искусствах (включая гражданское искусство) в эпоху Ренессанса – или же на понятия, которые могут непротиворечиво обобщить эту деятельность. Отзыв, отклик как развертывание *того, что уже дано*, и при развертывании чего ресурсы мысли, уже доставшиеся нам, будут способствовать чистой и строгой последовательности мышления, регулирующей продолжение нашего осмысленного социального существования – вот суть этой книги.

В этой книге Бибихин обращается к образу механических часов. Для него «Комедия» Данте Алигьери и первые механические часы – одинаково убедительные сцены для разыгрывания той современности, которая длится и в наши дни. Таков *двуединный театр* раннего Ренессанса, осуществляющий счет времен не для каких-то текущих целей, но для самой автоматизации спасения, когда за людей буквально работают машины. Часы и оказываются тем механизмом расчета инженерных усилий, которые, будучи введены в действие и отлажены, освобождают человека для жизни сердца и ума:

---

<sup>2</sup> Бибихин В. В. Новый Ренессанс. М.: Наука; Прогресс-Традиция, 1998. Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы.

Раннему философско-поэтическому и художественному Ренессансу было еще далеко до опытной науки. Но мечтательное освоение природы не переходило в исследование и изобретательство именно потому, что пророчески переносилось в такое состояние свободы от материальных обстоятельств, которое реально приоткрывается только после веков кропотливых инженерных усилий. В утопической мысли античности мотив вынужденного или каторжного труда части населения оставался более или менее явственным фоном. Тема полного освобождения человека от трудовых забот для жизни сердца и ума появляется только в философской поэзии 13–14 веков. Ренессанс с самого начала был расположен к машине, но не к той, которая заменяла физическую силу на протяжении двух первых веков промышленной революции, а к той, которая лишь сейчас становится безотказным продолжением человеческого ума, т.е. к автомату. Заслуживает специального исследования то, как в размеренности поэмы Данте, в непрерывном сцеплении ее строф, в безотказной чистоте рифмы, в архитектуре ее пространства, в ее хронологии дала о себе знать та же техническая воля, которая проявилась и в распространении как раз на рубеже 13 и 14 веков механических часов – первого автомата и прообраза всех автоматов [С. 188].

Как мы заметили, Бибихин видит как в проекте Данте, так и в башенных часах тогдашней Европы учредительную волю. Ничего не должно ломаться, и архитектоника как расчет свободных пространств, пробелов, возможностей свободного доступа к узлам, обеспечивает безупречную работу автомата. Взгляд, который способен оценить чистоту автоматических решений, не только не позволяет как-либо вмешаться в работу этого автомата, но напротив, воспринимает каждый узел этой машины как автономный, как своеобразную ожившую куклу, которая имеет свою волю, своё осуществление.

Все эти узлы и могут реализовать все необходимые для человечества и для мироздания виды работы; так что уже не нужно, как в античной утопии, делить человечество на свободных людей и рабов: просто потому, что нет никаких разделительных линий между разными видами работ. В другой главе своей книги Бибихин пипшет, опять же сопоставляя «Комедию» и башенные часы:

Вложенные друг в друга круги и сферы ада, чистилища, рая кажутся частями громадного часового механизма, в мерное движение которого вовлечено страдающее, очищающееся или счастливое человечество. На каждом шагу внутри этих вселенских часов поэта торопят спутники или водители, напоминающая о порядке движения укоряя за малейшие задержки, отводя считанные минуты, а то и меньше, для бесед со встречаемыми и просителями. <...>

Такого чуткого и нервного переживания времени не было раньше в мировой литературе. Если учесть значение Данте для последующих веков, можно говорить, что своей поэмой он взводит [sic!], поставив стрелку на 8 апреля 1300 года, часы европейской истории. Время вдарут заспешило вперед,

и его теперь приходилось отсчитывать по часам и минутам, торопясь уложиться в них неотложные поступки. Эта черта дантовского эпоса, конечно, перекликается с особенностью его времени: именно в конце 13 и начале 14 века на башнях итальянских городов появились первые механические часы. Лично Данте в немногих автобиографических свидетельствах еще почти не говорит о нехватке времени, о массе дел, которые не успевают закончить, и эта кажущаяся достаточность времени у него пока еще сближает его со Средневековьем. Зато начиная уже с Петрарки гонка со временем становится одной из главных и во всяком случае постоянных литературных тем вплоть до наших дней [С. 470].

Здесь замечательна *смена аспекта*. Бибихин говорит уже не об общем доступе к эффектам автомата, который есть у всех, кто знает, о чём «дала знать... техническая воля», не о замороженности каждого карлика, участвующего в сцене или видящего сцену, безупречностью автоматического жеста. Это уже не отражение зеркала в зеркале, не та автокоммуникация человека, которая и позволяет принять механизмы счастливого и радостного действия автомата как нечто благое, как то, что объёмлет все человеческие дела. Это не та автокоммуникация раннего поэтического слова, которая и позволяла свободной воле поэта, свободе говорить обо всём и ни о чём, стать прообразом для всех остальных человеческих дел.

Конечно, такая безупречность автоматизированного действия, наблюдаемого впритык, позволяет каждому карлику стать и участником сцен, например, сцен «Комедии», и видеть их работу, но она не позволяет еще критически преодолеть это участие, в определенном расположении самих правил визуализации. Башенные часы отовсюду видно, но именно это означает, что правила визуализации времени всеми приняты и признаны, – и перед нами уже не вовлечение карлика в сцену, а проживание трудовых сцен, позволяющее принять осмысленное действие другого человека.

О раннем поэте Бибихин говорит в связи с Леонардо, который «протягивает руку ранним поэтам» [С. 397]. Дело в том, что для Леонардо миметический поэт – это только ритор, астроном, философ или теолог, то есть человек, воспроизводящий знания, которые и так уже заключены в природе. Тогда как настоящий поэт – автокоммуникативный, ранний, только что пробудившийся и изображающий вещь как художник. Изображать здесь – это создавать модель, которая работает безупречно, которая и выступает как такой правильно рассчитанный театр, и поэтому и может заменить вещь. Вещь, прежде требовавшая усилий на ее освоение, работы поколений риторов или философов, теперь просто разворачивает свою безграничность во времени, потому что единственные границы ее – это процедуры ее изображения.

Но в приведенном рассуждении Бибихин говорит уже о другом, не об автокоммуникативной близости оптики, но напротив, о постоянном

решительном поступке, не замороженном и замораживающем, но зовущем к себе саму *фактичность счастья*. Мы видим, что в мире «Комедии» Данте необходимые поступки совершаются, каждый с необходимой скоростью, и потому счастье человечества прибавляется – любое постижение того, что эти поступки *уже совершены*, показывает осмысленность нашего мира. Здесь оптика другая – не *оптика столкновения с автоматом*, не автокоммуникативная фигура понимания того, что всё происходит правильно. Это, напротив, растянутая во времени оптика, *взгляд на башенные часы из разных концов города*, которая постоянно ставит себя под вопрос, ставит вопрос, что именно нам сказали часы.

Нам сначала кажется, что мира «Комедии» быть не может, просто потому что это загробный мир: и здесь наше недоумение, для которого мир Данте фантастичен, вполне совпадает с недоумением современника Данте, для которого из загробья никто не возвращался. Но именно потому, что этот мир перерабатывает наше ощущение времени, постоянно растягивает время или ускоряет, при этом вовремя укладывая в эти временные промежутки поступки, позволяет нам принять и сам отсчет времени, сам принцип размещения поступков во времени, как единственный способ осмысленного действия: той осмысленности, пределом которой и горизонтом и оказывается фактичность счастья, а не просто раннее чувство свободы.

Но не значит ли это, что эта вторая визуализация, не автокоммуникативная визуализация отдельного автомата, но визуализация предположения об общей работе всего механизма дел и поступков, суетлива? Из приведенной фразы, как и из многих других фраз, можно было бы предположить, что Бибихин упрекает Петрарку в суетливости. Но на самом деле Бибихин как раз оговаривает, что Петрарка объединил эти две визуализации, хотя, скорее, от противоположного:

На то, что слова, обозначающие работу поэта и художника, отличаются только одной буквой, первый указал возможно Петрарка, который в двустипни на миниатюре, приложенной к его роскошному тому Вергилия, рядом с именем поэта поставил имя иллюстратора, Симоне Мартини: «Мантуя дала Вергилия, создавшего (*finxit*) такие песни, Сиена – Симона, так нарисовавшего (*pinxit*) своим перстом». Всякое мастерство уважалось. Петрарка оставил по завещанию «пятьдесят золотых дукатов на покупку колечка, которое он пусть носит в мою память... магистру Иоанну де Донди, врачу и физику и бесспорно первому из нынешних астрономов, именуемому также Часовщиком, по планетарию – дивному созданию, которое он изготовил и которое невежественная толпа называет часами» [С. 396].

Итак, вымысел (*factio*, лепка) принадлежит миру создания песен, вызывающих к визуализации для того, чтобы показать, что они по-прежнему работают безупречно, по-прежнему создают необходимые смыслы, в том

числе, для развития ремёсел с их пределом – фактичностью счастливого искусства жизни. Петрарка в приведенных Библихиним цитатах вовсе не выступает просто как вежливый почитатель различных мастеров. Петрарка говорит, что невежды называют часы «часами», то есть используют их не для ремесла, а только для завороченности временем, для подчинения отдельных поступков отдельным временным отрезкам. Они знают не время, а отрезок для действия, не доходящей до горизонта фактичности.

Тогда как Петрарка в своей критичности настаивает на второй оптике: оптике планетария, в которой астрономический охват планет столь же впечатляющ, как и рассмотрение часов с любого конца города, сверка времени. Это оптика не раннего поэта, вдруг стирающего границы прежнего опыта в автокоммуникативной возможности говорить о чём угодно и значит, придумывать любые сценарии для кукол, для участников сцен прошлого и настоящего. Это оптика поступков, причем, совершаемых различными действующими началами. И сцена определенным образом поступает с человеком, и ад, и чистилище, и рай, и движение планет, потому что так устроена сама их фактичность.

Ремесло тогда – способ ответить на этот уже совершенный поступок, который не с тебя начался. Но именно здесь ты знаешь, что твой смысл не сводится только к отрезкам выхода на сцену или присутствия на сцене. Так конфликт двух визуализаций позволяет ввести положительный смысл действия, которое не только продолжает другое действие, но и позволяет критически к нему отнестись. Это Новый Ренессанс, принявший старый Ренессанс как сцену, но совершающий поступки совсем иначе, чем они совершались тогда.

Д. И. Сотников

## Взгляд Орфея: визуальный код поставангарда (Борис Гройс и Морис Бланшо)

Среди прочих материалов, опубликованных в неподцензурном журнале «Тридцать семь», особенно примечательной оказывается юношеская статья Б. Гройса «Взгляд зрителя на духовное в искусстве»<sup>1</sup>. Дело не только в полемике с поэтом Виктором Кривулиным (1944–2001), развернувшейся в последующих номерах и продолжившейся – в одностороннем, правда, порядке – в романном творчестве последнего<sup>2</sup>. Мы предлагаем обратить внимание на сам язык, выбор именно того направления повествования, которое избирает Гройс, начиная разговор о новом искусстве – очевидно, не только живописном<sup>3</sup>.

Рассуждение о слове «дух» и производных от него, открывающее эссе, рассматривает употребление критически осмысляемого теоретиком термина в контексте более общем, нежели исключительно изобразительно-живописном: «духовное» становится лишь одним из возможных подходов к произведению как таковому, слову, маркирующему сам способ его оценки, мотивированный, как излагает Гройс далее, двумя установками. Сформулировать их можно следующим образом:

---

<sup>1</sup> В качестве подписи Гройс использовал псевдоним – «Игорь Суицыдов». *Суицыдов И.* Взгляд зрителя на духовное в искусстве // 37. 1976. № 2. С. 15–31. URL: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/islandora/object/samizdat%3A2488#page/2/mode/1ur> (дата обращения: 10.02.2024).

<sup>2</sup> *Житинёв А.* «Сельва саваджо» «Многослойного разговора»: несколько замечаний о романе В. Кривулина «Шмон» // Полилог. 2011. № 4. С. 36–37.

<sup>3</sup> Так, вступивший в полемику с Гройсом Кривулин, не обосновывая этого перехода отдельно, смешает диалог в литературную плоскость, прибегая к цитатам из классической поэзии. Хотя поэт и возвращается в живописную плоскость к концу своего ответа (значимым примером для него становятся иконы), разговор он – равно как и его оппонент – ведут об искусстве в целом: его состоянии и, в первую очередь, восприятии, возможных – и наиболее продуктивных из них – способах его восприятия. *Кривулин В.* О духовном взгляде на духовное // 37. 1976. № 2. С. 32–40. URL:

[https://samizdat.wiki/Содержание\\_всех\\_номеров\\_37/#E2.84.962.2C\\_.D1.84.D0.B5.D0.B2.D1.80.D0.B0.D0.BB.D1.8C\\_1976](https://samizdat.wiki/Содержание_всех_номеров_37/#E2.84.962.2C_.D1.84.D0.B5.D0.B2.D1.80.D0.B0.D0.BB.D1.8C_1976) (дата обращения: 10.02.2024).

1. Произведение обязательно должно быть «понятным», его язык, сумма приёмов, которая создаёт его, являться дешифруемым кодом, позволяющим «прочитать» себя, выявить в себе тот предмет или аспект реальности, которому оно подражает. В рамках этого подхода предполагается, что всякое искусство – миметическое априори:

Живописное полотно было всегда о чем-то, т.е. указывало на содержание за пределами самого себя, на свой умопостигаемый денотат и, следовательно, могло стать и становилось к этому вовне-себя, содержанию в специфическое внеобразительное отношение, выражающее позицию художника и делающее содержательность полотна <...> Способность художника к подражанию <...> точность и гармоничность передачи предмета свидетельствовали о серьезности и зрелости его отношения к своей задаче<sup>4</sup>.

2. Произведение воспринимается, в первую очередь, в силу специфических навыков зрителя (воспринимающего, если говорить шире) – врождённых ли, воспитанных ли в себе реципиентом. Именно этот, особый свободный взгляд поэта, восприимчивого к эстетическому потенциалу наблюдаемой вещи, и защищает в ответной статье Виктор Кривулин. Пассаж об иконах, которые могут быть как «крашенной доской», так и окном в область религиозного и / или эстетического опыта (которые Кривулин, конечно, намеренно смешивает), оказывается принципиально важным в этом контексте<sup>5</sup>.

Анализ описанных выше установок приводит Гройса к обнаружению бесосновательности искусства, произведения, вскрывающегося при следовании одной из них. Посредством критики «духовного», теоретик производит поиск новых – либо более глубинных – оснований искусства, в которых практики поставангарда являются каноном, учитываемым, впрочем, и все предшествующие традиции, подобно тому, как Новый завет включает в себя Ветхий<sup>6</sup>.

Показательно не только осознание себя, зрителя, реципиента искусства, в точке *после* свершившегося значимого события, в некотором смысле, конечно, после Искусства, прежние основания которого, подробно описанные Гройсом, оказываются исчерпаны. Не менее важно то, к каким средствам обращается автор для описания сложившейся ситуации: образы, метафоры, конструкции, на которых он в тексте – посредством повторения – настаивает.

---

<sup>4</sup> Суицыдов П. Указ. соч. С. 16.

<sup>5</sup> Кривулин В. Указ. соч. С. 40.

<sup>6</sup> Суицыдов П. Указ. соч. С. 26.

Тезис об искусстве как языке, желающем говорить о себе – но вовсе не в модернистском смысле «искусства ради искусства», на чём Гройс заостряет внимание – раскрывается, как может показаться, парадоксально: произведение выходит за собственные пределы, теряя их и себя; по большому счёту, оно уничтожается в этом замыкающем обращении к себе. Так, перестав быть здесь и сейчас, оно открывает зрителю историческую перспективу, на которой и становится виден искомый им *собственный язык*. Нетрудно заметить пересечение с другими работами Гройса, опубликованными в неподцензурной периодике. В частности, знаменитым текстом «Х.-Л. Борхес и экзистенциальные предпосылки концептуального искусства», также опубликованном в журнале «Тридцать семь», в двенадцатом номере<sup>7</sup>. В нём проблематика, поднятая в более ранней статье, раскрывается на примере трансформации романной формы, а абстрактное «новое искусство» покрывается определением «концептуального», согласно Гройсу, работающему с чистой поверхностью языка, того, что «имеется на самом деле»<sup>8</sup> (учитывая разрушительность для произведения его экспликации – не только имеется, но и остаётся). Рассмотрение романного творчества Гройса обнаруживает не только довольно точную, буквальную, попытку реализовать собственные теоретические модели на практике, но и литературоведческие лакуны в существующих описаниях данного периода русскоязычной культуры. «Визит», варьирующий первое предложение некоторого, так и остающегося не начатым, повествования, помещается самим автором в контекст концептуального искусства. Вне всяких сомнений, роман может быть в нём прочитан. Что и сделано – конвенционально текст признаётся критиками в качестве канонического для московского романтического концептуализма. Однако поэтика романа, равно как и некоторые тропы, используемые Гройсом в его рассуждениях об эстетике, выявляют сходство с критическими наработками, возникшими в западноевропейском контексте относительно иного явления, чьи соотношения с московским концептуализмом ещё не разрабатывались.

---

<sup>7</sup> Суццыдов П. Х.-Л. Борхес и экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // Тридцать семь. 1977. № 12. С. 53–75. URL: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/islandora/object/samizdat%3A5424#page/1/mode/1up> (дата обращения: 10.02.2024).

<sup>8</sup> Суццыдов П. Взгляд зрителя на духовное в искусстве. С. 28.

Речь идет о французском новом романе<sup>9</sup>. В нем момент взгляда, визуального восприятия, всегда выводился на первый план, как в организации самих художественных произведений, так и дискурса вокруг них.

Изложенный выше парадокс основания искусства – притом, что речь идёт уже о языке – Борис Гройс решает посредством метафоры, которую можно было бы назвать орфической: произведение уничтожает себя в движении оглядывания – оно исчезает (из настоящего), когда оглядывается на само себя.

Гройс не вспоминает об Орфее, хотя образы из греческой мифологии в его тексте всё-таки присутствуют: темные глубины Тартара, в которых, «скрипя зубами», таятся забытые – и потенциальные – практики искусства. Произведение в своём «оглядывании» спускается туда, одновременно поднимая потенцию новой формы наверх и теряясь в этом мраке, создавая собственное прошлое и будущее для новой формы<sup>10</sup>.

Именно в контексте спуска в Аид вспоминает об Орфее практик нового романа Морис Бланшо. В первую очередь, Аид интересует его как тёмное пространство, в котором сходятся составляющие знаменитой формулы «искусство, желание, смерть и ночь»<sup>11</sup>.

Эссе «Взгляд Орфея» может показаться характерным для писателя пространным, герметическим рассуждением о мифе, не привязанном к дискуссиям о новом искусстве и новом романе, в частности. Финал текста, впрочем, выводит нас к проблеме письма, актуальной и для Бланшо, и для других авторов, которым он уделял внимание как критик. Решается эта проблема в русле волновавшей автора негативности, двойственной, как и у Гройса.

---

<sup>9</sup> Хотя первые шаги на пути к этому делаются. Например, И. С. Скоропанова пишет о Евгении Харитонове и Павле Улитине, чьё творчество обнаруживает ряд пересечений с опытами французских коллег. *Скоропанова И. С. Русский новый роман // Ученые записки Смоленского государственного университета. 2021. № 21. С. 49–59.* И если близость – поэтологическая и биографическая – Евгения Харитонova к кругу московских концептуалистов известна, то Павла Улитина в таком контексте впервые рассмотрела Д. Барышникова. Близость художественной практики Улитина концептуалистской исследовательница усматривает в подходе к работе с субъектом повествования. См.: *Барышникова Д. Поэтика и художественные стратегии П. П. Улитина в контексте литературы московского концептуализма 1960–1970-е гг. // Пригов и концептуализм: сборник статей и материалов. М.: НЛО, 2014. С. 282–287.*

<sup>10</sup> *Суцгыдов П. Взгляд зрителя на духовное в искусстве. С. 26–31.*

<sup>11</sup> *Бланшо М. Взгляд Орфея / сост. и пер. с франц. В. Лапичкий // Locus Solus: антология литературного авангарда XX века. СПб.: Амфора, 2006. С. 102.*

Именно в момент смерти, бессилия искусства, обращённого к самоуничтожению, происходит тот – выделенный графически, в качестве главки – «прыжок»: письмо запускается при достижении точки, в которой оно разрушается, оказывается бессильно<sup>12</sup>. Точки, где «желание, смерть и ночь» сходятся, спущаясь и развоплощаясь в гуле неопределённости, требуя вывести себя на свет.

Сближения Гройса и Бланшо не случайны. О знакомстве андерграундной среды с писателями-новороманистами (в частности – Бланшо) доподлинно известно, хотя эта тема и требует дополнительной разработки. Так, в частности, появление в неподцензурной печати текстов Гройса и Бланшо (одним из первых переводчиков его эссе об Орфее выступает Аркадий Драгомощенко<sup>13</sup>) совпадает с активизацией интереса к наследию Мартина Хайдеггера<sup>14</sup>, повлиявшего на мысль Бланшо и интересовавшего тогда ещё начинающего философский путь Бориса Гройса<sup>15</sup>. Настоящая статья – лишь указание на то пространство, где сходятся все эти важные линии неподцензурной культуры, взаимовлияние которых ещё только предстоит осмыслить.

---

<sup>12</sup> Там же. С. 107.

<sup>13</sup> *Бланшо М.* Взгляд Орфея / пер. с франц. А. Т. Драгомощенко // Митин журнал: архив. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj32/blansho.shtml> (дата обращения: 10.02.2024).

<sup>14</sup> Не в последнюю очередь благодаря усилиям Виктора Кривулина и его жены, Татьяны Горичевой. См.: *Орлов Д. У.* Журнал «Беседа»: предыстория и культурный контекст // THESAURUS. 2015. № 4. С. 513–515.

<sup>15</sup> *Гройс Б.* Малевич и Хайдеггер, вопрос об истине в искусстве // Ранние тексты Б. Гройса. М.: Ad Marginem, 2017. С. 271–289.

**М. С. Метелев**

**Средневековый «миф» в XX веке:  
случай С. И. Юткевича (книга «Шекспир и кино»  
и фильмы «Отелло», «Великий воин Албании Скандербег»)**

Режиссер и доктор искусствоведения С. И. Юткевич, хотя и оставил после себя несколько фильмов об эпохе Средневековья, является, тем не менее, до сих пор мало изученной фигурой с точки зрения той ветви направления исследований рецепции культуры, которая называется «*medievalism studies*». Нас, таким образом, будет интересовать созданная им историческая репрезентация средневековой эпохи, его отношение к эпохам Средневековья и Ренессанса, понятий, неразрывно связанных друг с другом.

Пытаться применить эти термины периодизации к другим регионам мира в соответствии с концепцией «Мир-системы», генезис которой зачинатель этой концепции относит к XV–XVI вв.<sup>1</sup>, а проблематизирующие последователи предлагают видеть мир-системные черты как в других регионах, так и в более раннее время<sup>2</sup> – значит оставаться в скрытом плену европоцентризма. Поэтому вполне открыто речь пойдет о продуцировании рецепции культуры и образов именно европейского региона.

Таким образом, фильм «Великий воин Албании Скандербег» (1953 г.), относящийся к истории Восточной Европы, будет рассмотрен с определенного ракурса; впрочем, так же, как фильм «Отелло» (1955 г.), являющийся постановкой шекспировского текста на киноэкране, а потому не выдающий рецепции собственно средневековой эпохи. И точно так же – с определенной оптикой – будет рассмотрена книга «Шекспир и кино» (1973 г.)<sup>3</sup>, посвященная различным кино-интерпретациям шекспировских текстов, фильмам, которые дороги и интересны для самого Юткевича.

Почему это представляется важным: наверное, ни одна эпоха не имела такой интенсивности и частоты переоценок, как Средние века, огром-

---

<sup>1</sup> *Валлерстайн И.М.* Мир-система Модерна. Т. I. Капиталистическое сельское хозяйство и истоки европейского мира-экономики в XVI в. / предисл. Г. М. Дерлугьяна; пер. с англ., литер, редакц., комм. Н. Проценко, А. Черныява. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2015. С. 14.

<sup>2</sup> *Уваров П. Ю.* Что такое Средние века? // Всемирная история. В 6 т. Т. 2 / под ред. А. О. Чубарьяна. М.: Наука, 2012. С. 5–15.

<sup>3</sup> *Юткевич С. И.* Шекспир и кино. М.: Наука, 1973. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

ной, многообразной и одновременно кажущейся единой, а потому позволяющей создавать на основе её как «черную», так и «золотую» легенды. Отношение к данной эпохе – словно «лакмусовая бумажка», позволяющая понять конструирование идентичности, в настоящем случае – идентичности режиссера, доктора искусствоведения С. И. Юткевича.

При анализе его работы «Шекспир и кино», ядром которой являются визуальные воплощения текстов английского драматурга на киноэкране, оказывается, что в его интеллектуальной системе важное место занимает история. С размышлений об истории и начинается книга: он вводит цитату Я. Котта, который сравнивает историков с кротами, осознающими, наконец, что они роют землю, которая осыпается вслед за ними [С. 14].

Юткевич называет «пессимистической» [С. 14] концепцию истории Котта, стоящего, очевидно, на позициях абсурдистской философии и постпозитивистской парадигмы исторического исследования. В противовес режиссер приводит апологию подхода Маркса, который, по мнению режиссера, «блестяще использовал шекспировскую метафору для целей, прямо противоположных по смыслу утверждениям Котта» [С. 14]: «“Крот истории”, по выражению Маркса, делает незаметную, но полезную работу, разрыхляя почву для всходов будущего» [С. 14].

Кроме того, Юткевич постоянно пользуется понятиями «исторической правды» и «факта», «фактологии». Например, как непреложный факт, воспринимает он конец Средневековья и начало Ренессанса, словно их отделяет друг от друга плотный занавес: он говорит о «точно датированном переломе от средневековья к Возрождению, в момент возникновения среди враждующих итальянских городов некоей уравновешивающей силы в лице Синьории и персонифицированной в фигуре Бартоломео делла Скалла» [С. 163].

Довольно показательным, что Юткевич, часто использующий термин «правда», находится в плену исторических же «мифов» или конструктов. Анализируя фильм Лоуренса Оливье «Ричард III», исследователь воспринимает демонизм фигуры Ричарда как чисто исторический.

Так, он заключает, что английский режиссер, «ни в чем не упрощая и не снимая противоречий в истолковании истории» [С. 32], остался «верен духу» Шекспира; при этом Юткевич не обговаривает (как делает это в других случаях), что сам драматург преподнес уже в чем-то «упрощенный» образ (с исторической точки зрения): он сложился под воздействием идеологической, если не сказать, пропагандистской, направленности сочинений историков при дворе победивших Тюдоров. Хотя слово «пропагандистский» является в данном случае скорее анахронизмом, потому что цели у разных создателей исторического нарратива были разные, от поучения или определения сущности тирании до благочестия и

легитимизации прав на земли и благородное происхождение<sup>4</sup>. Для Елизаветинской же эпохи уже сложившийся облик короля служил, вероятнее всего, примером того, насколько разрушительны и ужасны гражданские войны<sup>5</sup>. Безусловно, идеологическая функция ни в коей мере не умаляет художественных достоинств произведения Шекспира. Однако этот пример наглядно демонстрирует уязвимость позиции Юткевича, озабоченного понятием «правды» в истории.

Уже даже некоторым триумфом стала идея, что так или иначе историческое исследование является конструктом исследователя – это признавал и такой противник «презентизма», появившегося в 20–40-е гг. XX в. (Б. Кроче, Ч. Бирд, К. Беккер и т.д.), как А. Я. Гуревич (указывающий на взаимосвязь между темой «средневекового индивида» и «интимной психологической основой» своей исследовательской работы<sup>6</sup>), и противопоставляемые «презентистам» представители Школы «Анналов» (А. Февр, говоривший о науке, не отделенной от государства и социума<sup>7</sup> или о том, что «История – дело рук человека»<sup>8</sup>).

Кроме собственно сущности исторического процесса как такового, Юткевича немало интересовала, в частности, и история периода Средних веков и эпохи Ренессанса: помимо упомянутого выше Ричарда, к личности которого, среди прочих, Юткевич питал интерес, довольно любопытно, что он, с разницей в два года, поставил «Отелло» и «Скандербег» (1953 и 1955 гг. соответственно). Если бы не последний из указанных фильмов, то интерес режиссера к эпохам возможно было бы объяснить лишь как существующий опосредованно через шекспировские тексты. Попробуем реконструировать ряд причин, побудивших его именно в это время обратиться к этой эпохе (или эпохам).

Во-первых, конечно, как бы банально это ни звучало, для выражения духа и проблем современного режиссеру времени: подобным образом сам Юткевич рассматривает фильмы своих зарубежных коллег. Например, отвечая на вопрос, почему Лоуренс Оливье поставил именно «Ген-

---

<sup>4</sup> *Гене Б.* История и историческая культура средневекового Запада / пер. с фр. Е. В. Баевской, Э. М. Береговской; отв. ред. И. И. Соколова. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 55.

<sup>5</sup> *Браун Е.* Ричард III и его время. Роковой король эпохи Войн Роз. М.: Вече. С. 391.

<sup>6</sup> *Гуревич А. Я.* Индивид и социум на средневековом Западе. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 372.

<sup>7</sup> «Наука – я разумно под этим словом все Сообщество Наук – разрабатывается людьми, неразрывно связанными со своей средой и своей эпохой...» (*Февр А.* Коллективные исследования и будущее науки // Бон за историю / А. Февр; пер. с франц. А. А. Бобовича, М. А. Бобовича, Ю. Н. Стефанова. М.: Наука, 1991. С. 49.

<sup>8</sup> Там же. С. 387.

риха V», он непременно рассматривает фильм и изображенную там победу при Айзенкуре (1415) в «роли прямого политически-агитационного зрелища, воспевающего единство и мощь нации» [С. 20] в контексте Второй Мировой войны.

В другом пассаже Юткевич говорит о том, что «социальный и духовный климат эпохи неизбежно влияет на их [актеров] творчество, даже если они и не сознают этого сами» [С. 186] – думаю, это справедливо и для режиссеров, и, в частности, для автора цитаты (кстати, здесь же Юткевич вновь говорит о «контексте истории» [С. 186]).

Это подтверждается словами Юткевича, который в главе «Отелло, каким я его увидел», называет причину, по которой он решил поставить именно этот шекспировский текст: во время спектакля в одном из провинциальных театров его «поразил и заразил тот ток, тот контакт, который образовался между зрительным залом и подмостками». Однако это не вопрос чисто эстетического переживания, «эффекта присутствия» (Х. У. Гумбрехт), а скорее интеллектуального размышления на политико-идеологической почве. В поисках источника Юткевич приходит к выводу, что причиной его увлеченности был «непосредственный, эмоциональный итог трагедии», который «заключен в пафосе борьбы за правду» [С. 193]. Режиссер вскользь в другой главе обозначает период, когда сценарий к «Отелло» был уже готов – конец 30-х годов [С. 185]; но сама эта идея «пафоса борьбы за правду» имеет почти вневременной характер.

У нас нет подобных прямых свидетельств автора о причинах, побудивших поставить фильм «Великий воин Албании Скандербег», где, по указанию Юткевича, «действие протекает примерно в ту же эпоху» [С. 218] (хотя между событиями около полувека). Но есть соблазн проведения некоторых параллелей.

По своему целеполаганию, исходя из сюжета и композиции, фильм этот очень напоминает существующее представление об идее «Слова о полку Игореве», а именно – сведение этой идеи к пафосу объединения перед лицом врага под предводительством идеального грозного правителя, внушающего при этом страх соседям<sup>9</sup>. Осторожно выразим то, что, скорее всего, и так уже ясно: роль этого грозного, но справедливого правителя должен напоминать образ И. Сталина, а некоторые детали фильма вторят мифам, сложившимся вокруг его фигуры.

Например, поддержка мифа о его аскетичности<sup>10</sup> поддерживается восклицанием Георгия Кастриота, Скандербега, правителя Албании, когда его предает его племянник Гамза, лишившийся власти из-за появле-

---

<sup>9</sup> Лихачёв Д. С. «Слово о полку Игореве». М.: Просвещение, 1976. С. 44.

<sup>10</sup> Линченко А. А., Иванов А. Г. «Живите тыщу лет, товарищ Сталин...»: трансформация мифологии образов И. В. Сталина в современной российской исторической памяти // Диалог со временем. 2017. Вып. 59. С. 126.

ния на свет прямого наследника власти: «Я нищ и гол! Всё, что я оставляю сыну – это ненависть к туркам... Земля и люди не принадлежат мне, они принадлежат Албании!». К дате выхода фильма – 28 ноября 1953 года – Сталин уже умер, но XX съезда ещё не было; кроме того, параллели ведут к другому человеку, называемому в СМИ «албанским Сталиным» – Энверу Ходже, который вполне здравствовал на момент выхода фильма (вспомним, что и сам фильм был снят в сотрудничестве двух стран, СССР и Народной Республики Албании)<sup>11</sup>.

Очевидным образом перед нами вырисовывается идеологический характер картины. Её авторам историческая эпоха нужна была не для эскапизма в безопасное пространство (как это было, например, у М. Карне в «Вечерних посетителях»), а для подтверждения правильности вектора развития государства, заложенного в этом героическом прошлом Восточной Европы, в которой король Албании мыслится народным героем, частью этого народа.

#### **Скандербег:**

Разве он и я – не одно? Разве народ Албании и мы – не одно? Если умру я и ты, и Паль, и ты, народ будет продолжать борьбу и победит! Значит, неправда, что я слаб и что руки мои уже не могут поднять меча? А правда то, что конь мой перепрыгивает горы и меч мой рубит скалы!

Нет сомнений, что Юткевичу создание фильмов, выраженная в них историческая репрезентация, позволяют высказаться на животрепещущие, злободневные темы – что, в общем-то, самоочевидно для любого произведения искусства. Однако противоречие заключается в том, что его книга, в которой он все время делает упор на «историю» и «историческую правду», при этом оказывается также исследованием крайне «презентистским», потому что все данные там интерпретации процесса вполне открыто основаны на проблемах современной автору реальности: в этом смысле важна мысль М. Ф. Румянцевой, что вся советская историческая наука была «презентистской»<sup>12</sup>. Но Юткевич, ослепленный «фактологией», совсем не замечает этой эпистемологической предпосылки.

---

<sup>11</sup> Юрнев Р. Рожденный дружбой фильм // Искусство кино. 1954. № 2. С. 56.

<sup>12</sup> Румянцева М. Ф. Презентизм в исторической науке 1930-х годов: историографический этюд // От Версаля и Веймара до образования двух Германий (ФРГ и ГДР), 1919–1949 гг.: актуальные вопросы исторической германистики, отечественной и всеобщей истории, геополитики и международных отношений, социально-гуманитарных наук и права: материалы междунар. науч. конф., Витебск, 3–4 октября 2019 г. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2019. С. 250–252.

Необходимо упомянуть, что в последнее время в рамках «презентистской» линии исторической теории осторожно, но последовательно проблематизируется эвристический статус анахронизма<sup>13</sup>.

Принимая данную тенденцию во внимание, постарайтесь учитывать:

а. что «образы прошлого» в некоторых видах источников уже сами по себе являются «пустым знаком» и ни к какому прошлому не отсылают. Например, так дело обстоит со специфическим и плохо исследованным видом источников – интернет-мемами, продуцируемыми пабликом «Страдающее Средневековье» и ему подобными. В самом деле, хотя и создатели их накладывают вербальный «злободневный» текст на визуальный «исторический материал» в виде средневековых миниатюр, комичность мема про «зарплату-ветку» формируется не тем, что зритель знает что-либо об Иерониме и легенде об извлечении занозы из лапы льва, а тем, что способ изображения интерпретируется реципиентом не-исторически;

б. связанный с первым обстоятельством вопрос о целеполагании при создании подобного рода контента, не претендующего ни на какую «волю» к исторической «истине» (М. Фуко<sup>14</sup>) по отношению к утилитарно использованным «образам прошлого».

Последнее замечание связано, кроме указанных работ, с исследованиями Ф. Р. Анкерсмита, который прямо, но другими словами (имплицитно вслед за Р. Бартом<sup>15</sup>) говорит об «интенциональности», связывая её также с практикой функционирования текста: «Короче говоря, значение должно ассоциироваться с определенной практикой»<sup>16</sup>. Поэтому без учета основной и, по сути, единственной цели создателей рассматриваемых интернет-мемов, а именно – высказывания о современности и только о ней (а не о Средних веках), нельзя делать никаких выводов о «намеренном», методологическом<sup>17</sup>, осознанном<sup>18</sup> и каком-либо другом анахронизме, который здесь отсутствует в смысле, в котором употребляется этот термин у Л. Февра (что уже стало общим местом). Но в случае С. И. Юткевича мы видим, что это как раз тот случай, когда применение

---

<sup>13</sup> Олейников А. А. Откуда берется прошлое? (апология анахронизма) // Новое литературное обозрение. 2014. № 2 (126). С. 337–344.

<sup>14</sup> См.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет / пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.

<sup>15</sup> Барт Р. Две критики // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989. С. 264.

<sup>16</sup> Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 221.

<sup>17</sup> Савельева И. М., Полетаев А. В. Теория исторического знания: учебное пособие. СПб.: Алетейя, 2007. С. 400.

<sup>18</sup> Бени С. Одежды Клоно. М.: Канон+, 2011. С. 28.

понятия «анахронизма» релевантно, так как рассматриваемый нами режиссер и исследователь претендует на высказывание именно о прошлом.

То, с какой легкостью в некоторых современных работах постулируется исключительно положительный характер анахронизма, не может не удивлять, но нет сомнений, что анализ его может быть полезен для реконструкции представлений эпохи, в которой создана та или иная репрезентация прошлого. Вот и С. И. Юткевич, хотя и негативно отзываясь об анахронизмах [С. 217], сам все время находится в их плену из-за постоянной сконцентрированности на проблемах общества своего времени, а не истории периода, о котором он высказывается.

Поэтому внутреннюю причину интереса к Средним векам стоит усматривать в культурном присвоении и выстраивании на этой основе иерархии ценностей, и, следовательно, собственной идентичности режиссера, который неосознанно транслирует анахронизмы, исходящие из единственно доступной ему научной парадигмы.

«Народ» – ключевое слово для Юткевича, но по отношению к Западной Европе, в отличие от Восточной, он понимает его как низший и угнетаемый, но прекрасный сословный пласт, противопоставленный ужасным «феодалам». С помощью категорий «феодализм» и «народ» Юткевич осмысляет многие фильмы и, следовательно, пьесы Шекспира, т.к. в самом начале книги, используя авторитет А. Базена, утверждает, что есть «плохие» или худшие экранные постановки Шекспира и «наилучшие» [С. 12], а способ определения Юткевич выводит из другой авторитетной цитаты, на этот раз П. Брука: «Режиссер – слуга авторских намерений» [С. 7]. Поэтому очевидно, что те фильмы, которые С. И. Юткевич хвалит, должны выражать замысел самого Шекспира.

Возвращаясь к категориям «народ» и «феодализм», стоит сказать, что, когда Юткевич говорит о феодализме при анализе «Короля Лира» Г. Козинцева, он перестает так яростно полемизировать с Я. Коттом, почти некритически приводя его цитату: «Феодальный порядок абсурден, и его можно понять только в категориях абсурда» [С. 144].

Правда, чуть ниже Юткевич пишет следующее: «Так кадр за кадром вырастает этот фильм, но не как безысходная трагедия об абсурде феодального или человеческого существования, а как сага о великой Надежде» [С. 161]. При этом режиссер смещает акцент на Надежду, противопоставленную безысходному господству феодального, на преодолимость феодализма и его абсурдности – для него это явления, которые неизбежно должны быть преодолены.

В этой же главе есть странное желание, деформированное, судя по всему, углом зрения, лишит Корделию её аристократического (а значит, неправильного) происхождения, максимально, насколько возможно, приблизив её к желанному «народу»:

В этой королевской дочери не чувствуется и капли голубой крови – уже не прижил ли ее властитель замка с одной из своих служанок, завербованной в одной из ближайших вассальных деревень? Не крестьянский ли здравый смысл заговорил в ней? [С. 148].

В конце концов, Юткевич считает, что визуальный образ безмолвного присутствия «вереницы нищих» [С. 146], народа, «окрасит фильм предчувствием обвинительного приговора, вынесенного в конце концов историей всем тем, кто пытался отгородиться от трагедии народа высокой стеной феодального замка» [С. 147].

Подобным образом трактует он и «Гамлета», пьесу о принце датского королевства, «обитатели» которого – «молчаливый народ» – это «важные свидетели, ожидающие своего выхода на сцену» [С. 51]. Народная жизнь противопоставлена жизни в покоях замка: последняя на фоне первой «становится более душевной, тесной, невыносимой» – «если только можно назвать ее жизнью», прибавляет Юткевич [С. 51].

Опять же, при анализе «Ромео и Джульетты» Юткевич отказывает Судьбе в какой-либо роли в трагическом конфликте, его трактовка неизбежно связана с «конкретно-исторической общественной средой», «ханжеской моралью» в этой среде, которая и погубила влюбленных [С. 134].

Очевиден негативный подтекст слова «феодальный». Может возникнуть вопрос: но причем здесь средние века? Подчеркнуть важность связи таких понятий как «феодализм» и «средние века» необходимо не только потому, что рождение самого феномена исследователи усматривают в этой эпохе – это тоже своего рода конструкт<sup>19</sup>.

Куда важнее, что в своей рецепции Юткевич не видит сконструированности данного понятия, потому что находится в дискурсе официальной советской историографии, принятой им за чистую монету. Для Юткевича синонимичны такие слова, как «средневековье», «схоластика» и «феодализм».

Вновь обратимся к «Отелло», но теперь уже не к фильму, а к вербальной интерпретации Юткевича: режиссер видит в Отелло «носителя гармонической личности», а в «Яго не просто интригана, а прежде всего выразителя хаоса» [С. 198]. Потеря Дездемоны и доверия к ней оказывается утратой «всей вселенной», «всего мира», «спокойного духа» и «гармонии человеческой личности» [С. 196].

Однако по мнению режиссера, Яго выразитель не просто хаоса, но «хаоса средневековья»: «Из хаоса средневековья вырастает, в боях прокладывает себе дорогу новый идеал гуманизма – человек большой и

---

<sup>19</sup> См., напр.: *Дубровский П. В., Уваров П. Ю.* Феодализм в представлении современных медиевистов // *Всемирная история.* В 6 т. Т. 2 / под ред. А. О. Чубарьяна. М.: Наука, 2012. С. 16–32.

правдивый в своих мыслях и страстях» [С. 192]. В этой интерпретации Яго приписывается «схоластический ум», которому «все органическое, все природное, все естественное и творческое чуждо», причем это «ограниченное сознание, выстроенное на почве феодального уклада» [С. 198].

И таким образом устроен весь текст Юткевича. Если проанализировать лексику, обозначающую те предметы и явления, которые имеют при себе слово «средневековый» в качестве эпитета, то сложится довольно любопытная картинка. «Средневековыми» здесь будут традиционные образы «орудий пыток» и «пояса девственницы» [С. 52]; таковым будет «алхимик, пытавшийся создать гомункула в стеклянных ретортах и колбах, нарочито изолируя их от живительной атмосферы эпохи» [С. 79]; «поединок военачальников», как явление негативно архаичное – этот образ дан, правда, в цитате польского режиссера С. Ленартовича, но сама цитата наделена припиской «очень точно замечает» [С. 22].

Этот взгляд отражает и визуальное воплощение образов. Крепость на Кипре для Юткевича – «суровая и монолитная», ведь «её воздвигнуло Средневековье», своды её «тяжелы» [С. 201]; другой средневековый замок режиссер сравнивает с «мощными, казарменного вида фабричными зданиями» [С. 68]; «роскошь дворцовых залов» назовет «аляповатой» [С. 51], таким же, «дворцовым», будет «плен» бедной Офелии в «царстве автоматов» [С. 52] – стражей в латах.

Жан Фуке, миниатюры которого в сочетании с воссозданной сценой «Глобуса» и натурными изображениями вызывают чувство эклектики у Юткевича, упомянут в качестве средневекового художника [С. 21], а Иероним Босх, по мнению русского режиссера, имеет «изошрённую», но «варварскую фантазию» [С. 212].

Нет смысла говорить обо всех тех вещах, которые режиссер приписывает «Средневековью»: в общем-то, это зависит от взгляда исследователя. Но о том, что Отелло и Яго, в сущности, две стороны одной медали – Ренессансной – сказать необходимо. Отелло верит в человека вообще и в идеальный дух, а Яго в первую очередь – в безграничность человеческих возможностей. Вот в каком месте пресловутый индивидуализм готовит «критику Возрождения» (о чем писал ещё А. Ф. Лосев<sup>20</sup>).

Ренессанс же для Юткевича, напротив, прекрасен и гармоничен: Отелло – выразитель гармонии [С. 197], Дездемона – «смелая, свободная от предрассудков женщина эпохи Возрождения» [С. 198]. С великой тщательностью Юткевич упоминает художников Возрождения: Паоло Учелло, Витторе Карпаччио, Бордоне (названный им Бурдоном), Леонардо да Винчи, Брейгель, Боттичелли, фра Беато Анджелико. С не меньшей – литературных гигантов: Сервантеса, Монтеня, Маккиавелли.

---

<sup>20</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1998. С. 57.

Даже говорит о цитировании музыки композиторов XV–XVI вв. – Джулио Каччини и Доскино де Пре, имя которого при этом приведено в искаженном виде (Жоскен или Жоскино – Josquin).

Невооруженным взглядом видно противопоставление культуры Ренессанса и Средневековья, тянущееся от Петрарки, а в академическом плане – от Ж. Мишле<sup>21</sup> и Я. Буркхардта<sup>22</sup>, хотя Юткевичем воспринятое скорее исходя из марксистской методологии, которую он так пестует: это видно и из постоянного желания отыскать схематическую борьбу формаций и смен эпох, что продемонстрировано выше, а также из цитации тех авторов, с которыми он совершенно никак не полемизирует на протяжении всей книги (и в этом свете вообще любопытно использование слова «схоластический» как негативного и прониживание над «непрерываемостью авторитетов» [С. 195]). Это А. Аникст и А. Аксенов, одни из самых крупных литературоведов СССР. Цитата первого, в частности, содержит в себе мысль о несвободе человека в средневековой драме и свободе в Ренессансной, в которой народность «выше» [С. 14].

Юткевич прямо пишет о борьбе Средневековья и Ренессанса, продумывая то, как он воображает визуальность данного противопоставления: «Пусть художник, не впадая в эклектику, попробует отобразить в пластическом облике Фамагусты исторически правдивое напластование культур – борьбу между Элладой и Востоком, между итальянским Средневековьем и эпохой Возрождения» [С. 201].

И не остается сомнений в том, что из этого для Юткевича «выше»: мы видим, что режиссер считает «своим», близким, демонстрируя культурное присвоение. Им же, на мой взгляд, обусловлена разгромная критика «плохого», по мнению Юткевича, фильма Каstellани и неубедительной, по его же мнению, книги Котта; из присвоения, наконец, родился финал размышлений об Уэлсе, которому Юткевич отказывает в юморе, иронии и вере в человека. Иначе как объяснить неприменность разоблачения тенденциозности звания «человека эпохи Возрождения», данного Уэлсу его французским биографом Морисом Бесси, ниспровержения этого звания до «рекламного лозунга “паблсити”» [С. 113]? Кроме того, данное присвоение «своего» позволяет выстраивать иерархию ценностей, а, значит, реконструировать систему взглядов.

Таким образом, через восприятие эпохи складывается личная аксиология, индивидуальная иерархия ценностей С. И. Юткевича:

---

<sup>21</sup> См.: *Michelet J. Histoire de France. 7: 16-e siècle. Renaissance. Paris: Chamerot, 1855.*

<sup>22</sup> См.: *Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Юрист, 1996.*

1. На низшей ступени Средние века, то есть время традиционного мрака;
2. Выше – западноевропейский Ренессанс, с его культурой, гармонией и народностью, не занимающий верхней позиции, поскольку омрачен «рудиментами» феодализма и католицизма. Католицизм критикуется Юткевичем и откровенно при разгроме фильма Каstellани «Джюльетта и Ромео» [С. 164]. В «Скандербеге» мы видим, что упоминания Бога, как и латинские молитвы, звучат лишь из уст лицемерных, коварных венецианцев, которые и визуально выполнены как те самые «автоматы» из «Гамлета» Козинцева.
3. Тем не менее, христианство находится как минимум выше, чем язычество («Россе пройдет через весь фильм со своим деревянным крестом как символ христианского Добра, торжествующего под конец над языческим Злом, воплощенным в образе Макбета» [С. 85]) и мусульманский Восток («В XIV и XV веках Кипр был оплотом христианства, последней христианской землей перед Востоком» [С. 215]).
4. На верхушке находится представление о сверх-свободной, коммунистической Восточной Европе и СССР, выраженное в героическом образе Скандербега.

Из анализа отношения С. И. Юткевича к Средневековью, его воплощенной интерпретации визуальных образов и идей, связанных с этой эпохой, и, в конце концов, его трактовки визуальных деталей, увиденных им в фильмах других режиссеров, видны очертания ценностных ориентиров, которых придерживается он сам. Он почти бессознательно избрал антагонизм Средних веков и Ренессанса стратегией для созидания исторической репрезентации в рассмотренных нами произведениях, что привело к появлению довольно своеобразных произведений: то комичного и неполиткорректного для нас сегодняшних изображения мавра, то апологии тоталитарной власти.

**О. В. Колотвина**

**Цикл фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964)**

**Х. Валь дель Омара: визуальный эксперимент  
как ребрендинг страны**

С конца 1950-х гг. в Испании после периода длительной экономической и политической изоляции началась модернизация страны и интеграция в мировое сообщество. В начале 1959 г. был принят стабилизационный план, осуществление которого привело к росту экономики, к так называемому «испанскому экономическому чуду». Ключевую роль в экономическом росте сыграло превращение страны в мировой туристический центр. За 10 лет туризм стал одной из самых прибыльных отраслей экономики, количество туристов увеличилось в 4 раза (по числу принимаемых иностранных туристов Испания опережала Италию и Францию), а доходы от туристической отрасли составили к концу 1960-х гг. 10 % ВВП Испании.

Большую роль в процессе экономического роста сыграла политика, проводимая Мануэлем Фрага Ирибарне, возглавлявшим Министерство информации и туризма Испании в 1962–1969 гг. Выдвинув лозунг «Испания – иная!» (*España es diferente!*), он способствовал радикальному изменению её имиджа – ранее Испания воспринималась в мире исключительно как закрытая страна с диктаторским режимом Ф. Франко.

С целью популяризации достопримечательностей Испании и продвижения страны в качестве туристического направления на международном рынке, Министерство информации и туризма спонсировало документальные фильмы об обычаях и праздниках Испании как понятное для всех потенциальных иностранных туристов рекламное кино. Наряду с использованием кино в качестве рекламного инструмента, фильмы должны были позиционировать Испанию как прогрессивную державу, открытую демократическим переменам.

До 1960-х гг. отрасль новостей и документального кино в Испании была монополизирована государством. С 1943 по 1981 гг. выходила контролируемая государством кинохроника под названием «Новости и документальные фильмы» (*Noticario y Documentales*), сокращенно NO-DO. Еженедельно обновляемый 10-минутный выпуск новостей демонстрировался в обязательном порядке перед сеансами художественных фильмов в кинотеатрах. Кинохроника NO-DO содержала много пропаганды и ярких репортажей в пользу франкистского государства. Выпуски новостей представляли собой линейное повествование, выполненное в единообразном визуальном формате, со стандартизацией новостного

типа, в них рассказывалось о религиозно-политических событиях в стране за последнюю неделю. Новости сопровождались закадровым комментарием в официально-помпезном тоне. Основная функция NO-DO заключалась в формировании общественного мнения через внешние нормативного отношения к событиям. Несмотря на то, что в кинохронике освещались культурные мероприятия и художественное наследие Испании, эта программа была рассчитана, прежде всего, на испанского зрителя.

В 1960-х гг. режиссер Пио Каро Бароха (Pío Caro Baroja, 1928–2015) вместе со своим братом, известным антропологом и фольклористом Хулио Каро Бароха (Julio Caro Baroja, 1914–1995), основал продюсерскую компанию «Фольклорные документальные фильмы Испании» (Documentales Folklóricos de España) с целью сохранения народных традиций и праздников. В 1966 г. он снял для телевидения сериал «Познакомьтесь с Испанией» (Conozca usted España) и участвовал в создании телевизионного сериала «Праздники» (Fiesta, 1966). Основной целью режиссера, как отмечает исследователь Сантьяго Аумескет Носея, была «тщательная запись и сбалансированное изложение традиций и культурных событий»<sup>1</sup>. Фильмы Пио Каро Бароха включали только стандартную съемку, лишённую спецэффектов, это было простое, информативное кино, предназначенное для распространения и сохранения исторической памяти. При этом обычаи не только фиксировались, но и инсценировались; благодаря консультациям брата-антрополога некоторые народные праздники были даже возрождены и стали частью жизни городов.

Но на новом этапе развития страны были необходимы фильмы о культурном и этнографическом многообразии Испании, предназначенные в том числе и для иностранных туристов, что подразумевало более аффективное, зрелищное аудио-визуальное повествование. Государством поощрялись экспериментальные фильмы, где давался нестандартный взгляд на Испанию, на ее глубинную региональную специфику, так как необходимо было переосмыслить историю и культуру Испании с точки зрения глобального рынка. Это открывало режиссерам простор для творческой свободы и способствовало расцвету документального кино в Испании в 1960-х гг.

В это время многие талантливые испанские режиссеры (Х. Агирре, Х. Эстева), используя меры государственной поддержки, сняли этнографические фильмы, в которых они реализовали ряд приемов экспериментальной эстетики. Например, в фильме «Необычная Испания»

---

<sup>1</sup> *Aumesquet Nosea Santiago*. El documental etnográfico en España. Pío Caro Baroja. Universidad de Malaga. 2002. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=217520> (accessed: 30.09.2023).

(España insólita, 1965) режиссер Хавьер Агирре (Javier Aguirre, 1935–2019) продемонстрировал необычные ракурсы съемки, нестандартные композиционные решения и свето-тенивые эффекты, раскрыв эстетическую красоту обрядов и обычаев Испании (Рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Необычная Испания» (1965), реж. Х. Агирре.

«Модный экспериментальный язык, — подчеркивает исследовательница Евгения Афиногенова, — благоприятствовал созданию фильмов, которые были настолько герметичны, что, несмотря на неоднозначные интерпретации, получали финансирование»<sup>2</sup>. В итоге, заказ государства на ребрендинг Испании в документальном кино (необходимо показать страну, привлекательную своим фольклорным наследием для международного туризма, но вместе с тем готовую к индустриальной и политической модернизации) перерос в фильмах Х. Агирре и Х. Эстеви в политически ангажированное и диссидентское заявление о социальных проблемах страны.

Так, фильм Х. Агирре «Необычная Испания» демонстрирует нескончаемый фольклорный праздник в виде ярких костюмированных фестивалей Испании, но заканчивается фильм на печальной ноте: эпизодом с безработными, которые в ожидании вакансий на бирже труда спят под палящим солнцем на тротуарах в центре города, подстелив под себя газеты. Тем самым режиссер разоблачает глянцевую туристическую обманку, показывая реальное положение дел в стране. Фильм заканчивается словами песни, в которых явственно читается политический посыл: «Праздник окончен. Мой народ спит. Утреннее солнце разбудит его»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Afinogénova E.* La España negra en color: El desarrollismo turístico, la auto-etnografía y España insólita (Javier Aguirre, 1965) // Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. 2012. № 69 (April). P. 46.

<sup>3</sup> К/ф «Необычная Испания» (España insólita), 1965, реж. Х. Агирре.

В фильме «Вдали от деревьев» (*Lejos de los arboles*, 1963–1972) режиссер Хасинто Эстева (*Jacinto Esteva*, 1936–1985) показал «черную Испанию», насыщенную атавистическими обычаями (ритуалы порки, похорон, изгнания демонов из больных людей, разделка туши убитого в ходе корриды быка и пр.) в стилистике фильма «Лас Хурдес, Земля без хлеба» (1933) Л. Бунюэля. Фильм Х. Эстева, снятый в 1963 г., получился настолько мрачным, что цензоры потребовали внести в него изменения и допустили фильм к показу только через 9 лет, в 1972 г.

Х. Валь дель Омар (*Jose Val del Omar*, 1904–1982) был одним из режиссеров, получившим в 1960-х гг. государственное финансирование на съемку этнографических фильмов. К этому времени он был уже прославлен как режиссер экспериментального документального кино. В 1930-е годы он снимал документальные фильмы, работая кинооператором в составе образовательного проекта «Педагогические Миссии». В 1935 г. Х. Валь дель Омар снял кинофильм «Вибрации Гранады» (*Vibración de Granada*)<sup>4</sup>, в 1955 г. – кинофильм «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*). Эти два фильма представляют собой лирические зарисовки, в которых история города Гранады выражена через символизм воды в садово-парковом ансамбле Альгамбры и через образы коренных жителей города – цыган. В 1961 г. фильм «Огонь в Кастилии» (*Fuego en Castilla*, 1960) Х. Валь дель Омара, в котором он раскрыл этнографическое своеобразие кастильского региона, получил главный приз за технические эффекты на XIV Каннском кинофестивале на конкурсе короткометражных фильмов<sup>5</sup>.

В 1962 г. Х. Валь дель Омар был назначен на должность технического координатора Генерального директората информации в Министерстве информации и туризма. В 1963 г. Министерство заказало Х. Валь дель Омару создание серии документальных фильмов «Фестивали Испании» (*Festivales de España*) об испанских фольклорных и религиозных праздниках. Фильмы предназначались для трансляции в Испанском павильоне на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1964–1965 гг.<sup>6</sup> Х. Валь

---

<sup>4</sup> Более подробно о фильме «Вибрации Гранады» см.: *Колотвина О. В.* Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара // *Артикульт.* 2021. № 2 (42). С. 57–68.

<sup>5</sup> Более подробно о фильмах «Гранада в зеркале воды» (1955) и «Огонь в Кастилии» (1960) см.: *Колотвина О. В.* Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании») // *Артикульт.* 2021. № 1 (41). С. 49–58.

<sup>6</sup> *Val del Omar J.* Festivales de España // *Official site valdelomar.com.* URL: [http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu\\_act=5&cine1\\_cod=5&cine2\\_cod=5](http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=5) (accessed: 30.09.2023).

дель Омар в 1964 г. посетил Нью-Йорк для ознакомления с архитектурой здания общей площадью 8500 кв. м.

Цикл фильмов «Фестивали Испании», созданный режиссером в 1963–1964 гг., состоял из 10 короткометражных фильмов, запечатлевших религиозные празднества и театральные, музыкальные, танцевальные представления в разных городах Испании.

Но фильмы не были приняты к показу (предположительно, из-за недостатка финансирования на постпродакшн) и до 2010 г. нигде не демонстрировались. Часть фильмов утеряна, часть – сохранилась фрагментарно. В 2010 г. на выставке «Переполнение. Валь дель Омар» в Центре искусств королевы Софии (Мадрид) куратор выставки, режиссер и медиа-художник Эжени Боне, продемонстрировал несколько фильмов, смонтированных им из найденных фрагментов цикла «Фестивали Испании»: «Эстремадура – Греческий театр в Мериде», «Ретабло Сан-Арменгол в соборе Ла-Сео-д'Уржел», «Образы Андалусии».

Сохранился машинописный документ-сценарий «Список цветных короткометражных фильмов, из которых состоит первая документальная серия Фестивалей Испании»<sup>7</sup>, в котором Х. Валь дель Омар перечислил фильмы цикла «Фестивали Испании» с указанием их продолжительности:

1. Эстремадура – Греческий театр в Мериде / Extremadura – Teatro Griego en Mérida (10 минут).

2. Балеарские острова – Воспоминание о монахе Хуниперо Серра / Baleares – Recordando a Fray Junípero Serra (10 минут).

3. Каталония – Ретабло Сан-Арменгол в соборе Ла-Сео-д'Уржел / Cataluña – Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel (10 минут).

4. Галисия – Галисийский балет Ла-Корунья / Galicia – Ballet Gallego de La Coruña (12 минут).

5. Левант – Фестивали в Эльче и Торревьехе / Levante – Festivales en Elche y Torrevieja (10 минут).

6. Андалусия – Фестивали в Севилье, Кордове, Кадисе и Малаге / Andalucía – Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga (18 минут).

7. Кастилия – восемь фестивалей / Castilla – Ocho Festivales (10 минут).

8. Религиозные праздники в Испании / Festivales religiosos en España (12 минут).

---

<sup>7</sup> *Val del Omar J.* Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España // Official site valdelomar.com. URL: [http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu\\_act=7&text1\\_codi=6&text2\\_codi=34](http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=6&text2_codi=34) P. 1–8 (accessed: 30.09.2023).

9. Кровавая луна. Спектакль Театра Испанского Танца Луисильо / Luna de sangre del Teatro de Danza Espanola de Luisillo (10 минут).

10. Фестиваль в Лас Энтранас (Фестиваль урожая и пещера Нерха) / Festival en las Entrañas (Fiesta de la vendimia y cueva de Nerja) (25 мин).

В этом тексте режиссер также обозначил основные темы и последовательность образов для каждого фильма, предложив своего рода мини-сценарии. Например, в примечаниях к фильму «Эстремадура – Греческий театр в Мерида» режиссер указывает:

Монастырь... Аисты Акведук Мерида... Садовый фонтан... Цветы Христос наполовину снят с креста... Трагический крупный план распятого человека Маленькие цветы и колючки у реки... Христос лежит на руках у матери Маленькие цветы Больно вглядываются в темноту Колонны, камни, капители и статуи римского театра Мерида ночью... Еще пять кадров другого театрального представления... Рассвет и луна Три плоскости арок, сквозь которые проникает рассвет Камни статуй, которые ломаются и распадаются Цветы восход солнца...<sup>8</sup>

Мы видим, что в сценарии нет сквозного сюжета, он заменен мозаикой или калейдоскопом образов: чередуются образы фонтана, цветов, деталей архитектуры, статуй, кадры с луной, солнцем.

В 2022 г. в архиве режиссера, хранящемся в Испанской фильмотеке (Мадрид), в коробках с надписью «брак» были найдены два последних фильма из этого цикла<sup>9</sup>: фильм «Кровавая луна», запечатлевший хореографический спектакль по мотивам произведений Ф. Гарсиа Лорки: спектакль был показан на фестивале в пещере Нерха в исполнении танцоров Театра Испанского Танца под руководством Луиса Давилья («Луисильо»)<sup>10</sup>; и фильм «Фестиваль в Лас Энтранас» (Фестиваль урожая и пещера Нерха), который Х. Валь дель Омар снял с применением авторской техники художественной светопульсации («тактильного видения»).

---

<sup>8</sup> Ibid. P. 1–2. При цитировании документа сохраняется пунктуация оригинала.

<sup>9</sup> “Festival en las entrañas”, película inédita de Val del Omar, se estrenará en el Festival de San Sebastián // Cine español y series españolas. URL:

<https://cineconn.es/festival-en-las-entranas-val-del-omar-san-sebastian/> (accessed: 30.09.2023).

<sup>10</sup> Давилья Луис, «Луисильо» (Davila Luis, «Luisillo», 1928–2007) – выдающийся испанский танцор фламенко, хореограф-постановщик, руководитель Театра Испанского Танца. См. подробнее: *Fernández T., Tamaro E. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona. 2004.* URL: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/1/luisillo.htm> (accessed: 30.09.2023).

Данная кинематографическая технология позволяла создавать иллюзию объемного, рельефного изображения<sup>11</sup>.



Рис. 2. Кадр из фильма «Фестиваль в Лас Энтранас» (1963–1964/2023), реж. Х. Валь дель Омар.

Эти два фильма были отреставрированы Архивом Валь дель Омара и Испанской фильмотекой и объединены в один фильм «Фестиваль в Лас Энтранас» (Festival en las Entrañas, 1963–1964/2023) продолжительностью 25 минут (Рис. 2, 3, 4). Фильм был впервые показан осенью 2023 г. на кинофестивале в Сан-Себастьяне. В рекламном проспекте организаторы фестиваля отметили, что «Валь дель Омар показывает сказочную вселенную, которая варьируется от лирической до антропологической»<sup>12</sup>.



Рис. 3. Кадр из фильма «Фестиваль в Лас Энтранас» (1963–1964/2023), реж. Х. Валь дель Омар.

---

<sup>11</sup> Подробнее см.: Колотвина О. В. Лучизм Ларрионава и кинематографическая техника «тактильного видения» Валь дель Омара // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20. № 2. С. 177–187.

<sup>12</sup> Festival en las Entrañas // Pagina oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. URL: [www.sansebastianfestival.com/2023/secciones\\_y\\_peliculas/7/710231/es](http://www.sansebastianfestival.com/2023/secciones_y_peliculas/7/710231/es) (accessed: 30.09.2023).

В фильмах цикла «Фестивали Испании» Х. Валь дель Омар репрезентировал популярную культуру, художественное и религиозное наследие Испании с применением киноавангардных приемов. Он экспериментировал со светом, с ракурсами камеры; использовал метафорический ненарративный сюжет, крупные планы лиц людей, скульптур, персонажей картин и пр. В результате, режиссер переосмыслил и реконцептуализировал в своих фильмах туристический запрос государства и превратил культурно-этнографические образы (танцовщиц фламенко, памятники архитектуры, религиозные скульптуры, ретабло, картины на религиозные сюжеты, религиозные ритуалы и шествия и пр.) в носителей не маркетингово-туристического, а национально-метафизического смысла.



Рис. 4. Кадр из фильма «Фестиваль в Лас Энтранас» (1963–1964/2023), реж. Х. Валь дель Омар.

Фестивали показаны в его фильмах не как экспортный товар и легкоусвояемое этнографическое шоу для стандартного туриста. Эти фильмы открывают глубинную Испанию как мир метафизически волнующих образов и требуют вдумчивого экзистенциального осмысления. Возможно, именно по этой причине работу Х. Валь дель Омара не приняли к показу на международной выставке. В Испанском павильоне на выставке в Нью-Йорке в 1964–65 гг. демонстрировалось типичное слайд-шоу из фотографий испанских достопримечательностей, пользующихся популярностью у туристов, что отвечало стандарту массовой культуры и «общества спектакля», духу капитализма, который неудержимо захватывал Испанию в 60-е гг. XX века.

**С. А. Прохорова**  
**Поэтическое кино Дж. Джармуша:**  
**баллада Т. Уэйтса как формообразующий элемент**  
**в фильме «Ночь на земле»**

Уже в начале XX века, одновременно с рождением кинотеории (в 1911 с «Манифеста семи искусств» Ричотто Канудо)<sup>1</sup> и возникновением полемики о сущности седьмого искусства, минимальной единице киноязыка и способах говорить о кинематографе как таковом, возникла тенденция к поиску связи кино с литературой и заимствованию филологических подходов. Многие из первых исследователей пришли в теорию кино и кинокритику из смежных направлений – литературоведения и лингвистики – и привнесли соответствующую методологию. Так, в начале 20-х литературоведческий инструментарий, разработанный «Обществом изучения поэтического языка», сначала был перенесен Ю. Тыняновым в область кинотеории, была создана поэтика кинематографии, а после В. Шкловский в рамках опубликованного в 1927 году киноведческого труда «Поэтика кино» предложил деление кинематографа на прозаический и поэтический<sup>2</sup>.

Исследователь дал рассматриваемым поджанрам следующие определения: «существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию»<sup>3</sup>. Прозаическое кино строится на комбинации бытовых положений, для завершения отрезка в нем необходимо разрешение конфликта «путем внутренней перестановки слагаемых» без влияния на фабулу. Форма в этом поджанре не меняется, происходит лишь взаимодействие семантических величин. Поэтическое кино основывается на «геометричности» приемов, законченность части зависит от фабулы и может определяться приемом. Наибольшее значение имеет формальная сторона.

На то же указывают определения «поэтического» и «прозаического» М. Гаспарова. В работе «Русский стих начала XX века» исследователь

---

<sup>1</sup> Канудо Р. Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли: немое кино 1911–1933 гг. / сост. М. Б. Ямпольский; пер. с фр. и предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 24–27.

<sup>2</sup> Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино / под ред. Б. М. Эйхенбаума; предисл. К. Шутко. М.; Л.: Кинопочта, 1927. С. 90–93.

<sup>3</sup> Там же. С. 93.

выделяет деление стихов на эквивалентные вертикально организованные отрезки как единственное различие между способами организации речи<sup>4</sup>. Как отмечает, исходя из этого, Д. М. Кузнецов: «Прозаический текст воспринимается горизонтально, а поэтический – и горизонтально, и вертикально, что заставляет держать в голове концы предыдущих строк и существенно расширяет количество внутренних связей и ассоциаций»<sup>5</sup>. Говорить о вертикальной организации киноленты, состоящей из ряда сменяющих друг друга кадров, в прямо смысле трудно. Однако необходимость держать в голове предыдущие кадры, формальные приемы и аудиовизуальные средства, как в случае стихотворного текста, для кино актуальна.

Упомянутые особенности прослеживаются если не во всей, то в большей части фильмографии Дж. Джармуша. И, несмотря на более чем пятидесятилетний временной разрыв между датой публикации теории поэтического кино Шкловского и периодом творческой деятельности режиссера, формальная организация его работ позволяет говорить об их исключительном соответствии критериям поэтического кино, сформулированным формалистами в начале века. Особый интерес с точки зрения формальной организации и связи с поэтическим текстом представляет кинофильм «Ночь на земле». Картина открывается и закрывается звучанием баллады Т. Уэйтса «Назад в старый добрый мир», окольцовывающей пять идентично организованных новелл. Ее исследование было разделено на два этапа: анализ текста и рассмотрение формальной организации картины с целью выделения инварианта.

Когда я был маленьким, луна была жемчужной, а солнце – золотым  
Когда я вырос, подул холодный ветер, и рухнули холмы  
Теперь, уйдя отсюда, нет места, где б я жил  
И на воду спуская свои шансы  
Плыву назад я в старый добрый мир  
И в октябре я полечу домой гонимый ураганной силой  
Прилягу и увижу пугала в лохмотьях на краю полей  
Моё имущество – букет цветов над собственной могилкой  
Но лето позади, я память воскресил  
И возвращаюсь в старый добрый мир<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. С. 7.

<sup>5</sup> Кузнецов Д. «Мертвец» Джима Джармуша как пример поэтического кинематографа // Поэт, Поэзия и Поэтическое в литературе и кино: материалы XI Международной научной конференции по эстетике экранизации, Москва, 24–26 ноября 2020 года. М.: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2021. С. 99.

<sup>6</sup> Уэйтс Т. Назад в старый добрый мир / пер. с англ. С. Шефтин // Том Уэйтс: переводы. URL: <http://tom-waits.spb.ru/transl.php3> (дата обращения: 20.01.24). В дальнейшем текст цитируется по данному источнику.

В основу лирического сюжета баллады ложится воспоминание субъекта – носителя сознания – о движении по жизненному пути от детства («Когда я был маленьким, луна была жемчужной, а солнце – золотым») – к смерти («Моё имущество – букет цветов над собственной могилой») – и к возвращению в начало («И возвращаюсь в старый добрый мир»). В параллель с движением по жизни встраивается движение по Земле (уход из дома с взрослением – плавание в старый добрый мир – полет домой – возвращение) и оборот естественного годового цикла (периодам жизни соответствует лексика, маркирующая времена года: детство – «солнце», «золотым», «лето»; молодость – «холодный ветер»; старость – «в октябре», «ураганной силой»). В этом контексте рефрен – возвращение «в старый добрый мир» – обретает многозначность. Стих одновременно актуализирует семантику физического возвращения домой, ностальгического мысленного возвращения к прошлому, движения годового цикла и подобного ему круговорота жизни и смерти – сансары, в рамках которого происходит взаимодействие категорий Эроса и Танатоса. Смерть приводит к новому рождению: Эрос следует за Танатосом, и колесо делает оборот.

Циклическому движению и двойственности жизни подчиняется и композиционное устройство текста. Условно стихотворение делится на две части, соответствующие прошлому и настоящему, детству и старости – и семантически закольцовывается (происходит движение от начала «когда я был» к нему же «я возвращаюсь»). Однако строфическое деление в тексте отсутствует, что лишь подчеркивает неразрывность жизненного цикла и условность разделения на семантические части. Движение времени в тексте нелинейно – оно подчинено саморепрезентации субъекта – носителя сознания: он является не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя. Его форма в стихотворении меняется параллельно с движением лирического сюжета. В первой части носитель сознания и речи выражен с помощью местоимения и глаголов в прошедшем времени: «я был», «я вырос» – субъект описывает себя в прошлом, когда он был мал или молод. Во второй части, отделенной от первой сменой прошедшего времени настоящим, маркируемой наречием «теперь», субъект сознания выражен местоимением «я», он характеризует себя во второй половине жизни, то есть в момент речи. В рамках одного семантического поля здесь возникают глаголы будущего, настоящего и прошедшего времени. Носитель сознания параллельно существует в нескольких временах и вне них, в пограничном пространстве – уже не в космосе своей юности, но еще не вернувшись в идиллическое пространство. Находясь в могиле, он переходит в новую форму бытования, возвращается к началу:

И на воду спуская свои шансы  
Плыву назад я в старый добрый мир

Моё нмушество – букет цветов над собственной мопилой  
Но лето позади, я память воскресил  
И возвращаюсь в старый добрый мир.

Нелинейность времени здесь определена воспоминанием: «Но лето позади, я память воскресил» и предсказанием того, что последует за смертью. Субъект сознания, находясь в конечной точке своей жизни, характеризует момент перехода. Что примечательно, происходящий осенью – в период смерти природы:

И в октябре я полечу домой гонимый ураганной силой  
Прилягу и увижу пугала в лохмотьях на краю полей.

Итак, мотив возвращения, движения естественного природного цикла и носителя сознания по жизненному пути и пространству, ложащийся в основу лирического сюжета стихотворения, приводит к возникновению бинарных оппозиций «жизнь – смерть», «Эрос – Танатос». Формы их репрезентации и их взаимодействие разворачиваются в движущемся пространстве-времени, маркируемом категориями прошлое – настоящее, настоящее – будущее, и переносятся Дж. Джармушем в пространство кинематографа.

Композиционно картина делится на шесть частей: открывающий отрывок, обобщающий все последующие и вводящий основные мотивы и концепты с помощью текста и визуального ряда, и пять идентично организованных новелл, варьирующих тему и мотивы. Фильм открывается кадрами земного пара, приближающегося к камере и с помощью монтажной склейки обращающегося в глобус. Изображение планеты сменяется кадрами вокзальных часов с названиями городов – маркерами топосов. Поступательное движение при смене кадров не прекращается вплоть до приближения к первому циферблату вплотную, что создает ощущение пересечения территориальной границы с помощью портала. Актуализируются свойственные Дж. Джармушу космополитические идеи и берущий истоки в тексте баллады мотив движения по Земле. Визуальный ряд сопровождается звучанием ранее проанализированной баллады Т. Уэйтса. Речитативное произнесение текста и музыкальный аккомпанемент задают общий размеренный темп повествования и закладывают основу новелл – целенаправленное движение домой.

Последующие шесть эпизодов организованы идентично, их разделяет перебивка – монтажный кадр вокзальных часов и глобуса, которым открывался фильм. Части связываются между собой семантическими,

визуально-образными и композиционными повторами, подобными рифмам в поэтическом тексте. Каждая из новелл открывается серией урбанистических пейзажных кадров: безлюдных улиц, кафе, магазинов. В основу каждой части ложится движение такси по одному из предложенных открывающими кадрами городов. В машинах – водители и пассажиры, воплощающие собой столкновение Эроса и Танатоса, аполлонического и донисийского. Сюжетная составляющая ограничивается диалогами персонажей, еще более значительно подчеркивающими контраст, и небольшими эпизодами за пределами такси, до и после поездки или в процессе остановки. Интересно, что рифма при этом возникает и внутри отрывков – становится предметом обсуждения персонажей. Кардинально непохожие характеры находят сходство, особенно явно мотив отражения разрабатывается в новелле «Нью-Йорк». Очевидной становится вертикальная (поэтическая) организация киноленты, говорить о которой позволяет эквивалентность упомянутых элементов.

На основании названных особенностей организации новелл можно выделить инвариант. Используется прием выразительности «повторение», который можно представить в виде формулы:

$$X(k) = x_1, x_2, x_3, x_4, x_5,$$

где  $x$  – движение (по жизненному пути; по земле).  
При этом  $X = (y+z)$ ,  
где  $y$  и  $z$  – противоположности.

Проверим гипотезу, рассмотрев каждую из новелл в отдельности.

В новелле «Лос-Анджелес» (x1) происходит первое столкновение антиподов: юной темноволосой таксистки в объемной одежде и кепке козырьком назад, курящей сигарету за сигаретой и элегантной пассажирки в почтенном возрасте. Когда персонажи оказываются в машине, контрасты подчеркиваются, становится очевидной невозможность их сосуществования в одной реальности – только в пограничном пространстве такси между точкой А и точкой В. Пассажирка ведет деловые диалоги по телефону – таксистка слушает громкую музыку, женщина работает в сфере кинопроизводства – Корки отказывается от предложения о работе и предпочитает роль автомеханика. Она произносит «Мне нравится кино, но я не считаю это настоящей жизнью», тем самым отвергая холодное пространство кино и подчеркивая свое стремление к жизни – подсвечивая противостояние Эроса и Танатоса.

В эпизоде «Нью-Йорк» (x2) пересекаются молодой активный темнокорый пассажир Йо-йо и бывший клоун, ставший водителем, немец Хельмут, не знающий ни местности, ни языка, ни правил управления автомобилем. В такси происходит смена ролей: местами меняются водитель и клиент, и происходит своеобразное возвращение к прошлому, возможное только в пограничном пространстве – старый учится у моло-

лого, перенимает речь и навык вождения. Карнавальная (в бахтинском смысле) смена масок приводит к сближению молодости и старости, светлокожих и темнокожих – происходит временная отмена всех иерархических отношений и снятие привычных границ. Обнажается схожесть персонажей, скрытая за разницей культур, разницей в возрасте и расе (у них необычные, вызывающие смех, имена и похожие шапки). Возникает и образ, приближенный к фигуре средневекового шута: Хельмут оказывается клоуном по профессии. В дороге он ведет себя в соответствии с этим амплуа, показывая фокусы, наигрывая ярморочные мелодии на двух гармошках, и этим вызывает карнавальным катарсический смех, делающий неважным и произошедший со второй пассажиркой конфликт, и актуальные для реальности проблемы. Поездка выпадает из биографического времени, по завершении пути все встает на свои места: Хельмут вновь теряет и дорогу, и навык.

В новелле «Париж» (х3) изображаются сразу две поездки: темнокожий водитель сначала высаживает грубых представителей посла, склонных к расизму, а после доставляет незрячую девушку. Возникает не только оппозиция таксист – пассажир, но и пассажир – пассажир. Звучит мотив слепоты и прозрения. Болезненная слепая девушка оказывается значительно более человечно смотрящей на мир, чем зрячие невежи, и более успешной во всех сферах жизни, о которых спрашивал водитель, чем он сам. Пространство такси размывает границы и между ними.

«Рим» (х4) возводит столкновение жизни и смерти в апогей. Гиперактивный сексуально озабоченный водитель на протяжении пути нарушает все возможные правила дорожного движения, курит в салоне автомобиля с табличкой «курить запрещено», которую чуть позже выкидывает. Здесь возникает очередная параллель между новеллами: точно так же с табличкой, позволяющей пассажиру выбрать маршрут, поступает предыдущий водитель. В дороге Джин ведет пародийный непристойный рассказ о совокуплении с тыквой, животным и женой брата, выдавая абсурдные интимные подробности за исповедь епископу. Угасающий на глазах пассажир умирает в конце пути. Новелла закрывается мизансценой, в которой Джин оставляет мертвого священника на скамейке.

В завершающей новелле «Хельсинки» (х5) начало, влекущее к жизни, и начало, влекущее к смерти, разрабатываются в ином контексте. Драматический пафос здесь создается изображением нетрезвых пассажиров, которые делятся историей уволенного товарища, узнавшего о беременности юной дочери, и водителя, потерявшего долгожданного ребенка. Здесь сталкиваются, с одной стороны, нежелание рождения, с другой – неприятие смерти. Путь неудачливого пассажира, проспавшего всю дорогу, оканчивается в одиночестве. Новелла закрывается пустынными пейзажными кадрами окраин.

Таким образом, Джим Джармуш переносит основные мотивы из баллады в кино, и делает акцент на формальной организации фильма, создавая пять эквивалентных и идентично организованных эпизодов со множеством повторов и параллелей, напоминающих рифмы в поэтическом тексте. В процессе анализа новелл был выделен инвариант, представленный в виде формулы  $X(k) = x_1, x_2, x_3, x_4, x_5$ , где  $x$  – движение по жизненному пути, по земле. При этом  $X = (y+z)$ , где  $y$  и  $z$  – противоположности. В соответствии с формулой, в каждой из частей, разрабатывающих мотив движения и возвращения ( $x$ ), обнаруживается столкновение начала, влекущего к жизни ( $y$ ), и начала, влекущего к смерти ( $z$ ). Антагонистические категории имеют свои формы репрезентации и в фильме, и в стихотворении. В балладе Т. Уэйтса, звучащей в начале картины, это в первую очередь образы, связанные с рождением и смертью, возникающие по мере движения субъекта – носителя сознания и речи – по жизненному пути и пространству. В фильме начало, влекущее к жизни, и начало, влекущее к смерти, воплощаются в образах водителей и пассажиров. В пограничном пространстве такси, казалось бы, происходит столкновение мировоззрений, то есть по С. Н. Зенкину<sup>7</sup>, эмпирически сопричастующих и противоборствующих образов мира. Однако в пути становится очевидна их близость, способность к взаимопроникновению и построению художественной реальности в целом. Противоположные начала сменяют друг друга и обращают оппозицию в систему – жизненный цикл. Выявленный инвариант, как и построение киноленты в целом, позволяют говорить об отношении фильма к поджанру поэтического кино, выделенному В. Шкловским<sup>8</sup>. Законченность части здесь зависит от фабулы и может определяться приемом, в отличие от прозаического кино, строящегося на комбинации бытовых положений.

---

<sup>7</sup> Зенкин С. Воззрение на мир / слово о мире // Логос: философско-литературный журнал. 2021. № 5 (144). С. 107.

<sup>8</sup> Шкловский В. Указ. соч.

**А. В. Бесова**

## **Визуальное как способ дифференциации и акцентирования в анимационном фильме Х. Миядзаки «Принцесса Мононоке»**

Восприятие визуального в литературе и визуального в кинематографе различается, прежде всего, предельной зримостью во втором случае. Основным воспринимаемым с помощью глаза материалом становится изображение на экране, дополняемое получаемыми через другие органы (слух, в частности) данными. Таким образом, акценты, выстраиваемые в фильме на визуальном уровне, играют большую роль в восприятии фильма зрителем как целого.

В анимационном фильме Х. Миядзаки «Принцесса Мононоке», в котором в центре внимания зрителя находится конфликт между людьми и духами, визуальное, как и в других работах режиссера, играет важную роль, выступая, в частности, как способ дифференциации и акцентирования на разных уровнях.

В «Принцессе Мононоке» можно выделить две группы персонажей – духов и людей. К первым относятся духи деревьев – кодама, духи животных – волчица Моро, выростившая Сан, духи вепрей Наго и Оккотонуси, а также Лесной Бог (Сисигами), являющийся воплощением жизни и смерти и хранителем леса. Ко вторым – госпожа Эбоси, жители Железного города и др.

Появляющиеся в анимационном фильме духи находят свои корни в синтоизме или синто, что дословно можно перевести как «путь богов» («син» – бог, «то» – путь). Синтоизм – религия, основу которой составляет верование в существование богов-ками и иных существ<sup>1</sup>. Таковыми, в частности, являются кодама – духи деревьев – и оками – дух волка, являющийся защитником лесов и гор. Однако в анимационном фильме Х. Миядзаки их образы претерпевают изменения. Так, кодама в японском искусстве изображаются зачастую в виде старцев<sup>2</sup>, в то время как в «Принцессе Мононоке» они принимают вид маленьких белых человечков. Лесной бог же представляет собой собирательный образ из трех различных существ: кирина, символизирующего мир и процветание,

---

<sup>1</sup> См.: Синто – путь японских богов. В 2 т. Т. 1. Очерки по истории синто / ред. Е. М. Ермаковой, Г. Е. Комаровского, А. Н. Мещерякова. СПб.: Гиперион, 2002.

<sup>2</sup> См., например, иллюстрации Ториямы Сэкиэна из «Иллюстрированного ночного парада 100 демонов».

хакутаку – защитника путников, дайдарабочи – великана, который несет разрушение<sup>3</sup>.

Для зрителя духи и люди в анимационном фильме отличаются друг от друга, прежде всего, на визуальном уровне. Духи либо схожи внешне с животными, при этом сильно отличаясь от них размером, как Моро, Наго и Оккотонуси, что подчеркивается их изображением в одном кадре с людьми – Сан, Аситакой и др., либо имеют свою уникальную форму, как духи деревьев кодама. Лесной Бог также имеет уникальную форму, меняя ее в зависимости от времени суток – олень с лицом, схожим с лицом человека и мордой обезьяны, несколькими парами рогов и лапами птицы днем и огромная полупрозрачная фигура ночью.

Персонажи, являющиеся частью одной условной группы, не всегда едины. Так, руда добывается госпожой Эбоси и жителями Железного города для изготовления оружия, для применения в борьбе против других людей и духов, а племя главного героя Аситаки, которое изображается в начале фильма, избегает столкновений с другими людьми и с почтением относится к духам леса.

Важным при разговоре о группах персонажей становится существование определенных границ. Место жизни духов – это лес, тогда как место жизни людей – пространство вне его. Примечательно, что в анимационном фильме эта граница дополнительно подчеркивается: лес около деревни Аситаки отделен от прочего пространства каменным забором. В случае с Железным городом, дополнительной «преградой» для людей на пути к лесу выступает река, которая в конце фильма, наоборот, выступает для людей «убежищем» от надвигающейся смерти.

Конфликт возникает, когда граница между лесом и не-лесом пересекается людьми с целью уничтожения леса и его обитателей для добычи залежей руды, и усугубляется по ходу развития событий. На визуальном уровне это воплощается, в частности, в изображениях столкновений между духами и людьми. Хотя пространственная граница между лесом и не-лесом пересекается, граница между духами и людьми как существами никогда не исчезает полностью, полноценный переход из одной группы в другую также оказывается невозможен. Сан, принцесса Монооке, брошенная в детстве Моро на откуп, ненавидит людей и полностью принимает сторону леса и его обитателей. При этом Сан остается человеком, несмотря на то, что даже внешне стремится походить на волков, вырастивших ее, а также именуется другими людьми «монооке» (слово «монооке» означает некое пугающее существо<sup>4</sup>). Как ее описывает Мо-

---

<sup>3</sup> Ваняи Е. Что надо знать, чтобы понимать Миядзакки // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/359-miadzaki> (дата обращения: 20.01.2024).

<sup>4</sup> Foster M. D. The book of yokai: mysterious creatures of Japanese folklore. California: University of California Press, 2015. P. 15.

ро: «Человеком она не стала, волчицей тоже стать не может» (в русском переводе).

Героем, находящимся «на границе» двух групп, становится Аситака из племени Эмиси. С одной стороны, он стремится защитить лес и Сан. С другой стороны – людей и, в частности, жителей Железного города с госпожой Эбоси, в том числе от Сан; иногда он выступает в качестве материальной преграды между ними, как в случае их столкновения, когда Сан проникает в Железный город. Как говорит о нем один из персонажей: «Не пойму я, на чьей он стороне» (в русском переводе). Это еще раз подчеркивает пограничное положение Аситаки.

При этом значимым, однако, остается то, с какой группой соотносят себя сами герои. Так в финале Сан остается жить в лесу с волками, тогда как Аситака остается жить с людьми, поселившись на границе с лесом.

На визуальном уровне в «Принцессе Мононоке» важным элементом становится зримая в отдельных случаях воплощенность сущности того или иного явления или персонажа. Так, смерть деревьев влечет за собой смерть духов кодама, которые являются их воплощением. Сущность Лесного Бога как связанного непосредственно с жизнью и смертью получает визуальное воплощение не только в момент умерщвления или дарования исцеления другим персонажам, но проявляется постоянно в его визуальном образе – так, когда он ступает по земле, под его лапами расцветают, а затем увядают растения.

Визуальное воплощение в анимационном фильме получает и проклятие, рождающееся из ненависти. На визуальном уровне оно воплощается в виде многочисленных черных или красных лент-червей, покрывающих тело того, кто подвергается его влиянию. Так Наго, ведомый проклятием, захватившим его из-за ненависти к людям, нападает на Аситаку в самом начале фильма. С одной стороны, проклятие дарит своему носителю большую силу – это отчетливо видно на примере Аситаки, который после «заражения» проклятием оказывается способен одним выстрелом из лука отстрелить человек голову, согнуть меч или открыть в одиночку тяжелые ворота. С другой стороны, проклятие убивает носителя. Таким образом, проклятие становится визуальным воплощением влияния ненависти как на духов, так и на людей.

На уровне визуального в «Принцессе Мононоке» особую значимость приобретает и цветовое акцентирование. Зеленый становится, прежде всего, цветом живого леса и природы в целом, что подчеркивается панорамными кадрами. В противопоставление этому выступает черный цвет разрушенной земли, где лес рос ранее, что выглядит особенно контрастно по сравнению с белыми волками и Сан, носящей белую одежду, когда те изображены на этом фоне. Практически черный выглядит большую часть времени и Железный город, построенный из «мертвого» дерева. Черными лентами-червями выглядит также проклятие, о котором мы

говорили ранее. Кроме того, черной волной разливается умертвляющая все сущность Лесного Бога, когда ему отстреливают голову. Таким образом, цвет в «Принцессе Мононоке» становится маркером как конкретных пространств, так и отдельных визуальных образов.

Изображение прямых столкновений людей и духов также имеет свои визуальные особенности. Они, как правило, включают в себя образы пролитой крови и огня, уничтожающего лес, а также смерти как обитателей леса, так и людей, что достигает критической точки во время итогового столкновения, когда в кадре помимо разрушений появляется, в том числе, множество мертвых тел вепрей и людей.

Отстреливание госпожой Эбоси головы Лесному Богу становится «спусковым крючком», запускающим процесс всеобщего уничтожения, выражающегося визуально в огромной черной волне. С возвращением же головы Лесному Богу Сан и Аситакой происходит контрастное кадрам, идущим ранее, всеобщее обновление: холмы снова начинают зеленеть, вырастают новые деревья и другие растения, в том числе и на месте Железного города, а раны Сан и Аситаки излечиваются. Аситака в том числе избавляется и от проклятия, тем не менее, оставляющего шрам на его руке, что становится своеобразным визуальным символом пережитого. Момент воссоединения тела Лесного Бога и его головы также визуально выделяется среди прочих – он маркируется ярким желтым светом, заливающим весь кадр, что коррелирует с наступающим затем восходом солнца и началом нового дня как в прямом, так и в символическом смысле. Самым же последним кадром становится изображение духа дерева кодама рядом с пробивающимися молодыми ростками, что символизирует не только оживление леса как такового, но и его возрождение в духовном плане.

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что визуальное в анимационном фильме Х. Миязаки «Принцесса Мононоке» не только служит для акцентирования зрительского внимания на отличии одних персонажей от других (разделение персонажей на условные группы (духи / люди) и их особенностях), но также для выделения иных элементов (пространственных, событийных и др.), как на цветовом, так и на образном уровнях.

**Н. К. Лосевская**

## **Визуальные характеристики художественного мира в спектакле «Вий. Домысль» Александра Церени**

Спектакль Александра Церени «Вий. Домысль» – студенческая работа, премьера которой состоялась 11 ноября 2023 года в ГИТИСе. Она представляет собой размышления, буквально «домысль», надстройки и интерпретации, переосмысление оригинального гоголевского сюжета. В статье нам хотелось бы рассмотреть визуальные аспекты, способствующие более полному пониманию спектакля.

Ю. М. Лотман утверждает, что «сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью – все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами. Движение делается жестом, вещь – деталью, несущей значение»<sup>1</sup>. Таким образом, все, что находится в сценическом пространстве, должно восприниматься условно, а каждый предмет, находящийся на сцене, следует делить на означающее и означаемое, где означающее понимается с точки зрения персонажей как бытовая составляющая их реальности, а означаемое читается зрителем как знак. Это и послужит инструментом для дальнейшего анализа художественного мира спектакля. Начнём с пространства, поскольку оно, как известно, задает тип и меру театральной условности<sup>2</sup>, является основой сценического действия. Необходимо рассмотреть специфику пространства в оформлении сцены, выраженную через детали.

Еще до начала спектакля зритель видит всю сцену целиком, она не закрыта занавесом. Сразу же бросается в глаза большое количество зеркал: несколько маленьких расположены на заднике сцены и одно большое стоит у левой стены. Большое зеркало увешано засушенными цветами. Позже, когда начнется спектакль, станет ясно, что место действия – церковь, в которой Хома Брут отпевает Панночку. Зеркала здесь служат связующим элементом между миром живых и миром мертвых, «порталом»; они обрамляют пространство, подчеркивая двойственность и мистичность помещения, ввиду закрепившейся потусторонне-опасной функции зеркала, свойственной русскому фольклору: при помощи зеркала можно было «увеличить» число покойников, поскольку считалось, что отражение мертвого человека может увлечь за собой на тот свет жи-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 401.

<sup>2</sup> Там же. С. 392.

вого. Насчет цветов стоит отметить, что они не живые, а засушенные: мертвые, но сохранившие в себе что-то от первоначального облика. Кроме очередного указания на мертвенность пространства, здесь можно провести также параллель с самой Панночкой, которая не утратила своих ведьмовских сил даже после смерти. В системе зеркала и цветы можно считать как условный образ могилы, ввиду непосредственной связи с мертвенностью обоих знаков, однако могилы не обычной, а так же, как и все художественное пространство спектакля, мистически заряженной, поскольку ее основу составляет описанный ранее «портал» между мирами.

Посередине сцены, почти у первых зрительских мест, стоит несколько палок, формирующих нечто, похожее на балетный станок. С этого начинается очень важная для спектакля тема, в которой похоть и попытка соблазнения выражены через балет. Он, с одной стороны, олицетворяет легких, неземных, мистических духов, а с другой – демонстрирует их способность к соблазнению, поскольку инструментом для балета служит тело, через которое и выражена тема похоти.

Костюмы девушек в спектакле также заданы балетно-пластической<sup>3</sup> темой. Первым персонажем, который предстает перед зрителем, является Панночка. Она одета в белую балетную пачку, на голове у нее высокий пучок, а на ногах пуанты. Она просит позвать Вия, прежде чем лечь на станок в позу, которая изображает покойницу. Про самого же Вия следует сказать, что изображен он нестандартно. Его играют три молодые девушки, одетые практически так же, как и Панночка, за исключением ног. Вий не носит пуант, их заменяют балетки. Пуанты символически изображают возможность Панночки ходить между миром живых и миром мертвых, они показывают ее «неуспокоенное» состояние. Такая обувь выделяет девушку на фоне Вия, показывает, что она не до конца принадлежит потустороннему миру, а расположение этого знака буквально иллюстрирует возможность некоторого хождения, поскольку акцент делается на ноги. В конце спектакля отец Панночки снимет с нее обувь и начнет ударять туфлями о сцену под звуки заколачивания гроба, что будет означать упокоение девушки. А одинаковая одежда на всей нечистой силе в спектакле призвана передать объединение «зла» против Хомы, внешний вид персонажей заставляет зрителя считать их как нечто связанное друг с другом, составные части большого и сильного зла.

---

<sup>3</sup> Отметим, что важной смыслообразующей составляющей спектакля являются пластические эпизоды, оказывающиеся важным компонентом для динамизации пространства: в них актеры ничего не говорят, а только танцуют. Танец является видом искусства, материалом для которого служит человеческое тело. Это отсылает нас к значимому мотиву соблазнения, вкрапленного в текст еще и на композиционном уровне.

Мужчины в спектакле – Хома Брут и отец Панночки – одеты в черное. Такое противопоставление может заключать в себе несколько трактовок. Во-первых, они, в отличие от Панночки и Вия, живые. Хома с самого начала одет в черную рясу, которая полностью покрывает его тело. В дальнейшем он снимет ее, оставшись в белой рубашке и черных штанах, позже снимет и рубашку, но в финале спектакля снова облачится в черную рясу. Такое «перетекание» белого цвета можно рассматривать как воздействие потусторонних сил на Хому, так как белый цвет, являющийся в данном контексте цветом зла, становится частью костюма семинариста. В костюме отца Панночки, напротив, сразу видно белую рубашку, а брюки и пиджак на нем черные, костюм не меняется на протяжении всего спектакля. Здесь видно, какое влияние оказывает дочь на отца, как она держит его в условном «междумирье», поскольку ее смерть как бы отняла у мужчины все заботы, кроме той, которая связана с ее отпеванием. Панночка увешивает отца засушенными цветами, как бы удерживая его в состоянии, приближенном к мертвому. Здесь следует упомянуть описанную ранее «могильную» функцию цветов, наиболее полно воплощенную в описываемой сцене. Более того, увешивание отца Панночки мертвыми цветами как бы увеличивает количество вещей на нем, непосредственно связанных с миром мертвых, закрепляя его положение в «двоемирье». В финале спектакля Хома покидает сцену через балкон наверху, выбирается к свету. Учитывая ранее изложенную символику костюма, это может свидетельствовать о том, что семинаристу удалось выбраться из пространства церкви, спастись, потому что там, где свет, наступает утро и темные силы отступают. Но, вспоминая оригинальный сюжет, логично также предположить, что выход к свету означает смерть, а это ближе к общепринятой символике. То есть черное стремится к ошибочно спасительному белому, а ошибочно спасительный он потому, что сопровождает именно нечистую силу на протяжении всего спектакля.

Возможная интерпретация выбора цветов костюмов может заключаться в стремлении четче разделить персонажей на плохих и хороших. Примечательно, что все зло в спектакле выражено через женские образы. Черный – это изначально цвет одежды людей, причастных к духовенству, в то время как в белое всегда облачены духи умерших девушек, потому как бы обратная символика цвета не вызывает вопросов. Кроме того, важно отметить, что в самом начале спектакля к Панночке Хома Брут выходит из полной темноты, сцена освещена ровно настолько, чтобы хорошо была видна только Панночка, семинарист же в своем наряде как бы слит с пространством, что свидетельствует о главенствовании света над тьмой, т.е. хорошего над нечистым, поскольку черный цвет в этой сцене явно количественно доминирует над белым.

Важно также отметить, что «перевернутая» символика цвета может в том числе свидетельствовать о том, что Хома Брут не является персонажем, который безусловно верит в божью силу и чтит все правила церкви безукоризненно. Он нюхает табак перед тем, как начать отпевать Панночку прямо на территории храма, появляется там в нетрезвом виде. Такая начальная, стартовая предрасположенность к тьме и делает его уязвимым, приближенным к темному. Что касается отца Панночки, то его черный костюм также говорит о неразрывной связи с миром мертвых, но не из-за греховности, а из-за любви к умершей дочери. Таким образом, символика обоих цветов тяготеет к чему-то потустороннему, но с разных сторон.

Значимым для спектакля также является мотив несостоявшейся свадьбы, знаком для которого служит фата, надетая на Панночку и Вия в облинии русалок. В славянской демонологии, по одной из версий, русалками становятся девушки, умершие до свадьбы<sup>4</sup>. И именно в таком образе нечистой силе удастся соблазнить Хому Брута. Интересно здесь отождествление, казалось бы, далеких друг от друга демонов: Панночка, которая изначально ведьма, и Вий, тоже фольклорный персонаж, облачаются в русалок, не теряя при этом своей заданной идентичности. Так сила, данная девушкам, увеличивается за счет накладывания одной мифологической традиции на другую, а внимание зрителя акцентируется на изображении зла исключительно через женские образы.

Нужно также отметить «игру» с балетной пачкой. В самом начале Вий и Панночка одеты в полноценные балетные костюмы. Здесь Хома еще может оказывать на девушек некоторое влияние, противостоять им: он считает на французском, изображая настоящего балетмейстера, а нечистая сила танцует. Позже девушки снимут пачки, распустят и намочат волосы, останутся в одних купальниках. В таком образе их можно сравнить с русалками, которые в славянской демонологии имеют прямое отношение к соблазнению, поскольку они, «окружая встречаемых мужчин, рвут на них одежды, пока не сделают совершенно голыми»<sup>5</sup>. В этот момент сила девушек начнет действовать на Хому, его костюм постепенно будет меняться: он снимет рясю. Танцуют в этот момент Панночка, Вий и Хома Брут вместе, одновременно, взаимодействуя друг с другом, преобладают парные движения и поддержки. То есть сближение с тьмой, ее воздействие демонстрируется также на физическом уровне. Позже Хома снимает и рубаху, это означает полное подчинение «тьме», что отображается и в танце: Панночка по-балетмейстерски считает на французском, а семинарист танцует у станка.

---

<sup>4</sup> См.: Зеленин Д. К. Избранные труды: очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. С. 185.

<sup>5</sup> Там же. С. 187.

Далее ему на шею одевается балетная пачка, изображающая ошейник для собак. Повадки Хомы в этот момент становятся звериными, им в прямом смысле утрачивается человеческий облик, а Панночка выступает в роли дрессировщика. Такая работа с балетной пачкой иллюстрирует власть Панночки над Хомой Брутом, физическое воплощение этой власти, знак.

Подводя итог, следует еще раз кратко изложить визуальные характеристики художественного мира спектакля Александра Церени «Вий. Домысль». Художественное пространство, мертвенность которого выражена через зеркала и засушенные цветы, динамизируется при помощи преобладающих в постановке пластических элементов, которые, в свою очередь, визуальны подчеркнуты классическими балетными костюмами. Однако танцевальная одежда использована только в костюмах потусторонних, злых сил, которым также присущ белый цвет. Противопоставлены им персонажи мужчины, облаченные в черное, относящиеся к миру живых. Таким образом, возникает инверсия цвета, поскольку черный и белый имеют нетрадиционную для европейской культуры семантику.

Э. А. Беляева

## Влияние театральной адаптации на восприятие образа Эрика в романе Гастона Леру «Призрак Оперы»

По мере развития технологий появляются новые способы передачи информации, а соответственно, и изложения сюжетов. Написанные когда-то произведения экранизируются, ставятся на сцене, иллюстрируются, преобразовываются в видеоигры. А каждое новое медиа придаёт сюжету дополнительные особенности, им и обусловленные. Все они по-своему воспринимаются читателем, слушателем и зрителем. Про особенности перцепции различных медиа пишет Л. Хатчеон в своей книге «Теория Адаптаций». Ссылаясь на Вирджинию Вульф, она говорит о том, что у адаптаций есть как положительные, так и отрицательные моменты. С одной стороны, ввиду сокращённого экранного времени<sup>1</sup>, по сравнению с объёмом книги, длина фильма или постановки будет значительно меньше, а соответственно, многие важные детали, вложенные создателем в оригинал, окажутся упущенными в адаптации<sup>2</sup>. Так, из произведения могут исчезнуть не только конкретные сцены или особенности в описании персонажей, но и содержавшийся в них смысл, что меняет общий сюжет, настроение, атмосферу или семантику текста. С другой стороны, Вирджиния Вульф предположила, что адаптации способны восполнить пробелы, созданные сложностью передачи эмоций посредством текста<sup>3</sup>. Всё же неизбежно, что в процессе адаптации одни детали будут опускаться, а другие сохраняться<sup>4</sup>: при переводе, а особенно интерсемиотическом, непременно появляются несоответствия, о чём писал У. Эко.<sup>5</sup> Но при знакомстве с адаптациями человеку обычно важно не полное соответствие, а эффект узнавания<sup>6</sup>, поэтому расхождение с оригиналом иногда не слишком критично воспринимается. Так, киноадаптации и постановки на сцене дополняют тексты образами, музыкой, ощущаемой атмосферой, делая их более осязаемыми и реальными для

---

<sup>1</sup> Hutcheon L. A Theory of Adaptation. New York; London: Routledge, 2012. P. 19.

<sup>2</sup> Ibid. P. 3.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. P. 8.

<sup>5</sup> Лиходкина С. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3–3 (69). С. 128.

<sup>6</sup> Hutcheon L. Op. cit. P. 8.

человеческого восприятия. Однако такая материализация сюжета может пагубно повлиять на его оригинальные особенности. В случае с образом Эрика из романа Гастона Леру «Призрак Оперь» все изменения легко прослеживаются.

Для компаративного анализа был выбран мюзикл Эндрю Ллойда-Уэббера, так как именно он стал самой популярной версией истории о Призраке. К положительным моментам адаптации относится музыкализация произведения, материализация образов и интерьеров, а также эффект присутствия, что позволяет зрителю почувствовать себя участником происходящих событий. Музыка сама по себе является повествовательным средством в миметических модусах, когда нет вербального повествования; в диегетических же она выступает больше комментатором событий, иллюстратором<sup>7</sup>. Музыкальный нарратив сильно индивидуален, поскольку каждый слушатель воспринимает и интерпретирует музыку по-разному<sup>8</sup>. Но в вопросе иллюстративной функции она является хорошим подспорьем для передачи чувств и эмоций. Музыкальный нарратив сильно отличается от нарратива текста, фильма и даже изображения, потому что воздействует на слушателя без его осознания этого<sup>9</sup>. Так, в романе музыка описывается, что достаточно тяжело для восприятия читателем. В работе Уэббера же звук становится неотъемлемой частью произведения. Музыка сливается с речью героев, индивидуализирует их, например, привязывая к определенному инструменту или лейтмотиву, которые далее безошибочно ассоциируются с персонажами<sup>10</sup>. Она связывает между собой сцены, что в романе делает текст. Музыка помогает более точно передать атмосферу того или иного действия и подсказывает настроение событий зрителю, передаёт чувства героев и дополняет сюжет<sup>11</sup>. Также Уэбберу удалось создать мелодию, являющуюся главной темой произведения: звук, сопровождающий момент падения люстры на сцену во время выступления Карлотты, стал настолько узнаваем, что даже человек, не знакомый с произведением, легко его атрибутирует, а при прочтении романа после просмотра мюзикла человек будет слышать эту мелодию, будто играющую фоном в различных сценах.

Однако и в музыкализации есть минусы. Голос Призрака в романе божественный, а голос Кристины претерпевает изменения по мере развития событий и сближения с Эриком. Иначе это представлено в мюзикле, что искажает восприятие. Божественный голос Призрака стано-

---

<sup>7</sup> *Rayan M.-L. Narration in Various Media // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert. Berlin; New York: De Gruyter, 2009. P. 13.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 14.*

<sup>9</sup> *Ibid. P. 12.*

<sup>10</sup> *Ibid. P. 14.*

<sup>11</sup> *Hutcheon L. Op. cit. P. 41.*

вится вполне реальным и человеческим, так как партии Эрика исполняются живыми артистами, которые играют его роль. Вокальные же данные Кристины не меняются по мере развития сюжета мюзикла. Так, уровень мистицизма произведения падает.

К преимуществам адаптации также относится материализация образов, сюжетов и интерьеров. Благодаря этому зритель ощущает эффект присутствия. Однако такая реалистичность происходящего меняет многое. Трансгрессия между локациями и во времени в романе придавала мистики и загадочности готическому сюжету. Но это исчезло в процессе адаптации, так как ограничилось территорией сцены и – отчасти – зрительного зала<sup>12</sup>. Так, пространство произведения сократилось до действий в кулуарах Парижской Оперы и на кладбище, в то время как роман описывал детство Эрика, его путешествия по Персии и России и многое другое. Следовательно, смысловая глубина сюжета пострадала вместе с сокращением территории происходящих событий.

Более того, из-за меньшего по сравнению с романом времени произведения, сюжет теряет многочисленные детали, в том числе сложность и неоднозначность образа Эрика. В оригинальной версии он мистическое существо, многоликий убийца, нагоняющий страх на работников театра. По мере развития сюжета он всё больше материализуется, но появляется, как совершенно ужасающее нечто («Да потому, что увидел приближавшуюся к нему на уровне головы, только без туловища, огненную голову!»<sup>13</sup>). Сначала о Призраке только говорят, придумывают ему внешность, характерные черты и сами начинают в это верить<sup>14</sup>. Далее Эрик позволяет себя заметить или ощутить своё присутствие. Потом он приходит к Кристин Даэ через зеркало, то есть образ становится уже более детальным, слышится его голос<sup>15</sup>. Когда же он выходит к людям во время маскарада, то все уже точно видят настоящего Призрака, но не до конца осознают это: они принимают Эрика за очень искусно одетого и загримированного, но обычного мужчину<sup>16</sup>. Но после он открывается Кристин, сначала девушка видит просто его, ещё прячущегося под маской, а потом и вовсе без неё.

Характер Призрака в романе Гастона Леру неоднозначен: гений способен на безумства, злодей проявляет сожаление и сострадание. Трудно понять, нужно ли ему сопереживать или он заслуживает осуждения и порицания, которыми его обеспечивают остальные люди. Утверждать можно одно: смерть Призрака – красивое и логичное завершение его

---

<sup>12</sup> Ibid. P. 64.

<sup>13</sup> *Леру Г. Призрак Оперы*. М.: АСТ, 2018. С. 16.

<sup>14</sup> Там же. С. 15.

<sup>15</sup> Там же. С. 37.

<sup>16</sup> Там же. С. 139–140.

истории. Всю жизнь находясь в поисках любимого человека, Эрик почти достигает цели. Однако, даже получив подобие взаимности, в итоге он отпускает Кристин. Он настолько сильно её любил, что смог понять глубину её чувств и проявил милосердие. Образно достигнув своей мечты, найдя жену, которая ответила ему на поцелуй в лоб, на его слёзы, пожалела его и решила заботиться, он ушёл из жизни, разбив себе сердце — отпустив возлюбленную с другим<sup>17</sup>.

Таким противоречивым и неоднозначным характером и сложной судьбой Гастон Леру наделяет своего персонажа. Полноту и детальность описания удаётся передать благодаря особому образу изложения: нарраторы меняются в зависимости от главы, фабула не соответствует сюжету, а сам текст наполнен мистицизмом и ужасом, сильно контрастируя с описанием светлой и нежной внешности Кристин Дае, её характера и голоса.

Уэббер по-своему видит этот сюжет, поэтому, адаптируя его, создаёт самостоятельное новое произведение. Всё повествование поэтизируется, театрализуется ещё сильнее, а значит и герои тоже<sup>18</sup>. Лицо у Призрака уродливо только наполовину, которую прикрывает белая полумаска, что вводит мотив двойственности его натуры<sup>19</sup>, в то же время оставляя его наполовину не уродливым. Светлая половина символизирует его предрасположенность к добру, а оставшаяся половина показывает лицо Эрика, ту его часть, которую он сам готов демонстрировать людям. Маска в мюзикле становится важным элементом сюжета, раскрывая идею противостояния добра и зла, в том числе внутри одного человека. Далее эта идея раскрывается во взаимодействии Эрика и Кристин. В мюзикле Призрак крадёт понравившуюся ему девушку, та стремительно, только попав в плен, срывает с него маску и обвиняет его не во внешнем, но в душевном уродстве<sup>20</sup>. Дальше Эрик узнаёт о взаимных чувствах Кристин и Рауля, отчего впадает в ярость и пленяет второго. Он угрожает девушке смертью её возлюбленного, если та откажет Призраку. Тогда Кристин соглашается, чтобы спасти Рауля, а Эрик, увидевший искренность и любовь, проявляет милосердие, отпуская обоих.

---

<sup>17</sup> Там же. С. 366–368.

<sup>18</sup> Федоровская Н. А. Влияние внешнего облика на формирование художественного образа главного героя мюзикла ЭЛ Уэббера «Призрак оперы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. №. 8 (83). С. 66.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> «Призрак Оперы» («The Phantom of the Opera»), реж. Э. Ллойд-Уэббер, 1983 [видеозапись]. URL: [https://youtu.be/MSO\\_Nrj1Jn4](https://youtu.be/MSO_Nrj1Jn4) (дата обращения: 13.05.2023).

Нарратив отличается театральностью, что усиливает переживания, вызываемые событиями, описанными в романе. Полумаска символизирует двойственность характера героя, которая раскрывается в конце мюзикла, и двойственность пространства произведения: потусторонний мир и реальный<sup>21</sup>. Музыка сливается с речью и помогает донести скрытый смысл до зрителей. Когда Кристин срывает маску с Призрака, он начинает свой монолог, звучащий в размер танца гавот, что отличается особой манерностью исполнения. С помощью этого приёма передаётся отношение Эрика к обществу: он презирает людей, а потому с язвительной насмешкой говорит о тех, кто обращает внимание на внешность, игнорируя содержание<sup>22</sup>. В мюзикле очень ярко показана ненависть Призрака к самому себе из-за своего уродства, поскольку сам он был творцом: и художником, и музыкантом, и архитектором – вероятно, достаточно тяжело жить и создавать прекрасное, когда сам являешься уродом. В мюзикле очень важную роль играет не только музыкальное сопровождение, но и песни, которыми герои разговаривают: в одной из них говорится о том, что сила Призрака и голос Кристин соединятся, что и создаёт волшебный эффект от пения девушки («*My spirit and your voice / in one combined...*»<sup>23</sup>). Отсюда мы узнаём, что именно у Кристин этот чарующий голос, а сам Эрик – талантливый композитор, но про его вокальные способности ничего не проясняется. В сюжете также красиво вплетён мотив «музыки ночи», который символизирует искусство<sup>24</sup>. А главная мысль мюзикла заключается в торжестве этого искусства. Когда Кристин Даэ покидает Призрака с его на то разрешения, а сам Эрик преображается и встаёт на сторону добра, тогда он поёт о «музыке ночи», что остаётся с ним. Поскольку мелодия, звучащая в конце мюзикла, очень позитивна, она даёт зрителю надежду на лучшее будущее для человека, некогда считавшегося чудовищем<sup>25</sup>. Теперь он преобразился, пусть этого и не видно снаружи – главное спрятано внутри, а душа его светлее, чем казалось в начале произведения.

Таким образом, по мере развития сюжета мюзикла меняется, преобразуется главный герой. Из безжалостного убийцы, готового достигать своих целей любыми способами, он становится милосердным другом и прекрасным внутри художником, даже будучи снаружи уродом, обречённым с детства на одиночество и неприязнь со стороны окружающих.

---

<sup>21</sup> Федоровская Н. А. Указ. соч. С. 66.

<sup>22</sup> Там же. С. 68.

<sup>23</sup> Hart Ch. The Phantom of the Opera (Theme song) [video]. URL: <https://youtu.be/uNUcuZ97F10> (accessed: 25.05.2023)

<sup>24</sup> Федоровская Н. А. Указ. соч. С. 69.

<sup>25</sup> Там же.

Проведя небольшое компаративное исследование, можно подвести итог и обозначить выявленную разницу между оригиналом и адаптацией. Призрак Гастона Леру, страдая всю свою жизнь от одиночества и неприятия обществом, пытается спрятаться ото всех, но в то же время мечтает найти свою любовь. Будучи незлым по натуре, но не разбирающимся в разграничении добра и зла, он странными путями хочет добиться расположения той, что заинтересовала его. Эрик заботится о ней, прощает ей предательство, а позже и вовсе жертвует своим счастьем ради её благополучия: он отпускает Кристин, чтобы та воссоединилась со своим возлюбленным, но потом умирает от неразделённых чувств. Он не может смириться со своим одиночеством, не способен принять своё уродство, зная истинную красоту своих произведений. Его не принимает ни мир, ни он сам. Поэтому он уходит из жизни следом за Кристин, которая покидает его<sup>26</sup>. Мотивация Призрака в мюзикле тоже недостаточно детально описана: мадам Жарри рассказывает совсем немного о его прошлом, но до конца непонятно, что из сказанного выдумка, что слух, а что истина. По сравнению с книжным Эриком, герой мюзикла не совершает так много убийств, но с Кристин поступает несколько хуже, чем в романе. Он похищает её сразу, а их отношения в произведении Леру раскрыты глубже: заметна робость и кротость Призрака по отношению к возлюбленной, а она даже отвечает ему взаимностью поначалу. Так, книжный Эрик предстаёт перед читателем как неоднозначный персонаж, одновременно готовый на самоотдачу, любовь и заботу ради другого человека, но и способный причинять людям вред и убивать их ради достижения своих целей. В мюзикле и фильме Шумахера больше показано его развитие от состояния ненависти к миру и всем людям в нём до человека, нашедшего компромисс и утешение в музыке<sup>27</sup>. Книжный же Эрик совмещает в себе одновременно два этих состояния и мечется между ними, в конце выбрав более правильный с нравственной точки зрения вариант – способный на любовь, он не знает, где её применить, не находит взаимности и умирает<sup>28</sup>. Этот образ намного более глубокий и сложный, чем вариант экранизации и постановки. Киноадаптация Шумахера будто упрощает сюжет и делает его частью массовой культуры, в то время как оригинальный роман представляет собой пример неоготического произведения, совмещающего в себе несколько жанров от приключения до детектива и любовного романа, которое могло бы претендовать на место в литературе западного канона. Однако восприятие фильмов влияет так же и на мнение о первоисточнике, хоть оно и оказывается ошибочным, но исполняет свою работу.

---

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

Так, образ Эрика, сложный, неоднозначный и мистический в книге, претерпевает сильные изменения при адаптации, что несколько негативно отражается на восприятии оригинала. Теперь достаточно сложно испытывать негативные чувства к Призраку в книге, хоть он и предстаёт перед читателем как беспощадный убийца в начале произведения: в адаптации он, несомненно, положительный персонаж, которому хочется сочувствовать от начала и до конца.

**Е. Г. Романюта**  
**Репрезентация разных модальностей**  
**в театральном экфрасисе**  
**в романе Вирджинии Вулф «Между актов»**

Экфрасис может представляться достаточно хорошо и подробно изученным феноменом. Однако, определяя экфрасис вслед за Л. Геллером как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»<sup>1</sup>, можно прийти к выводу, что хорошо изучены только некоторые его виды, например, живописный. Дефиниция, предложенная Геллером, позволяет в рамках терминологии экфрасиса говорить об очень широком круге явлений, не осмысленных в литературоведении ранее, к которым относится и театральный экфрасис.

Одно из ключевых свойств театра как вида искусства – это его мультимодальная и интермедialная природа<sup>2</sup>, что непременно должно отражаться и в его репрезентациях. Представление об экфрасисе, лежащее в основе настоящей работы, предполагает фокус на переводе с языка одного искусства на язык другого, который сопровождается также и переводом из одной модальности в другую. Характер такого перевода в случае с мономодальными искусствами, такими, как собственно литература и живопись, достаточно очевиден, чего нельзя сказать о театре. В рамках театральной постановки разные модальности существуют в максимально тесном единстве и не предполагают раздельного восприятия. Настоящая статья посвящена вопросу о возможных способах сосуществования репрезентации различных модальностей в театральном экфрасисе, тому, сохраняется ли их единство или между ними возникает граница.

Следует отметить, что роман, выбранный для анализа, представляет достаточно интересный интермедialный случай и как пример театрального экфрасиса. Часто репрезентации театральных постановок фокусируются исключительно на визуальных составляющих, таких, как игра актёров, декорации и костюмы, сценография.

---

<sup>1</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума: сборник статей / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 13.

<sup>2</sup> Georgi C. Contemporary British Theatre and Intermediality // Handbook of intermediality: Literature–image–sound–music. Walter de Gruyter, 2015. P. 825.

Таковы, например, театральные экфрасисы в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда, «Театре» Сомерсета Моэма, «Сестре Керри» Теодора Драйзера. С этой точки зрения, «Между актов» Вирджинии Вулф примечателен, потому что очень важной частью театрального экфрасиса в нём является описание музыки.

Репрезентация в тексте любого перформативного искусства имеет примечательное потенциальное отличие от других видов экфрасисов в области фокализации или, в терминологии Б. А. Успенского<sup>3</sup>, точки зрения. В репрезентации «искусства исполнителя»<sup>4</sup> возможна синхронизация точки зрения с ним, а не со зрителями, в одном или нескольких планах. Возможность описывать таким образом произведение искусства «изнутри» уникальна для экфрасисов перформативных видов искусств.

В романе В. Вулф нет главного героя, с которым бы преимущественно синхронизировалась точка зрения: практически во всех планах она множественная. В «Между актов» присутствуют сразу обе точки зрения: одна исполнительская, и другая – из зрительного зала, со стороны аудитории, обращённая к сцене. С. Путцель обращает внимание на то, что такой принцип конструирования описания театрального представления Вирджиния Вулф заимствует из собственной статьи про постановку оперы «Парсифаль», написанной для *The Times* ещё в 1909 году<sup>5</sup>. Также следует сказать, что именно отсутствие главного фокального персонажа, полностью принадлежащего исполнительскому или зрительскому сообществу, отчасти размывает границу между ними.

Важную роль для интермедиальных элементов в прозе Вулф играет репрезентация отклика реципиентов<sup>6</sup>, и «Между актов» в этом отношении не исключение. И визуальная, и аудио- составляющие театрального экфрасиса в рассматриваемом романе конструируются во многом при помощи воспроизведения реакции аудитории. При этом, если достаточно очевидно, каким образом точка зрения в оценочном и идеологических планах синхронизируется со зрителями, то синхронизация с исполнителями устроена несколько необычным образом. Несмотря на присутствие множества названных по именам с краткой биографической справкой актёров, точка зрения остаётся внешней по отношению к ним

---

<sup>3</sup> Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. М.: Языки русской культуры, 1995.

<sup>4</sup> Kattenbelt C. Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships // *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*. 2008. Vol. 6. P. 20.

<sup>5</sup> Putzel S. Virginia Woolf and Theatre // *Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. P. 443.

<sup>6</sup> Clements E. Transforming musical sounds into words: narrative method in Virginia Woolf's «The Waves» // *Narrative*. 2005. Vol 13.2. P. 160–181.

на протяжении всего повествования: они единственные люди в тексте, чьи впечатления, мысли и чувства не проговариваются. Что касается очень важной музыкальной составляющей представления, то с хором аналогичная ситуация. Также очень важно обратить внимание на то, что в описываемом спектакле совсем нет музыкантов, а мелодия, сопровождающая действие, воспроизводится граммофоном. Таким образом, синхронизация точки зрения с артистами отсутствует, а с исполнителями в музыкальной плоскости невозможна, несмотря на то, что граммофон является «важным действующим лицом в представлении»<sup>7</sup>.

Главным исполнителем в театральном экфрасисе в романе Вирджинии Вулф является режиссер спектакля мисс Ла Троб, и именно с ней синхронизируется точка зрения. Примечательно, что Ла Троб не просто создательница постановки, она принимает активное участие в ходе самого представления: подсказывает актерам, забывшим слова, руководит выходом новых артистов и музыкой. Что также важно, в рамках экфрасиса мы видим с её точки зрения в оценочном плане не только происходящее на сцене, но и зрителей. С. Путцель отмечает, что Ла Троб как режиссер стремится своей постановкой «выковать одну аудиторию из множества зрителей»<sup>8</sup>, чего она преимущественно пытается достичь, именно управляя музыкальным сопровождением<sup>9</sup>. Такая специфическая роль мисс Ла Троб нивелирует различие между визуальной составляющей постановки с актёрами как очевидными исполнителями и музыкальной, в которой исполнитель отсутствует.

То, насколько большое и важное место музыка занимает в рассматриваемом театральном экфрасисе, проблематизирует саму её роль. Так, некоторые исследователи даже говорят о собственно музыкальном экфрасисе в «Между актов», а не театральном<sup>10</sup>. Однако всё же то, что в рамках выбранного примера музыка выступает не как отдельное независимое произведение, но как часть единого мультимодального произведения, не позволяет назвать её описание самостоятельным экфрасисом внутри экфрасиса. При этом, как уже было отмечено выше, именно музыка преимущественно удерживает внимание зрителей и подталкивает их к комплексному и вовлечённому, насколько это возможно, восприятию всей постановки: «Folded in this triple melody, the audience sat gazing; and beheld gently and approvingly without interrogation, for it seemed

---

<sup>7</sup> *Thompson T. Sounding the Past // Virginia Woolf & Music / ed. by A. Varga. Indiana University Press, 2014. P. 210.*

<sup>8</sup> *Putzel S. Op. cit. P. 449.*

<sup>9</sup> *Kelley J. E. Virginia Woolf and Music // Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. P. 431.*

<sup>10</sup> *Thompson T. Op. cit. P. 210.*

inevitable»<sup>11</sup> [Погруженная в эту тройную мелодию, публика сидела и смотрела; и смотрела мягко и одобрительно, не задавая вопросов, потому что это казалось неизбежным. – *Здесь и далее перевод наш.* – Е. Р.]

По поводу специфики репрезентации аудио- и визуальных составляющих постановки можно сделать ещё несколько замечаний. Большая часть описаний сценического представления и актёров сводится к ограниченной констатации их действий и передвижений, а также относительно подробному описанию реквизита и костюмов. Собственно актёрской игре уделяется столько же внимания (а в каких-то фрагментах и меньше), как описанию внешнего вида людей, выходящих на сцену. Такой специфический фокус внимания инструментализирует артистов, приближая их на образном уровне к музыкальному граффити.

Важную роль в театральном экфрасисе в романе В. Вулф также играет актуализация парадокса артиста и зрителя. Он заключается в необходимости одновременно достаточно серьёзно воспринимать происходящее на сцене и принимать художественную условность театра, не веря при этом сценическому действию полностью, чтобы продолжать видеть его как произведение искусства<sup>12</sup>. В репрезентации визуальных составляющих постановки он проявляется, возможно, наиболее отчётливо, в первую очередь, в описаниях костюмов и декораций, подчёркивающих искусственность и бутафорию театрального действия:

From behind the bushes issued Queen Elizabeth – Eliza Clark, licensed to sell tobacco. <...> Her cape was made of cloth of silver – in fact swabs used to scour saucepans. She looked the age in person. And when she mounted the soap box in the centre, representing perhaps a rock in the ocean, her size made her appear gigantic»<sup>13</sup>.

[Из-за кустов вышла королева Елизавета – Элиза Кларк, имеющая лицензию на продажу табака. <...> Ее накидка была сшита из серебристой ткани – на самом деле это были тряпки, которыми протирали кастрюли. Она выглядела на свой возраст. А когда она взобралась на коробку из-под мыла в центре, изображавшую, видимо, скалу в океане, ее размеры заставили ее казаться гигантской].

В рамках репрезентации звуковой составляющей спектакля акцент на искусственности достигается благодаря включению в текст звукоподражательных вставок, передающих шум барахлящей машины, периодически раздающийся вместо музыки.

---

<sup>11</sup> *Woolf V.* Between the acts. San Diego: Harcourt Inc., 1970. P. 134.

<sup>12</sup> *Féral J., Birmingham R. P.* Theatricality: The specificity of theatrical language // *Sub-Stance*. 2002. Т. 31. №. 2. P. 100.

<sup>13</sup> *Woolf V.* *Op. cit.* P. 83.

Примечательно, что именно замена живой музыки её механическим воспроизведением – это наиболее очевидный и верный способ придать искусственности музыкальной составляющей. Следует обратить внимание на то, что в случае с театральным материалом именно парадокс артиста и зрителя наиболее отчётливо проблематизирует соотношение настоящего и фиктивного, искусства и реальности, что свойственно экфрасисам в принципе<sup>14</sup>.

Таким образом, аудио- и визуальная составляющие в театральном экфрасисе в романе Вирджинии Вулф «Между актов» существуют в большей степени в тесной связи, нежели как самостоятельные элементы. Безусловно, вербальная репрезентация произведения, изначально существующего в других модальностях, будет изменять и адаптировать его, а разные модальности могут по-разному передаваться в тексте. Однако в рассмотренном случае они, как части единого экфрасиса, могут выполнять идентичные функции и демонстрировать значительные сходства.

---

<sup>14</sup> Hollander J. The poetics of ekphrasis // *Word & Image*. 1988. Vol. 4. №. 1. P. 212.

**Я. Е. Красников**

**Пространство памяти и наррация**

**в драматургической миниатюре**

**А. П. Чехова «Лебединая песня» («Калхас»)**

Одним из ранних творений А. П. Чехова как драматурга является сценическая миниатюра под названием «Лебединая песня» (1887), жанровый подзаголовок которой был сформулирован автором как *«драматический этюд в одном действии»*. Данное произведение драматургического рода литературы является переработкой написанного им за год до этого рассказа «Калхас» (1886), напечатанного под псевдонимом А. Чехонте. Вышеуказанное название эпического текста зачастую предлагается в собраниях сочинений как альтернативное, второе, заглавие для пьесы.

Как известно, первейшим моментом причастности реципиента к художественному тексту является заглавие. Во-первых, это единственное высказывание, которое может быть приписано эксплицированному голосу автора<sup>1</sup>, во-вторых, вынесенное им в качестве названия слово или словосочетание концентрирует в себе, словно эссенция, ключевые мотивы художественного произведения, задаёт вектор для сотворческого чтения, акцентирует наше внимание на образах или героях, значимых для понимания вымышленного мира литературного текста.

В случае с драматическим этюдом Чехова мы встречаем два альтернативных авторских заглавия, каждое из которых соотносимо с культурно значимыми визуальными образами и концептами. Первое название текста – «Лебединая песня», – являясь крылатым выражением как в русском, так и ряде европейских языков, выражает собой идею финального всплеска, предсмертного проявления таланта и дарования, быть может, некогда непроявленного. Такой акцент на финальном аккорде ещё до полного знакомства с текстом обнажает для внимательного читателя значимость ретроспективного взгляда, обращения к памяти и, скажем так, механизмам ремеморации.

Акцент во втором заглавии этюда – «Калхас» – сфокусирован также на ментальной активности субъекта, связанной одновременно с памятью и воображением. Легендарного древнегреческого персонажа, имя которого вынесено в название, отличала уникальная способность быть проводником и прорицателем, истолковывать небесные предзнаменования в том числе и по диспозиции птиц на небе (чем, в частности, этот мотив рифмуется с первым заглавием пьесы). В противовес пространству памя-

---

<sup>1</sup> Тюня В. И. Анализ художественного текста: учеб. М.: Академия, 2009. С. 48.

ти прошлого (единственный путь к которому – ретроспекция), герой античной мифологии неразрывно связан со взглядом проспективным, то есть с пространством будущего, которое стоит охарактеризовать как пространство виртуальное. В некоторой степени оно связано с механизмами памяти, однако в большей степени тяготеет к творческой активности воображения, рекреативной (воссоздающей) деятельности.

В качестве одной из наиболее значимых особенностей драматургического почерка Чехова Э. А. Полоцкая называет генетическую, пуговичную связь его ранних пьес (в частности, «Лебединой песни»), с созданными им текстами малой прозы. Как пишет исследовательница, «в скупости описаний, при стремительном развитии диалога, составлявшего основу действия рассказов 80-х годов, была заложена легкость, с которой Чехов переводил на сценический язык их содержание»<sup>2</sup>. В такой же логике, соответственно, развивается и действие драматического этюда: пространство статично и не претерпевает существенных изменений в процессе разворачивания сюжета; ключевая интрига пьесы всецело основывается на рефлексии главного героя, т. е. выражается посредством монологической и диалогической речи.

Предельно лаконичная форма пьесы, сопоставимая по объёмам с немногословными и ёмкими шедеврами прозы Чехова, в современных категориях поэтики драмы может быть охарактеризована как тяготеющая к типу монодрамы<sup>3</sup>. Данная композиционно-жанровая форма, тесно связанная с нарративным регистром речи, как нельзя более подходит для рефлексивного переосмысления пройденного жизненного пути главного героя. К слову, монодрамой в полном смысле слова является текст современного российского драматурга Вадима Леванова «Смерть Фирса», содержащий в себе, как отмечают Г. А. Филиппов и К. Э. Разухина, большое количество интертекстуальных кодов из чеховской драматургии<sup>4</sup>. По сути, «Смерть Фирса» можно считать своеобразным ремейком пьесы «Лебединая песня», по-своему развивающим заданную Чеховым ситуацию и особый тип героя-актёра.

Композиционно пьеса «Лебединая песня» состоит из двух явлений, первое из которых изображает на сцене одно лишь действующее лицо, престарелого актёра по фамилии Светловидов, во втором же – на сцену

---

<sup>2</sup> Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979. С. 169.

<sup>3</sup> Агеева Н., Рощина О. Монодрама // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / гл. научн. ред. С. П. Лавинский. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Wadań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. С. 175–181.

<sup>4</sup> Филиппов Г. А., Разухина К. Э. Герой и реципиент в монодраме «Смерть Фирса» В. Леванова // Семiotic studies. 2021. Т. 1. № 4. С. 39–45.

выведены уже два персонажа (к вышеназванному комику добавляется его верный помощник, суфлёр Никита Иванович), тем не менее, солирующая роль по-прежнему отведена первому из них. Это даёт право исследователям считать данную пьесу даже особой формой «сцены-монолога»<sup>5</sup> с очевидно второстепенной ролью дополнительного персонажа.

С точки зрения жанровой природы, начальную ситуацию «Лебединой песни», где ещё недавний триумф Светловидова (оставшийся за рамками действия пьесы), который отыграл собственный бенефис в роли Калхаса и имел ошеломительный успех у публики, оборачивается полным одиночеством и ужасом забвения, З. С. Паперный характеризует, с одной стороны, как родственную жанру водевиля и, с другой стороны, как трагифарсовую<sup>6</sup>. Как и в последующих произведениях зрелой драматургии (в особенности в «Чайке», «Вишнёвом саде»), Чехов выстраивает художественный мир пьесы на эмоционально контрастных с точки зрения рецептивного восприятия образах: цемпящее ощущение трагизма парадоксально соседствует с остро-комичными нотками фарса.

Нарративный дискурсивный регистр, нетипичный для драмы в качестве конструктивного принципа текста в целом (но структурообразующий в эпике), присутствует здесь в репликах героя, то есть представлен в форме «сценической наррации»<sup>7</sup>. Наличествующий в «Лебединой песне» нарратив позволяет реципиентам и героям переключаться из мира насущного настоящего (мира художественного) на визуализируемые в речи Светловидова ментальные картины прошлого (воспоминания героя). Нельзя не согласиться с мыслью П. Рикёра о том, что «самоосмысление субъекта способно происходить исключительно в форме рассказа»<sup>8</sup>, т. е. наррации. Тенденция к нарративизации речи действующих лиц особенно заметна и значима в поэтике чеховской драматургии.

В попытке прояснить причины собственной оставленности в обезлюдевшем ночном театре, солирующий герой драматического эпюда начинает процесс ремеморации с реконструкции событий недавнего прошлого (бенефис, соответствующие торжественному поводу массовые возлияния и т. д.) и одновременно направляет вектор своего взгляда на поиски антропологической осмысленности своего существования. Как

---

<sup>5</sup> Хюн Ю. С. Повествование действующих лиц и его значение в драматургии А. П. Чехова: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 30.

<sup>6</sup> Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М: Искусство, 1982. С. 238.

<sup>7</sup> Красников Я. Е. Сценическая наррация // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / под ред. В. И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 115–118.

<sup>8</sup> Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. С. 192.

будет произнесено им в исповедальной реплике, он осознал пугающую перспективу: «Только сейчас увидел старость!»<sup>9</sup>

Как резюмирует С. О. Носов, «пустое пространство театрального зала влияет на характер диалога, заставляя Светловидова перейти к такой форме самоанализа, как воспоминания»<sup>10</sup>. Говоря конкретнее, пространство обезлюдевшего, опустевшего ночного зала со всеми открывшимися обычно невидимыми зрителю подробностями закулисья и неприкрытыми деталями неказистого театрального быта, т. е. находящееся в нетипичном для себя качестве, стоит определить как особый – «изнаночный» – хронотоп. Такое специфическое инфернальное пространство становится катализатором для авторефлексии героя.

Инеродным светлым пятном (в ремарке: «в белом халате» [С. 209]) становится ночующий в театре суфлёр, который своим появлением нарушает, как казалось в первом явлении, структуру монодрамы и абсолютное одиночество актёра. То, что невозможно было с эхом или с собой как воображаемым другим, – человеческий диалог в полном смысле этого слова – возникает именно при общении Василия Васильича с Никитой Ивановичем. Несмотря на молчаливость и кажущуюся немногословность второго персонажа, именно его появление и роль собеседника в диалоге со Светловидовым формируют модальность совместного постигания<sup>11</sup>, интересубъективность совместного приближения к тайне бытия.

Таким образом, сходжение таких факторов, как особое место и время («изнаночный» хронотоп), появление персонифицированного слушающего персонажа (в отличие от собственного эха), а также особое расположение духа главного героя – совместно провоцируют его на откровенную исповедь. В кульминационный момент второго явления Светловидов делится историей об «одной», полюбившей его [С. 211–212].

Особенно значимыми визуальными характеристиками, в совокупности подталкивавшими героя к процессам рефлексии и откровения, выступают оппозиционные мотивы: света и тьмы (симптоматичная фамилия героя Светловидов, узнаваемые мифопоэтические атрибуты – свечи, потускневшие огни рампы и т. п.), открытости и закрытости («театр заперла», «сколоченные двери» [С. 207], «башка трещит», «на душе холодно и темно, как в погребе» [С. 208]).

---

<sup>9</sup> Чехов А. П. Лебединая песня (Калхас) // Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 11. М.: Наука, 1976. С. 212. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

<sup>10</sup> Носов С. О. Драматическое пространство как провокация диалога («Лебединая песня» А. П. Чехова) // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 1. С. 239.

<sup>11</sup> Тютя В. П. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. С. 100–101.

К ряду визуальных характеристик, формирующих исподний мир ночного театра и «изнаночный» хронотоп, также относятся контрастирующие мотивы верха и низа (например: «Посреди сцены опрокинутый табурет» [С. 207]), устойчивый в первой сцене мотив наготы («Пойду скорее одеваться...» [С. 208]) и др.

Ключевым в дискурсивном потоке «Лебединой песни» становится сюжетообразующий акт сценической наррации. Особая значимость воспоминания для нарраторствующего героя подчёркивается на лексическом уровне (неоднократным повтором лексемы «помню», оборотом «не забыть мне даже в могиле» [С. 211]), а также весьма подробной и конкретной детализацией бережно хранимых в памяти эпизодов прошлого.

С точки зрения сюжетной схемы, устройство событийной цепочки данной истории тяготеет к лиминальному типу. Сценический нарратив, произносимый Василием Васильичем, можно разделить на четыре эпизода-стадии. Рассказ открывается повествованием о его юношеских романтических чувствах, что соответствует фазе обособления (1). Одна из почитательниц таланта молодого Василия, как откровенно делится герой, равнодушна к нему, он выбирает её, одну из многих претенденток, и остальной мир, казалось бы, уже не имеет значения для обособившихся влюблённых. Однако, следующая за тем фаза искушений (2), редуцированно представленная визуальными подробностями (ослепительное очарование и неповторимый взгляд девушки), способная трансформироваться в ответное счастье молодых, оборачивается роковой неожиданностью. Предложение, как сейчас сказали бы, руки и сердца в данной истории соответствует пороговой фазе (3) лиминальной сюжетной схемы. Ультимативный отказ девушки приводит к тому, что в недалёком будущем Светловидов, как признаётся он сам, «зарыл талант», «потерял образ и подобие...» [С. 212], что на символическом уровне могло бы быть соотнесено с «лиминальной семантикой посещения страны мёртвых»<sup>12</sup>. Драматичный поворот истории подчёркивается также на композиционно-речевом уровне пьесы внутритекстовой ремаркой («Продолжает упавшим голосом» [С. 211]). Следующая за этим финальная фаза преобразования (4) представлена в аспекте текста наиболее подробно. Осмысливая произошедшее по прошествии некоторого времени, актёр буквально «чувствовал, как открываются глаза» [С. 211]. Соотнося резкое нежелание «девицы» становиться женой «фигляра» с собственными представлениями о «святом искусстве» [С. 211], Светловидов приходит к неутешительным для себя выводам о собственной профессии и осознанию того, что любовь зрителей, по сути, мнима и эфемерна.

---

<sup>12</sup> Там же. С. 163.

Референтным событием истории, звучащей из уст героя-нарратора, становится не отказ девушки связать себя узами с актёром (потенциально событийный), а осознание бессмысленности своего ремесла, показавшееся ему на тот момент истинной. Таким образом, ключевое ядро ретроспективного монолога может быть, говоря терминологически, охарактеризовано как ментальное событие.

Вне всяких сомнений сценическая наррация героя представляет собой рассказ в модальности постигания, что обильно выражено синонимическим рядом глаголов и существительных («понял», «пости», «прозрение» и т. п.).

История, поведанная Светловидовым, строится в рамках вероятностной картины мира, где фактором событийности выступает не сверхличный миропорядок, не выбор, соответствующий моральным нормам, и не прихотливая игра случайностей, а «ответственная свобода»<sup>13</sup> каждого субъекта. В данном случае, сюжетными точками бифуркации стоит считать, во-первых, решение юноши сделать предложение, ведь, как выясняется сразу после этого, «она могла любить актера, но быть его женой – никогда» [С. 211]. И, во-вторых, выбор молодого Светловидова – не оставлять сцену, а продолжать радовать публику своим искусством.

Произносимый героем «Лебединой песни» сценический нарратив организован при помощи интриги откровения, выстраивающей цепочку эпизодов как череду прояснений экзистенциальных вопросов и приближений к онтологическим тайнам, что в совокупности формирует в сознании реципиентов этос совести (личной ответственности)<sup>14</sup>, соответствующий вероятностной нарративной картине мира и модальности постигания. Данная коммуникативная стратегия имеет ценность не только для нарраторствующего Светловидова, но и, безусловно, значима для Чехова как автора сценической миниатюры.

Совместное приближение главного героя Светловидова к истине осуществляется как в диалоге с Никитой Иванычем, который выступает слушателем нарратива и изредка комментирует обстоятельства рассказывания (а не рассказываемые события), так и с самим собой как другим. Верный суфлёр оказывается не только реципиентом монологов актёра и откровенных излияний его души, но и заботливым другом. Постепенно переходя от отстранённо-почтительного обращения снизу вверх (комментарий в ремарке: «нежно и почтительно» [С. 210]), Никита Иванович становится значимым собеседником в беседе.

---

<sup>13</sup> Тюня В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 75.

<sup>14</sup> Тюня В. И. Этос рассказывания // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / под ред. В. И. Тюны. М.: Эдитус, 2022. С. 293.

Доминировавшие в первой части текста лексемы, выражающие единичность и одиночность переходят в мотивы парности, двоичной взаимодополнительности субъектов. Следующая за со-беседованием совместная игра вершин театрального репертуара (сцены из пьес Шекспира, Пушкина) становится воплощением не проявленного до этого мастерства исполнения текстов трагедийного жанра. Всё это в итоге способствует трансформации точки зрения Светловидова, конструировавшего в своём прорицающем воображении (словно сыгранный им на бенефисе Калхас) пугающие картины конца – ему открываются перспективы настоящего и будущего. Кульминацией его переосмысления собственного прошлого становится утверждение, осмысливающее жизненный путь: «Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполнину...» [С. 214] (где снова имплицитно подчёркивается значимость мотивов комплементарной бинарности). Экзистенциальной необходимостью становится посвящение себя высокому делу и поиск субъекта, готового к совместному душеспасительному человеческому общению, диалогу и эмпатии.

**Г. А. Филиппов**

## **Визуальные аспекты художественного пространства в романе «Автостопом по галактике» Д. Адамса**

Статья посвящена рассмотрению визуальных аспектов диегитического пространства романа «Автостопом по галактике» Дугласа Адамса, их влиянию на сюжет и аллегорический смысл произведения, раскрываемый через комическое преодоление антропоцентризма культуры. Стоит упомянуть, что обращение к данной теме не вполне корректно без упоминания одноименной экранизации 2005 года; так как в наш исследовательский фокус входят, по большей части, именно визуальные аспекты произведения, то их прояснение с привлечением материала другого медиа – кинематографа – позволит нам не только цитировать интересующие нас образы со ссылкой на конкретный визуальный материал, но и охарактеризовать режиссера как читателя данного произведения, с результатом рецептивной деятельности<sup>1</sup> которого мы взаимодействуем, просматривая кинокартину.

Фантастическое – это особое измерение пространства и времени литературного произведения, обнажающее меру его художественной условности<sup>2</sup> и обращающее внимание читателя на темы, выходящие за рамки канонической «реалистической» литературы. Фантастика позволяет художественному тексту рассматривать комплекс тем, связанных с человеческим антропогенезом, в остранённой форме, то есть, как писал С. П. Лавлинский, взглянуть на человека как на вид «с точки зрения галактики»<sup>3</sup>; именно это, как мы понимаем, происходит в космической эпопее Д. Адамса, выходящей далеко за пределы лишь одной из ее частей – рассматриваемого нами романа.

Важными параметрами такой литературы является нравственная позиция автора, который если и не наставляет на абсурдность человеческого существования, то пытается сформулировать его смысл – то есть решить «экзистенциальную» и этическую задачу. Своеобразным лейтмотивом фантастики XX века также можно назвать обращение к футуристическим темам, рассматривающим человечество на границе цивилизационной катастрофы или, наоборот, фантазирующим над судьбой людей

---

<sup>1</sup> *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабановой. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 204

<sup>2</sup> *Лавлинский С. П.* Теоретические аспекты фантастического и литературно-образовательный потенциал авантюрно-философской фантастики // Учителя, ученики, коллеги...: сборник статей к 60-летию Д. П. Бака. М.: РГТУ, 2021. С. 84.

<sup>3</sup> Там же. С. 88.

после «Дня X». На этом противопоставлении и выстраивается общепризнанная типология фантастического<sup>4</sup>, подчиняющая своей логике не только сверх-реалистические нарративы, но и любые другие произведения, где трагедия человечества может быть рассмотрена, к примеру, с острающим взглядом машины («Мир дикого запада», «Phuck 10» и др.). Так или иначе, речь идет о репрезентации, во-первых, специфического пространства, во-вторых, исторического времени повествования, не обязательно имеющего действительные референции.

Для рассмотрения указанных параметров в романе «Автостопом по галактике» нам не вполне подходит концепция Цв. Тодорова, изложенная им в знаменитой монографии «Введение в фантастическую литературу». В романе Адамса фантастическое не подразумевает читательского «колебания» относительно судьбы героев и реальности происходящих в сюжете событий<sup>5</sup>, характерных для сюжетов XIX века, которые анализирует Тодоров. Напротив, репрезентация столкновения картин мира и смыслов, которые читатель синтезирует, происходит за счет противопоставления внутренней и внешней точки зрения на человека, постигающего тайну своего мира с «галактических позиций», в системе которых наш мир заведомо не является единственным и исключительным.

В случае с «Автостопом по Галактике» мы можем говорить о возникновении специфической формы комедийности, о которой пишет Э. В. Сатеева: «В зависимости от жанра текста и интенции автора аллюзия в художественном тексте может выполнять различные функции. В комических произведениях автор может намеренно использовать данный стилистический прием в целях создания комического»<sup>6</sup>. Отметим, что особенной силы данных эффект достигает именно в экранизации романа, так как, помимо интеллектуально постигаемой аллюзии в тексте, зрителю предоставляется особым образом оформленный визуальный ряд, узнавание в котором примет действительности и их преломление намеренно вводится режиссером в целях остраения.

По определению Д. С. Лихачева, внутренний мир художественного произведения имеет свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги<sup>7</sup>. Спе-

---

<sup>4</sup> *Маткин А. В.* Фантастическое как метод построения кинематографических вымышленных вселенных // Научные заметки. Социология. 2018. № 3. С. 229.

<sup>5</sup> *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 26.

<sup>6</sup> *Сатеева Э. В., Никсифорова Я. В.* Использование аллюзии в комических текстах на примере романа Д. Адамса «Автостопом по Галактике» // Вестник ТПУ. 2017. № 11. С. 117.

<sup>7</sup> *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

цифической формой бытования такого рода реальности исследователь называет «психологический мир» – не психологию отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие «психологическую среду», в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности. В «Автостопом по галактике» есть целый комплекс таких тем, рассматривая которые мы сможем охарактеризовать поэтику пространства романа.

Возвращаясь к введенной нами типологии фантастического сюжета, важнейшим событием романа Адамса является «День Икс» и исход представителей человечества с планеты Земля. При этом само это событие оказывается вписано во вполне бытовые социальные практики, также связанные с пространствами – чаепитием в гостях, пьянка в баре и другие. Такая каталогизация несоизмеримых событий в романе обусловлена его композиционной рамкой, обнажающей, как уже было сказано, меру художественной условности. Роман представляет из себя «путеводитель», составленный в конце истории и транслирующий, таким образом, историю самого себя. Все, излагаемое повествователем, можно представить в виде интерфейса путеводителя, так как он сегментирован на статьи и имитирует справочник. Такая композиция сохраняется на протяжении всего романа, который не пытается выстраивать целостность фабулы, напротив, рассказывая нам достаточно разрозненные, не всегда последовательные эпизоды и делая важные указания для читателя:

Роман же по своей сути является путеводителем не по загадочной бескрайней галактике, а по земному человеческому обществу <...> Элементы фантастики в книге являются своеобразным увеличительным стеклом, которое делает вещи, на которые общество уже давно не обращает внимание, настолько заметными, что читателю порой становится неуютно<sup>8</sup>.

Первое пространство, презентуемое читателю – дом Артура Дента. Его детали представлены как ничем не примечательные и типичные, отражающие Артура как человека, не подверженного глубокому осознанию происходящих с ним событий. Кроме внешних признаков, рассматриваемых нами далее, отметим отсутствие интроспективного повествования; как персонаж, Артур лишен психологии, что для авантюристско-научной фантастики весьма характерно. Сюжет разворачивается вовне и с каждым новым событием аллегорически удваивается: вместе с потерей дома Дента, который сносят, чтобы построить магистраль, сносу подвергается и Земля, как Дом в общем, цивилизационном, смысле. Артур Дент

---

<sup>8</sup> Захарченко К. О., Ларина С. Г. Дуглас Адамс: автостопом по галактике // Студенческая наука – Подмосковью: материалы Международной научной конференции молодых ученых, 2016. Орехово-Зуево: ГГТУ, 2017. С. 261.

такого различия не проводит и страдает «заторможенностью» в осознании происходящего – это основная черта этого персонажа, значительно выделяющая его на фоне его друга, Форда, и робота Марвина; поиск счастья и смысла жизни (как и ответа на главный вопрос) для него оказывается не телеологическим процессом, а эмпирическим.

Другое значимое, в некотором смысле философское, пространство в романе – бар. Не будучи представлен в каком-то едином локусе, он преследует героев в разных местах их галактического путешествия. Посетители бара ищут ответ на великий вопрос о том, «что есть жизнь, что есть вселенная и что есть все остальное»<sup>9</sup>. Адамс, ставя такой подчеркнuto юмористический вопрос перед героями, не подразумевает точного на него ответа: основную массу людей он занимает именно в силу своей, с одной стороны, сизифовой беспечности, с другой – как самоупоенный процесс, не случайно происходящий в пространстве питейного заведения – замкнутом, но являющимся местом переплетения человеческих судеб.

Ресторан «У конца вселенной» – абсолютное пространство рассуждения по поводу великого вопроса:

В этом ресторане гости занимают (будут иметь состояние занимания) свои места за столиками и поглощают (будут иметь состояние поглощения) великолепный ужин, одновременно наблюдая (будучи во временно присутствующем состоянии наблюдения), как все сущее вокруг них летит в тартарары [С. 87].

Описанное вневременное положение ресторана представляется нам обобщением подобных пространств в романе: во-первых, из-за его намеренного дублирования, во-вторых, в качестве постоянного повествовательного контрапункта – месте окончания многих рассказанных «Путеводителем» историй. Авантюрный сюжет романа, в свою очередь, разворачивается в другом пространстве – разомкнутом и менее философски нагруженным.

Поэтика аллюзии наиболее выразительно проявляется в пространстве мира бюрократов-воганов:

Воганы – одна из неприятнейших рас во всей Галактике. Они не злые, но вздорные и бездушные бюрократы. Они пальцем не шевельнут для спасения родной бабушки от кровожадного зверожука с Трааля без письменного приказа в трех экземплярах – отосланного, возвращенного, потерянного, найденного по общественному запросу, снова потерянного, зарытого не три месяца в торф и переработанного на растопку [С. 75].

---

<sup>9</sup> Адамс Д. Автостопом по галактике. М.: АСТ, 2020. С. 23. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

Здесь мы можем усмотреть как аллюзию на модернистское антиутопическое мировидение, так и практически прямую цитату из знаменитого романа Дж. Свифта, так как именно в лице воганов отдельная социальная структура (представленная не в виде «лица», а как пространственно-время, скрытое за повседневностью) гротескно превращается в целую расу бюрократов, парадоксально любящих читать поэзию.

Уже на первых страницах романа мы сталкиваемся с произволом властей Галактики, когда галактические государственные служащие – воганы, не потрудившиеся должным образом оповестить землян о предстоящем строительстве межгалактической магистральной, уничтожили Землю, при этом назвав ее «Апатичной планетой»<sup>10</sup>.

Подвергая Землю уничтожению, автор отказывается от идеи геоцентризма. Герои узнают, что родная планета Артура Дента и всей человеческой расы оказывается одной из вероятностей существования, что позволяет создавать ее двойников и экспериментировать с альтернативными ходами истории. Именно поэтому ее гибель не воспринимается как трагедия, ведь тогда это противоречило было форме всеобщего великого вопроса.

«Путеводитель...» постоянно сообщает читателю о том, что космос «умопомрачительно громаден» [С. 5], но Артур и Форд были спасены, несмотря на совершенную невероятность такого события. В этом им помогает главное фантастическое транспортное средство, осуществляющее перемещение героев по просторам галактики:

Огромный космический корабль, полутора сотен метров в длину, изящный, как новенькая кроссовка, ослепительно белый и умопомрачительно прекрасный. В самом сердце его был спрятан маленький золотой ящичек, а внутри него – самое головоломное из всех когда-либо изобретавшихся устройств: то, что сделало этот корабль единственным в истории Галактики, устройство, в честь которого был назван корабль – Золотое Сердце [С. 105].

Согласно теории, невероятная сила позволяет человеку находиться в нескольких местах, временах и состояниях одновременно. Это является новым витком философской диалектики романа, осмысляющего теорию Э. Шредингера и возможных миров в контексте ощущения человеком собственной субъектности за счет пространства и времени.

Интерес вызывает не только то, как работает невероятный двигатель (когда герои его включают, они исчезают с прежнего места и обретают облики различных предметов), но и история его создания. В то время, как уважаемые физики отказались признавать возможность созда-

---

<sup>10</sup> Захарченко К. О., Ларина С. Г. Указ. соч. С. 260.

ния бесконечно-невероятностного двигателя, студент придумал следующее:

Если создание такой машины фактически невозможно, значит, по логике, это событие конечной вероятности. Стало быть, достаточно рассчитать конкретное значение этой вероятности, ввести полученное число в генератор конечной вероятности, дать генератору чашку горячего крепкого чая и... Сразу после торжественного вручения «Галактической премии за исключительную одаренность» его линчевала неистовая толпа почтенных физиков, которые наконец поняли, с чем действительно не могут мириться – с чересчур умными коллегами [С. 104].

Основная коллизия романа разрешается путем игры Д. Адамса с канонами популярной фантастики: эпизоды, показывающие освобождение возлюбленной Артура, Триллиан, из рук воганов, описываются не как привычная для жанра битва, а как долгий процесс стояния героев в очереди и заполнения документов. Добившись успеха, они попадают в пространство Магратей – планеты, деконструирующей акт творения, так как там происходит конструирование новой Земли. Удивительный релятивизм пространства «Автостоном по галактике» точно изображен в экранизации – восстановление человеческого Дома показано как конструирование театральных декораций, где наиболее узнаваемые пейзажи земной поверхности выкрашивают красками нужных оттенков.

Подводя итоги, мы можем заключить, что Д. Адамс в своем романе пытается обнажить проблему фантастики – вопрос о том, что первостепенно, счастье или смысл жизни. Ответ оказывается проще, чем кажется на первый взгляд, и заключается в соотносении пространства личного и общего, взаимосвязи человека с «человеческим» (или в попадании человека в его гротескные формы). Перемещаясь через пространства, герои раз за разом остаются целы именно за счет простых, но сложных представлений о дружбе и любви, а не общем вопросе «обо всем и еще кое чем» [С. 57]. Комическое при этом имеет весьма узнаваемый английский эксцентризизм:

Автор не побоялся выйти за пределы «нормального» и создал поистине удивительную, чудаковатую и странную реальность, в которой людские пороки достигли галактических масштабов. В романе проявляется необыкновенная способность англичан видеть весь абсурд жизни и улыбаться ему<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Там же. С. 260.

## **Д. С. Сабитова**

### **Визуальные образы сновидений в романе С. Далагера «Книга Давида»**

Стиг Далагер (род. 1952 г.) – датский писатель, поэт, драматург и сценарист. Некоторые из его стихов и романов были переведены на другие языки, а пьесы поставлены в Москве, Нью-Йорке, Риме, Берлине и других городах. М. Румер-Зараев в статье «Колокол Стига Далагера»<sup>1</sup>, включенной в издание русского перевода романа, пишет, что имя датского писателя пришло к российской зрительской публике после постановки его пьесы «Сон» в московском «Театре на Покровке».

В статье мы рассмотрим визуальные образы сновидений в романе С. Далагера «Книга Давида»<sup>2</sup>, главным героем которого является двенадцатилетний ребенок, оказавшийся в варшавском гетто после потери семьи во время депортации евреев из поселения под Кельце. В течение большей части произведения читатель видит, как герой неоднократно оказывается в ситуациях на грани смерти, порой мы даже забываем, что речь идет о ребенке, так как из-за резкой смены жизненных условий не только Давид, но и читатель не способен в полной мере воспринимать происходящее лишь через призму детского сознания: «он, и окружающие обычно забывают, что он еще только ребенок» [С. 32]. Приходится приспособливаться, взрослеть за считанные дни, но игнорировать и полностью устранить присущую герою «детскость» невозможно.

Заметим, что у героя-ребенка в начале романа еще нет конкретно оформившегося самосознания и идентичности. А. Ассман в работе «Длинная тень прошлого»<sup>3</sup> приводит утверждение социолога К. Мангейма, который исходил из того, что в возрасте от двенадцати до двадцати пяти лет люди особенно восприимчивы к полученному опыту, поэтому данный период имеет определяющее значение для всей последующей жизни человека и для развития его личности. Являясь наблюдателем, действующим лицом или жертвой, индивидуум всегда включен в динамичный контекст исторического процесса. Следовательно, индиви-

---

<sup>1</sup> См.: Румер-Зараев М. Колокол Стига Далагера // Книга Давида: пер. с датского / С. Далагер; пер. с датского Ю. Афанасьевой. М.: ОГИ, 2002. С. 5–10.

<sup>2</sup> Далагер Стиг. Книга Давида / пер. с датского Ю. Афанасьевой. М.: ОГИ, 2002. С. 14. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>3</sup> См.: Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: НЛО, 2023. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).

дуальная память определяется не только собственным временным диапазоном, но и более широким горизонтом поколенческой памяти, пишет А. Ассман.

Одним из способов репрезентации памяти в романе С. Далагера становятся сны главного героя. Их насчитывается как минимум восемь на протяжении всего текста. В грезах Давид порой снова оказывается в своем доме, освещенным яркими лучами солнца, а за окном бесконечное синее небо. Ему снится равнина, деревня, сверкающее голубое озеро, во сне мир выглядит иначе. Часто он видит и слышит отца или мать. Особенно интересным кажется сон о синагоге, в которой запрещено произносить имя Бога, но он все равно его шепчет, а затем и вовсе кричит, тем самым нарушая запрет в иудаизме на произношение имени Бога вслух. Так, воображаемый мир сна строится на осколках воспоминаний ребенка о запечатленном в детском сознании счастливом прошлом. Не случайно сновидений довольно много, ведь они становятся единственным временем и пространством, в котором герою иногда хорошо.

Попробуем проследить визуальную образность сновидений Давида. Рассмотрим некоторые из них, а также сравним их с тем, что происходит наяву. Итак, сновидение – это образы и картины, возникающие во время сна. Для того, чтобы анализировать сновидения в литературном произведении, обратимся к монографии О. В. Федунинной «Поэтика сна»<sup>4</sup>. Автор пишет, что нечеткое разграничение сна как элемента художественного произведения и как психофизиологического явления влечет за собой то, что сны персонажей часто рассматриваются лишь с точки зрения их значимости для изображения различных психологических состояний. А раз четкого определения литературного сна в научной традиции нет, то становится непонятным, что будет являться предметом анализа. Одна из классификаций возможных методов, применяемых для анализа литературных сновидений, была предложена А. Бегеном (Albert Béguin)<sup>5</sup>, пишет О. В. Федунинна. Он выделил три подхода: психологический, литературоведческий и метафизический. Первый – использует литературный сон в качестве материала для исследования психического состояния героя или автора. Второй (литературоведческий) – предполагает взгляд на литературные сновидения как на особый элемент структуры художественного произведения, выполняющий определенные функции в составе целого. И третий (метафизический) – рассматривает то, какая реальность создается в произведении, иными словами, ставится проблема художественной реальности. Сны персонажей не только раскрывают внутреннюю жизнь героя, но и имеют собственный сюжет, происходят в про-

---

<sup>4</sup> См.: Федунинна О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. М.: Intrada, 2013.

<sup>5</sup> См.: Béguin A. L'âme romantique et le rêve: en 2 vol. Vol. 1. Marseille, 1937.

странстве, отличном от пространства наяву. Поэтому можно говорить о действительности снов как об элементе художественного пространства и времени. Сон всегда кому-то принадлежит, следовательно, в нем заключена точка зрения сновидца. О. В. Федунина пишет, что применительно к литературным сновидениям можно говорить и об устойчивой субъектной структуре. Под субъектной организацией, вслед за Б. О. Корманом, который ввел это понятие, мы понимаем «соотнесенность всех отрывков текста <...> с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»<sup>6</sup>. Герой-сновидец становится одновременно «автором» и «героем» своего сна. При этом, как правило, происходит сближение точек зрения повествователя и героя-сновидца. Добавим к этому также, что сновидение является одной из форм воображаемого мира героя, о чем в своей монографии писала О. В. Дрейфельд<sup>7</sup>.

Ребенок способен заметить необычное в том, что вполне вписывается в восприятие мира взрослыми. Мы же рассмотрим те моменты, когда эмоциональные реакции ребенка на окружающий мир преломляются в его воображении, а именно во снах. Можно сказать, что сон является неосознанным способом конструирования воображаемого мира, но естественно воспроизводящим реальность. Как правило, во сне герой сталкивается с ситуацией, оказавшей на него сильное влияние наяву. Благодаря изображению автором сновидений персонажа, читатель может посмотреть на кризисные моменты жизни героя его собственными глазами.

Обратимся к некоторым примерам из романа. Так, образ тени, гонящийся по безлюдным улицам гетто, пугает Давида во сне:

Этой ночью ему снится, что тень из подворотни гоняется за ним по безлюдным улицам гетто, а когда он с криком просыпается и встает в шумной темноте комнаты, чья-то большая сильная рука снова прижимает его к полу» [С. 169].

Вся эта картина отсылает к реальности и эмоциональному восприятию ребенком такого страшного мира. Тень, конечно, не гонится за ним в действительности, но бежать и прятаться ребенок уже привык всегда, даже во сне. Заметим, что Давид просыпается, выходит из сна с помощью крика и вновь попадает в шумную темноту комнаты. В подобных

---

<sup>6</sup> Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Удмуртский ун-т, 1992. С. 120.

<sup>7</sup> См.: Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: дис. ... канд. филол. н. М., 2014.

примерах сон не становится спасением или убежищем от ужасной действительности, а просто воспроизводит реальность:

Давиду снится, что он в темной комнате, в синагоге, где запрещено произносить имя Бога, но он все равно шепчет имя Бога, и это слово застревает в горле, с губ не слетает ни звука. – Почему ты шепчешь? – спрашивает чей-то голос за спиной. Он узнает Антека Блюма и оборачивается, но никого не видит. – Если не шептать, то что тогда делать? – спрашивает он в гулкую темноту. – Кричи! – отвечает голос. Он кричит и с этим криком просыпается и смотрит в потолок. Крутом полная тишина [С. 132].

Мы видим довольно мрачную картину снов Давида: темнота, окружающая ребенка, контраст крика во сне и тишины в реальности, невозможность разглядеть узнаваемый образ, но зато возможность его услышать и опознать.

Есть также и более светлые сновидения. Рассмотрим сон Давида, наполненный образами прошлого, фрагментами, напоминающими воспоминания. Бессознательно герой переносится в свой родной дом, освещенный светлыми лучами, но беспокойные тени все равно тянутся к нему. Отличием от предыдущих снов становится то, что здесь герой частично замещает мрачную реальность чем-то светлым, на какое-то мгновение у него получается это сделать:

Он дома, в своей комнате, встает с постели и подходит к окну. Ясени четко проступают на фоне неба, солнечные лучи переплетают их ветви. Длинные беспокойные тени тянутся по траве и к нему в окно, он удивленно смотрит на свои темные руки. Вдалеке пост малиновка» [С. 191].

В следующем отрывке также присутствуют более светлые образы, нежели в первых двух, однако здесь интересна смена точки зрения. В своем сне Давид становится воробьем, что иллюстрирует одну из возможностей сновидений – перевоплощаться, воображать то, что невозможно в действительности, а невозможным для ребенка в данном случае становится побег от травмирующих событий. Давид, пребывая сначала где-то внизу, уворачиваясь от башмаков, взлетает и смотрит на все происходящее со стороны, сверху, а далее стремится к солнцу, как к образу счастливого прошлого:

Давиду снится, что он воробей, он скачет по тротуару, склевывает хлебные крошки и постоянно уворачивается от башмаков, которые так и норовят наступить на него. То и дело он перепархивает на новое место, потом взлетает все выше, выше, улица под ним исчезает, внизу уже целый лабиринт улиц, он не узнает гетто, не видит внизу людей, может, их там уже и нет, летит к солнцу, крутом тепло. Просыпается он на своей койке, весь в поту, не понимая, где находится [С. 219].

Возможно, образ воробья тут не случаен, поскольку в некоторых странах Восточной Европы воробьев в разговорной речи называют «кидами», как и евреев, а, следовательно, возникает своего рода параллелизм или устойчивый образ.

Приведем в пример еще один сон Давида, который интересен своей композицией – сон во сне. Отдельные детали этого сна отсылают к самым страшным картинам, которые ребенок мог увидеть в то время: горы волос, очки, протезы. Данный сон не может уберечь сознание ребенка и перенести его в светлые грезы, но деталь внутри этого сна – чемодан – частично выполняет такую роль; однако для Давида это лишь внешнее укрытие. Он пытается уберечь подругу от страшной действительности, говорит, что это все еще сон, но на самом же деле читатель и герой понимают, что явь еще хуже. Говорит Давид все это, находясь во сне, поэтому тут можно также сказать об осознанном сновидении:

Ему снится, будто они с Евой спрятались в чемодане, они перешептываются, но он не слышит, что она говорит. «Говори громче», – просит он, но слышит только, как свистит в щелках ветер. Потом он как бы просыпается, откидывает крышку чемодана, трет глаза. Вокруг горы волос, очков и протезов. «Куда все подевались?» – спрашивает Ева, ничего не понимая. «Это не по-настоящему, – отвечает Давид, – это все еще сон». Он берет ее за руку, они снова залезают в чемодан, закрывают крышку. И в темноте снова засыпают [С. 228].

Таким образом, сон – это возможность показать мироведение героя-ребенка и его отношение к описываемым событиям. Читатель становится соучастником происходящего, понимает связь снов с ненормальной реальностью. Сон – это способ не только перенестись в другой, более светлый мир, вспомнить и увидеть фрагменты прошлого, но и показать замкнутый круг травмирующего сознание ребенка событий, ведь сновидение лишь иллюзия спасения, мгновение, которое затем вновь сменяется реальностью. На примере снов также можно рассмотреть систему пространственно-временных отношений.

Мы убедились, во-первых, в том, что в романе изображается сон-воспоминание, который отсылает героя к счастливому прошлому, во-вторых, сон, дублирующий действительность, который показывает настоящее и отношение героя к нему, и, в-третьих, сон, в котором заключены элементы будущего. Здесь можно привести в пример не только мечты героя во сне, но и отношение автора, который через образы (чемодан, очки, обувь – то, что сейчас является экспонатами в музеях истории Холокоста) включает в контекст свое видение, сформированное уже после событий, описанных в романе.

**С. П. Лавлинский**

## **Визуализация и редукция исторического времени в повести С. Кржижановского «Автобиография трупа»<sup>1</sup>**

Одна старая индийская сказка рассказывает о человеке, из ночи в ночь принужденном таскать на плечах труп – до тех пор, пока тот, привалившись к уху мертвыми, но шевелящимися губами, не рассказал до конца историю своей давно отлетевшей жизни. Не пытайтесь сбросить меня наземь. Как и человеку из сказки, Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии.

*С. Кржижановский. Автобиография трупа*

В работе «Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики сюжета и жанра» Н. Д. Тмарченко выделяет следующие признаки повести как жанра эпической прозы.

Во-первых, здесь «преобладает циклическая сюжетная схема: изображенный мир состоит из двух сфер, противопоставленных по признакам “своего / чужого”; в основе чужого – ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и/или статуса) и последующим возвратом к ней – как пространственно-временным, так и ценностных планах». «Центр сюжета повести, – пишет Н. Д. Тмарченко, – как и всякого циклического сюжета, составляет *испытание* героя (в более или менее явной форме – прохождение через смерть)». При этом, как подчеркивает исследователь, «испытание всегда связано с *необходимостью выбора* (судьбы, позиции: подчеркнем, что эта необходимость не всегда реализуется) и, следовательно, с неизбежностью этической оценки автором и читателем решения героя (или его отказа от решения)»<sup>2</sup>.

Во-вторых, в субъектной структуре повести «граница кругозора героя и повествователя (рассказчика) – очень существенный для жанра смысловой рубеж. Переход его героем оказывается *вторым* (наряду с актом

---

<sup>1</sup> Другая версия данной статьи была опубликована ранее, см.: *Лавлинский С. П. Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского «Автобиография трупа» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 2–2 (35). С. 221–230.*

<sup>2</sup> *Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: Intrada, 2007. С. 18–19.*

этического выбора), а иногда и первым, т.е. *важнейшим* (заменяющим или отменяющим этот выбор) *сюжетным событием*<sup>3</sup>.

В-третьих, сюжет повести часто «приурочен к определенному историческому моменту», однако, в отличие от романного героя, который сохраняет несовпадение с собой, герой повести «если и выходит из тождества себе, то временно, а затем возвращается к нему в итоге развития событий <...>, либо внутренняя динамика уступает место зафиксированному состоянию разлада <...> Центральное событие повести – *испытание* героя <...> вызывает определенную и этическую оценку его поступка автором и читателем». И еще стоит отметить важнейший аспект повести: структура повести «устанавливает полную смысловую *исчерпанность* и *замкнутость* изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку делает излишней»<sup>4</sup>.

«Автобиографию трупа», написанную Сигизмундом Кржижановским в 1925 году, часто называют рассказом, хотя все перечисленные в работе Н. Д. Тмарченко признаки позволяют отнести это произведение к жанру повести. Здесь позиция читателя определяется и циклическим сюжетом, и серией испытания героя – миром, собственной биографией, в которой значимую роль играет книжная культура, а также кризисным историческим временем (гражданской войной) и проблемой экзистенциального выбора героя-нарратора. Стоит сказать, что постепенно осознавая себя трупом, он решает вопрос о целесообразности и возможности собственной антропоцентристской идентичности – не только в качестве живого человека, но и в качестве человека как такового, представителя рода человеческого. В «Автобиографии трупа» имеются переход рубежа, отделяющего автора записок от их читателя, журналиста Штамма (своего рода нарративно-рецептивная трансгрессия), художественно эксплицированная исчерпанность и замкнутость изображенного мира. Можно утверждать, что «Автобиография трупа» по своей структуре напоминает ту разновидность повести, которая, по мнению Н. Д. Тмарченко, изображает ситуацию ментального «эксперимента героя с собой и другими, а также испытание (в кругозоре автора) самого экспериментатора – его жизненной позиции и / или его сознания». В данном случае в качестве образцов подобной разновидности повести исследователь называет «Черного монаха» А. Чехова и «Мысль» Л. Андреева<sup>5</sup>.

Кратко напомним содержание повести. Журналист Штамм во время гражданской войны приезжает из провинции в Москву и снимает в огромном доме, стоящем в одном из многочисленных переулков, комнату в двадцать аршин на верхнем этаже. На третий день он находит в сво-

<sup>3</sup> Там же. С. 21.

<sup>4</sup> Там же. С. 22.

<sup>5</sup> Там же. С. 13.

ей комнате пакет с рукописью, неизвестно кем доставленной ему, со странным заголовком «Автобиография трупа». Рукопись предваряется обращением к приемнику-жильцу. Ее автор, как выясняет Штамм, бывший безымянный жилец комнаты, повесившийся в ней неделю назад. Далее позиция читателя повести непосредственно соотносится с позицией героя, три ночи подряд читающего с небольшими остановками странную автобиографию. В рукописи рассказывается история человека, выпавшего не только из исторического времени, но и из времени своей собственной биографии. Финальное обрамление дает понять, что в результате прочтения рукописи Штамм обнаруживает в самом себе признаки трупа. Мотивы *живого и мертвого, жизни и проживания, я и другого, полноты и пустоты, жизни и смерти* становятся в данном произведении доминантными.

Что вслед за читающим героем узнает и видит читатель повести, позиция которого намеренно совмещается автором в нарративном и визуальном потоке с его позицией?

Автобиография, написанная неизвестным, имеет рамку, нарративную самопрезентацию, представленную в прологе и эпилоге рукописи. Ее цель – навязать своему случайно-неслучайному адресату идентичность т р у п а . Однако для процесса «расчеловечивания» читателя рукописи требуется, чтобы он изначально был «в п о л н е ж и в ». Именно поэтому в финале пролога повести используется вставной текст – старая индийская сказка, которая «рассказывает о человеке, из ночи в ночь принужденном таскать на плечах труп – до тех пор, пока тот, привалившись к уху мертвыми, но шевелящимися губами, не рассказал до конца историю своей давно отлетевшей жизни. Не пытайтесь сбросить меня наземь. Как и человеку из сказки, Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии»<sup>6</sup>. Уподобляя себя и своего читателя персонажам из индийской сказки – трупу и человеку, таскающему его на себе, – автор записок придает дальнейшему рассказу характер притчевой иносказательности. Напомним, что притчевая иносказательность и организующие ее нарративные элементы являются одними из структурообразующих признаков повести. Фабула индийской сказки настраивает читателя повести на протяжении ее чтения постоянно соотносить историю «трупа» с историей ее восприятия журналистом Штаммом. «Груз на плечах» трансформируется в «аудио-визуальный груз» («Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии» [С. 513]). Таким образом, с самого начала

<sup>6</sup> Кржижановский С. Автобиография трупа // Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 512–513. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

Штамм оказывается обреченным на финальный переход в другую – «т р у п н у ю», «р а с ч е л о в е ч е н н у ю» ипостась своего существования.

Обратим внимание на то, как осуществляется этот переход.

С ранней молодости автор записок, по его собственным словам, был «близок смерти». Замкнутость в себе, уединенность – условие превращения человека в труп, когда он «живет машинально, как автомат, без радостей <...> вне времени и пространства, путает дни, доходит до анекдотической рассеянности и, в редких случаях, даже теряет память» [С. 516]. Механистичность существования, потеря времени и амнезия, безрадостность и чувство заброшенности, одиночества ведет к утрате идентичности человека как *живого* субъекта.

Случаем, повлиявшим на осознание героем себя как трупа, стало неудачное свидание героя с возлюбленной:

Губы наши приблизились друг к другу – и в этот-то миг и приключилась нелепица: неловким движением я задел стеклами о стекла; сцепившись машинками, они скользнули вниз и с тонким, острым звоном упали на ковер. Я нагнулся: поднять. В руках у меня было два странных стекольных существа, крепко сцепившихся своими металлическими кривыми ножками в одно отвратительное четырехглазое существо. Дрожащие блики, прыгая со стекла на стекло, сладострастно вибрировали внутри овалов. Я рванул их прочь друг от друга: с тонким звоном спарившиеся стекла расцепились [С. 514].

Заметим, что инструмент видения, «оптический костыль» становится в данном случае особым предметом «разгляда» героя. «Стеклитый придаток» человека окончательно деформирует зрение героя и превращает его носителя в «двоёвогнутое» существо, которому – «ни в о в н е, ни в о в н у т р ь, ни из себя, ни в себя: и то и это запретны. Вне досягаемый» [С. 515]. Мир сплюсчивается в трансгрессивный образ предела, последовательно оформляемый в нарративе. Герой оказывается воплощением границы, разделяющей и – одновременно – соединяющей *живое* и *мертвое*, *реальность* и *письмо*, *биографическое* и *историческое* – рубежа, визуально обозначенного, однако не пересекаемого ни в одну из сторон. Обратим внимание, что граница эта связана с визуальными образами, но при этом подчеркивается невозможность (затруднительность) зрения и видения: почти первое, что Штамм (и читатели повести Кржижановского) узнают о будущем трупе – это то, что он плохо видит:

Давно ношу поверх зрачков стекла. <...> Это значит, 55% солнца для меня нет. Стоит втолкнуть мои двоёвогнутые овалы в футляр – и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет» [С. 513].

Зрение, которым он практически не обладает, один из факторов его *трупности*: не обладая полноценным зрением, он оказывается неспособным и к полноценной жизни, то есть он не в состоянии воспринимать (видеть) ни пространство, ни время.

С. Кржижановский в письме своего героя воплощает немиметический образ «слишком близкой» реальности (М. Ямпольский)<sup>7</sup> посредством самого механизма языка, используя так называемый «тропеический способ» создания трансгрессивной действительности. Слово, овеществляясь, порождает гротескно-абсурдный мир, обретающий свое право на существование не только в пределах кругозора героя-нарратора, но и в пределах сужающегося кругозора адресата, последовательно фокусирующего собственное внимание на «близком, слишком близком». В результате способности героя-читателя видеть мир панорамно-объектно (то есть, исторически и антропно-осмысленно) постепенно аннулируются.

Антропоцентристская картина мира по мере развития повествования истончается и к финалу почти утрачивается. Расчеловечивание мироустройства и его отдельных элементов, событий частной жизни и истории, становятся в поступках и словах героя-нарратора актом личностной деконструкции, направленной на материальные и ментальные составляющие первичной действительности. Как справедливо отмечал В. Н. Топоров, герой оказывается «онтологически дефектен»<sup>8</sup>, изначально предрасположен к *умиранию*. Причем дефектен с самого начала своего повествования, о чем и свидетельствует в автобиографическом отчете. Онтологический дефект его «мыслящей мысли» проявляется, прежде всего, в визуальных свойствах «сверхблизкого» и / или «сверхдалекого»: «Мысль мыслила не дальше “я”, или не ближе “космоса”. <...> Видение имело либо микроскопический, либо телескопический радиус» [С. 546]. В. Н. Топоров подчеркивал: «все, что было между этими крайностями, выпадало из мысли и видения: пространство регенерации и спасения исчезало»<sup>9</sup>.

Вместе с тем, эпизоды повести, в которых герой становится свидетелем исторических событий и почти участником гражданской войны, подтверждают онтологическую дефектность, *трупобразность* не только создателя автобиографии, но и человеческого мира в целом. Именно поэтому причины своего умерщвления герой обнаруживает как в соб-

<sup>7</sup> О модификациях «слишком близкой» реальности в произведениях искусства см.: *Ямпольский М.* О близком. М.: НЛО, 2001.

<sup>8</sup> *Топоров В. Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В. Н. Топоров. М.: Прогресс, 1995. С. 545.

<sup>9</sup> Там же. С. 546.

ственной биографии (вспомним неудачное любовное свидание), так и в исторических событиях – отдаленном прошлом России и сплоснутом настоящем гражданской войны. Трансформация сознания напрямую и здесь, и там соотносится с кризисом антропоцентризма – тотальным отклонением от гуманистической нормы сопричастности *я* сознанием *других*, превращением человека исключительно в «посетителя» социальных институтов и «участника» исторических событий, исполнителя социальных ролей, задаваемых оптической и дискурсивной мерой внешнего мира.

В ямы и свалились одно за другим поколения социальных оторвышей. Остается зарыть. И забыть.

Теперь мне ясно: никакое «я», не получая питания из мы, не срастясь пуповиной с материнским, обволакивающим его малую жизнь организмом, не может быть хотя бы только собой. И моллюск, прячущий себя в тесно сомкнутые створы, если помочь створам, оковав их тесным металлическим обручем, – умрет [С. 521].

Отчужденность людей друг от друга, их «разбрызг», этимологически обнаруживаемый во «внутренней форме» номинации страны («линые же из них, – пишет наблюдательный чужестранец, – производят имя своей страны от арамейского слова *Ressaia* или *Resessaia*, что означает: разбрызганная по каплям» [С. 521]), мотивируют пробы героя, его дискурсивные и оптические эксперименты, направленные на обретение антропологической целостности. Однако все мыслительные, речевые, поведенческие и визуальные попытки «выхода вовне» приводят героя-нарратора к неутешительным выводам о бессмысленности существования отдельного человека и человечества в целом. В историческом настоящем «разбрызг людей», кумулятивно наращиваясь в предыдущие эпохи, достигает своего апогея – «антропологической катастрофы» (М. К. Мамардашвили): сначала страна, а потом и вся планета заполняются в воображении пишущего «живыми трупами».

Да: революция, как я ее мыслю, это не междоусобие красных с белыми, зеленых с красными, не поход Востока против Запада, класса против класса, а просто борьба за планету Жизни со Смертью. Или – или .

Когда революция начала одолевать, конечно, в нее полезли и трупы: все эти «и я», «полу-я», «седе я», «чуть-чуть я». (И особенно открытая мною трупная разновидность: «мне»). Они предлагали опыты, стажы, знания, пассивность, сочувствие и лояльность. Одного лишь им не из чего было предложить: жизни. А на жизнь-то и был главный спрос. Понемногу выяснилось, что и вне кладбищ есть достаточно места для трупов. Революция умела «использовать» и их <...> я утверждаю: люди <...> с почти трупным окостенением психики уже никак не могут жить сами. Но их жить можно. Отчего же [С. 537].

Как уже отмечалось, автобиография имеет обрамление – телеологически выстроенное исповедальное высказывание, которое стремится трансгрессивно проникнуть на территорию сознания адресата, приближая его к inferнальному пределу: идеальный слушатель / читатель / зритель «некрологической» исповеди постепенно наделяется самоощущением, самосознанием и зрением трупа. Пишущий намеренно ориентируется на активное восприятие «приемника» – пока всего лишь жильца, занимающего то же коммунальное пространство, что до недавнего времени занимал и он сам. Сверхзадача исповеди – трансформировать «жильца» вначале в «ушеляца» из внешнего мира исторической и частной жизни, затем – в труп.

В финале Штамм как читатель «автобиографии» последовательно и настойчиво начинает обнаруживать в себе признаки начавшейся метаморфозы.

Понемногу за окном начинало светлеть. Сизое предзорие, налипая на стекла, медленно вползало в комнату. Штамм продвинулся к окну. Возбуждение в нем постепенно утиhalось. Теперь сквозь двойные промерзшие стекла были видимы: и медленно окунавшиеся в рассвет железные кузова запрокинувшихся крыш-кораблей; и ряды черных оконных дыр под ними; и изломы переулочных щелей внизу: в щелях было безлюдие, мертвь и молчье.

«Е г о ч а с , – прошептал Штамм и почувствовал, будто петлей стиснуло горло <...>».

Теперь Штамм уже снова был – или ему мнилось, что был, – прежним Штаммом <...> Только сейчас он заметил: синие розаны на стенах были в тонком, в ниотчку, белом обводе.

«Что ж, – пробормотал Штамм, впадая в раздумье, – другой комнаты, пожалуй, не сыскать. Придется остаться. И вообще, мало ли ч т о придется» [С. 542].

Инфицирование адресата трупным способом видения и навязчивым способом обживания «минус»-пространства (В. Н. Топоров), введение Штамма в зону трансгрессивной перцепции действительности и изымание его из исторического настоящего является одной из главных задач героя-нарратора. Вселившись в чужое визуально-ментальное пространство, безмянный автор «Автобиографии трупа» награждает это *чужое* собственным взглядом, а стало быть, *зрением трупа*. Штамм начинает воспринимать мир с позиций «двойковогнутого существа», лишаящего жизни все, что оказывается в его кругозоре, превращающего новое жилье (комнату) в подобие гроба. Письмо трупа умерщвляет синие пятна на обоях, видимый через двойные стекла «мир извне», буквы алфавита. В финале произведения сознание Штамма уже не в состоянии дифференцировать живой и мертвый миры, живой и мертвый взгляды, живой и

мертвый способы рецепции действительности. Последняя фраза всей повести отсылает читателя к заключительной фразе письма:

О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим “я” попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже у д а л о с ь . До скорого [С. 541].

Нахождение за пределами внешнего мира, восприятие мира и людей как своего рода «налишь» постепенно, но окончательно исключает автора записок из жизненного контекста. Попытки понять события гражданской войны через общение с незнакомыми людьми и осмысление знаков истории и культуры в социальной действительности, все дальше и дальше отдалают его от «мира-налиши». Самоубийство здесь может рассматриваться как способ окончательного аннулирования собственного «я» и, одновременно – благодаря письму – как способ реализации «архипрозаичейшего закона а с с о ц и а ц и и о б р а з о в » [С. 540], который позволяет «цепко» впутаться в «ассоциативные нити» адресата, реализовать возможности «всочиться к Вам в “я”», подобно тому, как в сознание героя когда-то «всочился» образ книжного получеловека. В результате процесса дискурсивного инфицирования в сознании адресата должен проявиться свой «п р и м ы с л », редуцирующий антропологический потенциал личности читателя. Приведенный ранее финальный фрагмент «Автобиографии трупа» именно об этом и свидетельствует. Все произошедшее с героем-нарратором Штамм не подвергает сомнению; последний ощущает, как «ассоциативные нити» постепенно окутывают сознание, выключая его из реальных и вероятностных контактов с *другими*.

*Другие* для героя-нарратора стали «а д о м » (почти по Ж.-П. Сартру!), тождественным аду истории и аду человечества в целом, *другие* интерпретируются *мертвыми* как упрек тех, кто все еще считается *живыми, нетрупами*. Превратить других в подобие себя – то есть, в трупы – вот интенция исповеди, направленной на «истечение души», проникающей через «стеклястые придатки» читающего Штамма в его постепенно умирающее сознание. Жизнь автора записок, завершаясь в потустороннем, вверяет себя *другому*, чтобы лишить адресата привычных и безопасных механизмов самоопределения и восприятия мира, который, с позиций *трупа*, давно уже находится на грани антропологической гибели. Таким образом, для Штамма герой-нарратор исполняет роль Харона, посредника между исторической / биографической действительностью и реальностью inferнальной, а, в конечном счете, проводника в мир потусторонний – по ту сторону жизни, по ту сторону видения и по ту сторону письма, которое вступает в своеобразную конкуренцию с миром «ничто» и абсурдирует сознание героя-читателя.

М. Ямпольский в статье, посвященной анализу образов смерти в фильме Александра Сокурова «Круг второй», вводит, опираясь на концепции тела Ж. Батая и М. Мерло-Понти, понятие *вытесненного зрения*. По мысли исследователя, зрение «предполагает объемное пространство зрелища», а разрушение зрелища становится «результатом исчезновения контура, отделяющего тело от вещи». В этом случае реципиент сталкивается с «зонами слепоты», репрезентирующими смерть как таковую<sup>10</sup>.

Если использовать понятие, введенное М. Ямпольским, по отношению к нарративному модусу письма и визуализации времени в «Автобиографии трупа», можно утверждать, что рецепция *«мёртвой жизни»* приводит Штамма, как адресата записок неизвестного, к «зонам слепоты». Дискурс и, что особенно значимо, порождаемая им *оптика смерти* осваивается умирающим сознанием еще живого человека и с ним до известной степени отождествляется, порождая через «примысль», «ассоциативные нити», тотальные ужасы перед историей и собственной биографией, перед любимыми антропологическими репрезентациями, жизнью и смертью. Одним словом, все эти ужасы переживаются Штаммом в состоянии перманентного разлада с другими и с самим собой как *катастрофа без катарсиса*. Усилиями имагинации, порождающей образы полусуществ, герой создает аналог ментально-оптического инструмента перцепции мира как чего-то дробного и лишённого целостности, мира, разваливающегося на куски. Позиция читателя записок, таким образом, удваивает позицию их автора. В определенной мере это происходит и с позицией концептированного читателя повести С. Кржижановского. Литература сама выступает в роли трупа, груза, который никак не может сбросить человек. Ведь раз реальность лишена смысла, то ее нужно расчеловечить, раскрыть эту ее бессмысленность и мнимую значимость. А следовательно, историческое и автобиографическое время, с одной стороны, оказывается видимым через чтение и воображение, но с другой – редуцируется, становясь частью мертвой жизни, «Автобиографии трупа».

---

<sup>10</sup> Ямпольский М. Смерть в кино // Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. М.: НЛО, 2004. С. 184.

**Д. А. Махов, С. К. Рыбалко**  
**Страх и ненависть**  
**как сюжетобразующий визуальный мотив**  
**в новелле С. Кржижановского «Жёлтый уголь»**

Обращаясь к визуальным способам репрезентации действительности, автор задает читателю стратегию её трактовки и тем самым определяет меру условности и жизнеподобия в произведении:

Детализация может прояснить пластические свойства мира в целом и местонахождение отдельных предметов в зрительно мыслимом пространстве, наметить, как и каким именно должен увидеть / представить изображенное читатель<sup>1</sup>.

Обозначенные стратегии репрезентации визуального в литературе напрямую соотносятся с композиционно-речевыми формами описаний:

В каждом конкретном случае визуальное представление о предмете, полученное читателем, непосредственно связано с тем, каким именно читатель представляет облик изображенного предмета<sup>2</sup>.

Уровень фокализации с этой позиции можно представить как систему ««кадронесущих» микрофрагментов текста»<sup>3</sup>, с одной стороны, и в качестве системы мотивов, с другой. Это значит, что кадры внутреннего зрения интересуют исследователя художественного текста не столько сами по себе, сколько в сочетании с такими же кадрами: внутритекстовые повторы образуют замкнутую систему мотивов художественного произведения (однако бывают повторы и интертекстуальные).

Предмет нашего исследования – композиционно-речевые формы (««кадронесущие» микрофрагменты текста»), манифестирующие мотив ненависти.

С. Кржижановский задаёт читательскую стратегию восприятия исследуемого нами мотива уже в названии новеллы: с помощью цвета (см. название «Жёлтый уголь»). Упоминание в заглавии новеллы цвета угля, который совсем ему не свойственен от природы, настраивает читателя на

---

<sup>1</sup> Давлинский С. П., Гурович Н. М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 37.

<sup>2</sup> Там же. С. 38.

<sup>3</sup> Тюня В. И. Анализ художественного текста: учеб. М.: Академия, 2009. С. 59.

восприятие содержания произведения в абсурдистском или сатирическом ключе. Заглавие новеллы будто бы намекает читателю: цвет угля не соответствует его содержанию, так может быть и жёлтая энергетика, находящаяся в центре повествования, не оправдывает своих ожиданий? И действительно, автор, действуя в лучших традициях жанра новеллы, в финале непредсказуемо, с точки зрения сюжета, развенчивает эффективность жёлтой энергии (энергии ненависти): оказывается, что она полностью не оправдывает возложенные на неё ожидания героев. Таким образом, заглавие имплицитно содержит в себе сатирический модус художественности, а также задаёт верный горизонт читательских ожиданий и даёт авторскую установку на восприятие произведения.

Именно цветность в данной новелле выполняет функцию визуальной доминанты, выражающей мотив ненависти. С помощью цвета обозначаются разные типы энергии, используемые человечеством: «Черный, белый, голубой и зеленый угли, что ни год, давали все меньший энергетический эффект»<sup>4</sup>. Таким образом, автор встраивает «жёлтый» тип энергии в ряд ранее существовавших источников: древесного угля, электричества, воды и иных природных источников.

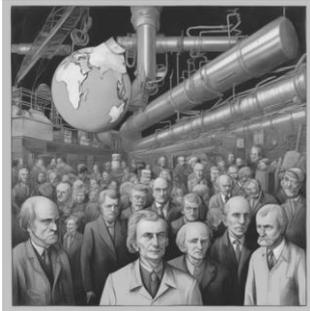


Рис. 2. Сгенерирован при помощи нейросети «Playground».

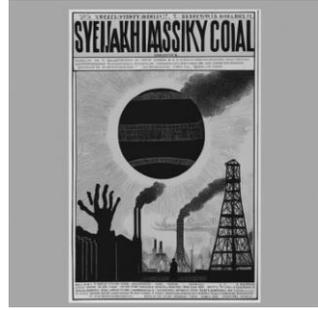


Рис. 1. Сгенерирован при помощи нейросети «Playground».

Впервые жёлтый цвет вводится автором со ссылкой на солнечную активность, из-за которой на Земле давно уже сильная засуха: «Захлестываемая желтыми бичами солнца, она кружилась вокруг него, как дервиш, доплясывающий свою иступленную пляску» [С. 65]. Далее желтизна связывается с точкой зрения профессора Лекра (изобретателя нового типа энергетике): «И тут впервые о его зрачки отерлась улица. Солнце сквозь тент туч всачивалось тусклою желчью в воздух» [С. 66]. Здесь можно обратить внимание на изменение номинации цвета. Далее желтизна продолжает модифицироваться: «Не отвоя взгляда от

<sup>4</sup> Кржижановский С. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 65. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

нищего, он отшагнул в сторону: из глаз калеки, полуслепленных гноем, вместе с слизию сочилась неуголимая, бессильная злоба» [С. 67]. Кроме того, гнойно-слизистый оттенок желчно-жёлтого цвета ассоциативно связывается автором со злобой.

Именно энергию злобы профессор Лекр предложил в качестве альтернативного источника на конкурсе. Интересно также, что победил проект профессора в том числе, потому что «у председателя комиссии углы глаз были чуть с желтинкой, а в стеклах пенсне зампреда председателя иной раз блуждал колючий блик. Оба склонялись к проекту солнцевпряга, но председатель, не желая быть согласным с заместителем председателя, назло ему в последний момент перебрал свой голос, и *odeiūt* перевесило». Здесь мы видим, как впервые в новелле «жёлтый» изображается с помощью такой композиционно-речевой формы, как портрет.

Далее в новелле данный тип энергии будет называться «жёлтым углём»: «при постепенном переводе промышленности на энергию желтого угля опасались, что ресурсы злобы, таящиеся в человечестве, могут быть быстро растрочены и исчерпаны». Также мы видим изображение разрастания механизмов использования «жёлтой» энергии:

Вертуши бульваров, спинки театральных кресел, рабочие столы и станки, всасывая особыми пористыми вставками эмульсию желчи, сочетали капли в струи, струи – в потоки, потоки – в кипящее и пузырящееся желчевое море [С. 74].

Следом автор связывает цвет желчи с органом её производства – печенью. Но делает это через противопоставление: «Орган протестантов “Сердце против печени” расходился довольно бойко» [С. 75]. Таким образом, с помощью цветов (жёлтого и красного), а также органов, отвечающих за эти цвета в организме, автор выражает противостояние ненависти (жёлтый) и любви (красный).

Своеобразной кульминации мотив ненависти, окрашенной в жёлтый, достигает в момент, когда жёлтый начинает сравниваться с золотым:

Действительно, наступало некое подобие золотого века. Притом за золотом незачем было врубаться в земные дебри, незачем был промывать его в водных стоках – оно само желтыми желчинками высачивалось из печени и промывалось в крутовращении крови, оно было тут, близко, под прослоями кожи [С. 79].

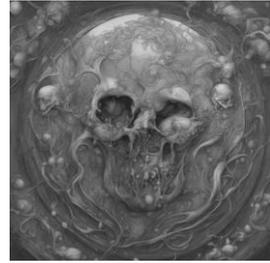


Рис. 3. Сгенерирован при помощи нейросети «Playground».



Рис. 4. Сгенерирован при помощи нейросети «Playground».

Однако за кульминацией последовал кризис «жёлтой» энергетики, который выражен автором через образ «жёлтой прессы»:

Желтая пресса (пресса в эту эпоху вся была желтой) подняла кампанию с требованием кассировать приговор. Тем более что уже не желтая общественность, а желтая промышленность начала давать перебой. <...> Печень, высказавшись до конца, закружилась в жировой кокон и крепко спала. <...> Для всех становилось ясным: отлив моря желчи уже никогда не сменится приливом [С. 82].

А в финале новеллы автор обобщает отсутствие желчи до понятия смерти культуры:

Пресные же чернила, без подмесей крови и желчи, не ферментированные ничем, умели делать лишь расплывчатые, глухие, как кляксы, каракули мысли. Культура гнила – бесславно и бессловно. И в эти предсмертные ее годы среди шириющейся энтропии безлобья не могло даже возникнуть сатирика, который достойно бы осмеял рождение и гибель эпохи желтого угля [С. 82].

Таким образом, проанализировав микрофрагменты текста, несущие информацию о мотиве ненависти, было выявлено, что он манифестируется различными оттенками жёлтого цвета. Кроме того, жёлтый цвет в поэтике заглавия играет роль катализатора, усиливающего функциональность жанра новеллы, а именно – её внезапной и непредсказуемой развязки. Более того, он обуславливает манифестацию сатирического модуса художественности, задавая тем самым авторскую установку на восприятие текста. Ведь первое, что видит читатель, открывая книгу – это заглавие.

**М. А. Мисник**

**Цвет безумия: желтый в палитре романов**

**Ф. Сологуба «Мелкий бес» и «Тяжелые сны»**

Работа посвящена исследованию поэтики желтого цвета и его связи с мотивами полусна, искаженного восприятия и сознания в романах Ф. Сологуба «Мелкий бес» и «Тяжелые сны». В качестве отправной точки нашего исследования выступит сравнение цветового мотива, связанного с желтым, в романах Ф. Сологуба и Ф. М. Достоевского. Широко известно, что желтый играет особую роль в поэтике произведений Достоевского (в частности, «Преступления и наказания»), в силу своей прочной связи с мотивом безумия.

Пожалуй, мысль о преобладании желтого цвета в описании интерьеров у Ф. М. Достоевского<sup>1</sup> не только широко известна, но и знакома практически всем. Одна из центральных работ по этой теме – книга С. М. Соловьева. Несмотря на то, что эта работа не является исследованием цветовой поэтики самой по себе, Соловьев делает значимый вывод о значении цвета в формировании мира романа «Преступление и наказание». Желтый цвет, преобладающий в тексте, он связывает с конкретными мотивами, важными для выражения художественной идеи романа. Работ, исследующих цветовую поэтику произведений Достоевского, множество, и, в частности, интерес читателей и исследователей вызывает желтый – не только частотный, но и тематически обусловленный цвет.

Прочная ассоциативная связь желтого цвета и мотива искаженного восприятия, которая закрепилась в нашей читательской культуре, не может не влиять на интерпретацию многих, особенно, тематически схожих, литературных текстов. В связи с этим, в рамках нашей работы мы хотели бы рассмотреть связь желтого цвета с мотивами полусна, искаженного восприятия и сознания в романах Ф. Сологуба «Мелкий бес» и «Тяжелые сны». Цель нашей работы – определить, в какой мере в выбранных романах проявляется «семантика цвета», каковы функции желтого цвета в сравнении с остальной палитрой произведений, и обладает ли он особым статусом цвета-мотива.

Творчество Сологуба можно отнести к периоду, когда русская литература перерабатывает и переосмысливает сюжеты, уже ставшие класси-

---

<sup>1</sup> См.: *Каленкова О. Н.* Цветовая гамма в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского. // *Русская речь.* 1982. № 1. С. 9–12; *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского: очерки. М.: Советский писатель, 1979.

ческими, и, в частности, творческое наследие Ф. М. Достоевского (Андреев, Бунин, Сологуб). Собственно, выбранные нами произведения близки произведениям Достоевского своей мотивной структурой. И, что важно, объединяющими в них являются именно мотивы безумия, полусна, полуреальности – те мотивы, которые наиболее интересны для нас в связи с поэтикой желтого.

Тем не менее, нельзя сказать, что прочтение желтого как «по умолчанию» безумного цвета обусловлено исключительно сходством с функционированием палитры в произведениях Достоевского. Прежде чем перейти непосредственно к текстам, хотелось бы определить не только основание для их сравнения с «Преступлением и наказанием», из которого, пожалуй, вытекает наша гипотеза, но и специфику культурного бытования желтого.

Важно, что желтый сам по себе – цвет с неоднозначной и незавидной репутацией. Несмотря на то, что Гёте, как один из первых исследователей цвета, относит желтый к положительным цветам и пишет о его «теплом и приятном впечатлении»<sup>2</sup>, многие исследователи отмечают его «колючесть», «неприятность», связь с болезнями, душевной слабостью и прочими однозначно негативными понятиями.

Обратимся к ряду определений и ассоциаций, которые приводят исследователи цвета: «если наблюдать его непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме) беспокоит человека, колет его» (В. Кандинский); «связан с правдой» (И. Иттен); «сильный, веселый, сверкающий, звук фанфар, любопытство, осторожность, раздражительность» (Г. Браэм); «негативный диапазон значений желтого цвета связан с холодным резким оттенком, “кричащим”, “колющим”, “гниющим”, грязным, вызывая ассоциации болезни и смерти» (Я. Обухов); ассоциировался «со скверной, падением и гибелью», «в применении к отдельному человеку желтый служил признаком немощи» (К. Сен-Клер)<sup>3</sup>.

Исследователь-культуролог Мишель Пастуро в своей книге об истории желтого называет его «нелюбимым цветом». У желтого повсюду отвратительная репутация, доказательства этого можно найти в лексике разных европейских языков: «По всей Европе желтый цвет ассоциирует-

---

<sup>2</sup> Гете И. В. Учение о цвете. Теория познания. М.: URSS, 2011. С. 353.

<sup>3</sup> См.: Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: РИПОЛ-классик, 2016; Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. А. Монаховой. М.: Д. Арон, 2007; Браэм Г. Психология цвета / пер. с нем. М. В. Крапивкиной. М.: АСТ: Астрель, 2009; Обухов Я. А. Символика цвета. Жёлтый цвет // Журнал практического психолога. 1997. № 2. С. 58–59; Сен-Клер К. Тайная жизнь цвета / пер. с англ. А. В. Соловьева. М.: Эксмо: Бомбора, 2018.

ся с людьми, которые по тем или иным причинам оказались за рамками общества», – пишет исследователь<sup>4</sup>.

Говоря о цвете, литературоведы нередко останавливаются на терминах «символика цвета» или «цветовая символика». На наш взгляд, понимание цвета как символа не универсально, это один из возможных, но далеко не единственный вариант выражения цвета в художественном мире текста. Под символом мы понимаем образ, обладающий предметным смыслом с целым спектром значений – по определению А. Ф. Лосева, «символ функция бесконечности»<sup>5</sup>. Для символа важен предметный план – он полностью самостоятелен.

В связи с этим, говоря об особом «значении» желтого цвета, важно помнить, что речь далеко не всегда идет о символе. Ровно как сама по себе предзаданная связь желтого с безумием или сумасшествием отнюдь не является аксиомой. Ее скорее можно назвать гипотезой, подтвердить или опровергнуть которую входит в задачи нашего небольшого исследования.

Обратимся к выбранному материалу. Герои обоих романов Сологуба живут в полусне, в состоянии, когда реальность все больше и больше поглощается мыслями, снами, одержимостями. Герои во многом схожи и близки друг другу, оба они не в силах противостоять «тяжелым снам».

В связи с этим, можно говорить о том, что мировосприятие героев во многом схоже – они болезненно, остро реагируют на окружающую реальность. Так, немаловажную роль в «Мелком бесе» имеет план, скорее нехарактерный для структуры литературного произведения, – план запахов. Если одна из героинь романа, Людмила, любит запахи и всячески окружает себя приятными и манящими ароматами, Передонов, кажется, слишком восприимчив к любым запахам. В этой повышенной чувствительности выражена паранойя героя.

Несомненно, одними запахами дело не обходится – в состоянии нервного возбуждения, постоянных подозрений и тревог, герой оказывается подобен оголенному нерву и особенно остро воспринимает все, что способны передать ему ощущения. Посмотрим, какими он видит краски окружающего мира. В произведении большое количество фрагментов, способных это продемонстрировать, но для краткости остановимся на одном из них – типичном литературном описании. Речь в нем идет о саде, который герой видит вокруг себя:

---

<sup>4</sup> Пастуро М. Желтый: история цвета. М.: НЛО, 2022. С. 92.

<sup>5</sup> Бройтман С. Н. Символ // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 226–227.

Сад желтел и пестрел плодами да поздними цветами. Было тут много плодовых и простых деревьев да кустов: <...>. На бузиновых кустах краснели ягоды. Около забора густо цвела сибирская герань, – мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками.

Остропестро выставляло из-под кустов свои колючие пурпуровые головки. В стороне стоял деревянный дом, маленький, серенький, в одно жилье, с широкою обеденкою в сад <...>. Там качались сухие коробочки мака да беложелтые крупные чепчики ромашки, желтые головки подсолнечника нхили перед увяданием и между полезными зелеными поднимались зонтики: белые у корыша и бледнопурпуровые у цикутного аистника, цвели светложелтые лютики да невысокие молочаи<sup>6</sup>.

Наблюдающий эту картину герой не просто внимателен – он очень точен в отношении ко всем деталям. В том числе, видим, как заметна становится в этом описании разница оттенков – в одном только фрагменте фигурируют желтеющий, желтый, бело-желтый, светло-желтый. Любопытно, конечно, уже и то, что самый широкий набор оттенков как раз у желтого. В то же время, герой оказывается восприимчив к любым цветам в принципе – например, отличает пурпуровый от розового и красного.

Палитра романов Сологуба оказывается очень насыщенной и пестрой (отметим отдельно, что само слово «пестрый» для нее очень и очень характерно). Не только Передонов, но и большинство героев очень восприимчивы и чувствуют осязаемый, обоняемый и – что особенно важно для нас – видимый мир очень ярко. Несмотря на «затуманенность», замутненность сознания того же Лоскутова или Передонова, Людмилы или Саши, их пограничные состояния заставляют героев видеть мир подробно. И, поскольку палитра романов очень насыщенная, в ней можно выделить ряд цветов, которым уделено особое внимание. Будет ли в этом ряду желтый?

Особую роль, прежде всего, играют те цвета, которые повторяются в тексте часто – особенно, если их появление связано с одним и тем же образом. Таким цветом в «Мелком бесе» является зеленый. Не исключительно, но чаще всего, этот цвет обозначает глаза кота, в котором Передонов неизменно видит оборотня. Глаза эти преследуют героя, и его страх подчеркивается этой самой повторяемостью цвета: «глядя на него жадными и злыми глазами. Передонов нагнулся, чтобы его поймать. Кот яростно фыркнул, оцарапал руку <...>. Он выглядывал оттуда, и узкие зеленые зрачки его сверкали. “Точно оборотень”, – пугливо подумал Передонов»<sup>7</sup>. Отметим, между строк, родство зеленого с желтым. Несмотря на то, что мы перечисляем здесь зеленый в числе «базовых» цве-

---

<sup>6</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 14. (Литературные памятники).

<sup>7</sup> Там же. С. 96.

тов, в группу основных он не входит, а является производным желтого и синего. Желтизна и зелень близки и в предметном плане – прежде всего, их связывает общий для обоих растительный мир.

Красный встречается в тексте очень часто, но в большинстве случаев он фигурирует в роли лексемы «краснеть» – то есть, объединяет в себе и цветообозначение, и описание эмоциональной реакции (смущения, неловкости, стыда, обиды, злобы и т.д.). Синий появляется в портрете – в одежде или оттенке черного (ресниц, волос).

Как уже упоминалось, «сложные» цветообозначения в тексте встречаются не многим реже – конечно, их количественный показатель будет ниже, чем у лексем, обозначающих простые цвета из «базовой» палитры, но в этом случае для нас важнее отметить широкий диапазон оттенков, а не частоту появления отдельных из них.

На фоне палитры в целом особенно выделяется зеленый. В «Тяжелых снах» палитра во многом схожая. Более того, и в ней в той же мере устойчивым оказывается зеленый – он тоже связан с глазами, только уже не kota, а девушки Клавдии. Все сказанное нами ранее об остальных цветах в романе «Мелкий бес» также актуально и для «Тяжелых снов» – с той разницей, пожалуй, что синий тут становится еще и пейзажным, а не только портретным цветом. В остальном Сологуб очень последователен – даже желтый у него также возникает в «Тяжелых снах» в описании цветов.

Как видим, «цветность» вообще оказывается важна для текста. Она не только придает ему красочности, но и погружает читателя в особое состояние, позволяя ему в мельчайших оттенках также остро воспринимать мир текста, влияя на его восприятие. И все же, вернемся к желтому. Да, в отличие от зеленого он не становится устойчивым определением, однако явно значим для мира романов.

Передонов не только подмечает множество оттенков желтого, но и видит его вокруг себя очень часто – даже там, где, казалось бы, появление цвета достаточно неочевидно (например, желтой ему видится водка). Желтые цветы вызывают у него тревогу, даже их название, напоминающее о цвете, Передонов считает страшным – «лютым». Те же отношения с желтыми цветами складываются и у Логина: «увидел крупные, желтые цветы курослепа. Усмехнулся недоброю улыбкою, сорвал цветок и всунул его в петлицу пальто; но тотчас же лицо его стало печально»<sup>8</sup>.

Описания – пейзажные и портретные, детали и прочие проявления цвета дают нам, как читателям, представление о том, каким видят мир герои. Тем не менее, они не объясняют, видят ли они сами в желтом цвете особое значение. Особенно интересен в связи с этим диалог из «Тя-

---

<sup>8</sup> Сологуб Ф. Тяжелые сны. Л.: Художественная литература, 1990. С. 36–37.

желых снов», где единственный раз возникает прямая параллель между цветом и его «значением». Логин задает Клавдии вопрос о том, каков «цвет жизни», на что та, не задумываясь, отвечает – зеленый и желтый. Герой уточняет: «Надежды и презрения?», и получает следующий ответ: «Нет, просто незрелости и увядания...»<sup>9</sup>. Любопытно, что в прочтениях Клавдии и Логина зеленый очень разный – для него это цвет надежды, для нее – незрелости. А вот желтый – цвет презрения или увядания – неизменно «нехороший» для них обоих.

Таким образом, желтый очевидно имеет связь с особым «полубезумным» или безумным состоянием. Тем не менее, то же можно сказать и об особенностях «цветопередачи» всего текста в целом. Явная, броская и подробная палитра позволяет передать восприимчивость и чувствительность героев Сологуба к миру – особую роль в этом, прежде всего, играет обилие оттенков, внимание к ним, способность носителя точки зрения не только видеть цвет, но и *воспринимать* его, чувствовать так же остро, как, например, запахи.

И все же особая роль у желтого в палитре есть – он становится одним из тех немногих цветов, на которые делается особый акцент, но, в отличие от того же зеленого, не становится устойчивым определением и значим, что называется, «сам по себе», а не только в связи с предметным воплощением. Герои будто видят желтый чаще и больше, чем другие цвета. Пожалуй, на читательское восприятие в равной мере влияет и то, кто и как часто в тексте наблюдает желтый, и культурные ассоциации.

---

<sup>9</sup> Там же. С. 21–22.

**А. А. Галенкина**

**«If I were in a motion picture theatre»:**

**к вопросу о прочтении «визуального кода»**

**в рассказе «In dreams begin responsibilities» Д. Шварца**

Среди знаковых фигур американского авангардизма точно выделяются имена Эзры Паунда, Томаса Стернза Элиота, Эдварда Каммингса, Вильяма Карлоса Вильямса и многих других. На двух прямых, образующих плоскостную перспективу начала XX столетия, пунктирные пересечения координат задавали темп развития литературных и поэтических движений, стилей, целых «религий», оказавших значительное влияние на всю литературную традицию эпохи «великого перелома». Дельмор Шварц, близкий друг и соратник мэтров «американского авангардизма», получил признание и положительные отзывы от коллег, которые определяли его творческое дарование как «the first real innovation we've had since Eliot and Pound»<sup>1</sup> [«первая настоящая инновация со времен Элиота и Паунда»]. Его ставили в один ряд с великими, но занять почетное место рядом с ними ему так и не удалось: современный читатель едва ли узнает его имя, взглянув на черно-белую фотографию молодого человека с пронзительным взглядом из-под насупленных бровей.

На литературской арене он впервые дебютировал в 1937-м году, когда Шварцу было всего 24 года. Рассказ «In dreams begin responsibilities» («Сны порождают обязательства») был напечатан в «Partisan Review», и это был настоящий успех. На самом деле, история была написана несколькими годами ранее, и ее литературная ценность была подкреплена словами В. Набокова, который отозвался о работе Шварца как о «half a dozen favourites <for him>»<sup>2</sup> [«полдюжине любимых <для него>»]. Рассказ «In dreams begin responsibilities» считается эталонной работой Шварца в малом жанре, однако стоит понимать, что это – пережиток раннего творчества писателя, который лишь направляет вектор развития массива его критических статей, поэм и драматургических произведений. Несмотря на это, если изъять первый литературный эксперимент писателя из парадигмы его литературного наследия, именно он станет «инструментом», необходимым для конкретизации ряда поэтических приемов, благодаря которым и создается его легко считываемый «визуальный код».

---

<sup>1</sup> *Atlas J.* Introduction // *The Life of an American poet* / James Atlas. NY: Welcome Rain Publisher, 2020. P. 3–32.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Сюжет рассказа базируется на двух относительных категориях состояния нарратора, которые развиваются в рамках одной нарраторальной модальности: экранной и личной. «I think, it is the year 1909» [«Год, пожалуй что, 1909-й»]<sup>3</sup>, – произносит повествователь, и мы не сразу понимаем, что это – уточнение к происходящему на экране или его персональное восприятие времени. Чуть позже он добавляет, что чувствует себя как «if I were in a motion picture theatre, the long arm of light crossing the darkness and spinning, my eyes fixed on the screen» [«Мне чудится: я в кино, свет простирает свою длинную руку в темноту, вращает ею, мои глаза прикованы к экрану»]. Заметим, что уже первые предложения в рассказе вносят сумятицу в восприятие происходящего реципиентом: интенция «контрастности», преломленной художественным «я», искажается даже за счет употребления настоящего и прошедшего времени в рамках одной дискурсивной модели. Любопытно, что потом повествователь связывает события на экране с популярными в начале XX столетия кинопоказами компании «Biograph Company», специализирующейся на так называемых «Old Biograph's silent movies»: актеры там одеты в старомодные одежды, а картинка деформируется из-за излишних световых объемов и темных точек на потрескавшейся киноленте. Вот только затем образы на экране приобретают знакомые очертания, и нарратор констатирует, что перед ним – его собственный отец, который спешит на семейный ужин в дом его матери: это сцены первых лет их совместной жизни, их знакомства и подготовки к свадьбе.

Образ «киноэкрана» и показ «старой биографии» – явления, украденные из другого времени, иной эпохи. Незначительная ремарка о компании «Biograph Company» в начале рассказа ранее считывалась как необходимая деталь для актуализации пространства или поиска ассоциаций для интеграции их в художественную реальность рассказа, но еще никогда эти детали не интерпретировались как намеренное «воровство» клишированной ролевой модели (или сценария) «silent movies», в рамках которой «семейная память» становится особым паттерном, позволяющим с осторожностью заменить некоторые сценические сюжеты на свои собственные. В таком случае, образ «экрана» становится «иконоклептическим», то есть, по словам С. Н. Зенкина, «образокрадческим»<sup>4</sup>. Неудивительно, что «биографический миф», который мы понимаем как «исход-

---

<sup>3</sup> Здесь и далее рассказ цит. по: *Schwartz D.* In *Dreams Begin Responsibilities*. URL: <https://bergen.edu/wp-content/uploads/In-Dreams-Begin-Responsibilities-by-Delmore-Schwartz.pdf> (accessed: 18.09.2023); *Шварц Д.* Сны порождают обязательства : рассказ / пер. с англ. Л. Беспаловой // *Иностранная литература*. 2003. № 12. С. 235–240.

<sup>4</sup> *Зенкин С. Н.* Как украсть образ: поэтика одного сюжета в литературе и кино // *Шаги / Steps*. 2020. Т. 6. № 4. С. 194–215.

ную сюжетную модель, получившую в сознании писателя и его читателей онтологический статус, рассматриваемую им как схему собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве»<sup>5</sup>, вполне допускает наличие выдуманной, инсценированной реальности, необходимой для интеграции ее в мифотворческий процесс. Тем более, что рассказ «In dreams begin responsibilities» никогда не был заявлен как произведение, адресованное собственному восприятию памяти, скорее наоборот: весь текст служит ярким примером ретрансляции «антипамяти», того опыта, к которому нельзя апеллировать даже с малой толикой объективности. Для любого «биографического канона» характерно обращение к глубокому детству, как к наиболее отдаленной точке в перспективе самосознания и жизни вообще, но в случае с рассматриваемым нами произведением фигура, которую вполне логично обозначить как одну из интенций авторского «я», обращается к совершенно иной стадии опыта – ему недоступной.

Несложно догадаться, что фрагменты «семейной памяти», описываемые в рассказе, являются плодом порождения «бессознательного», что аргументированно маркируется словами самого повествователя, например: «I am anonymous and I have forgotten myself» [«Я аноним и я забыл себя»] или «I am awakened to myself and my unhappiness just as my interest was rising» [«Я осознал себя и свое несчастье в тот момент, когда мой интерес возрос»]. Визуальные образы пробуждают его интерес, становятся катализаторами для «надстраивания» исходного нарратива. Не исключено, что детали одежды (туго завязанный галстук отца, позвякивание монет в его карманах) или сатирические ремарки по поводу отношения молодых людей друг к другу (взять хотя бы излишнюю зацикленность матери на обсуждении модных романов) «украдены» им из другой реальности, коррелирующей с его личным жизненным опытом. Именно поверх этих деталей сознание авторского «я» словно дорисовывает нужные ему сюжеты – дорисовывает для того, что оправдать собственное рождение. Американский писатель Ирвинг Хоу писал:

This sense that Schwartz had found both voice and metaphor for our own clausal but intense experience—this, more than any objective judgement of his technical skill – must have been the source of our strong response. We heard a voice that seemed our own, though it had never really existed until Schwartz invented it: a voice at home with the speech of people not quite at home with English speech<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Магомедова А. М. «Я один... и разбитое зеркало...»: литературные маски Сергея Есенина (статья первая) // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 66–77.

<sup>6</sup> Nelson R. W. *Eric. Self-reflection and repetitions: a study of the writings of Delmore Schwartz*: Doctoral theses, Durham University. P. 134. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/5871/> (accessed: 18.09.2023).

Ощущение того, что Шварц нашел и голос, и метафору для нашего собственного клаустрального, но интенсивного опыта – это больше, чем любое объективное суждение о его технических навыках, – должно быть, было источником нашей реакции. Мы услышали голос, который казался нашим собственным, хотя на самом деле он никогда не существовал, пока Шварц не избрал его: родной голос для тех, кто не совсем знаком с английской речью [*пер. с англ. наш. – А. Г.*].

Это тонкое наблюдение связывает воедино незримые нити коллективного опыта, идущего вразрез с понятием индивидуального. Биографический феномен Д. Шварца – страдание, репарация личного и художественного «я» в лучших традициях психоанализа. Недаром повествователь выбирает в качестве идеального топоса для ретрансляции состояния катарсиса, связанного с ощущением никчемности собственного рождения, кинозал – место массовое, хотя и достаточно камерное. Он подчеркивает разницу между своими родителями даже в мелочах, то намеренно сепарируя их друг от друга, то срачивая в нелепом подобии семейной жизни: «My father has acquire ten rings, my mother only two, although it was my mother who really wanted them» [«Мой отец сорвал десять колец, моя мать – всего два, хотя, в отличие от нее, он не очень-то и старался»] или «They look for a place to have dinner. My father suggests the best one on the boardwalk and my mother demurs, in accordance with her principles» [«Мой отец предлагает пойти в ресторан на променаде, лучший из здешних, мать возражает – это не в ее правилах»]. Подобный тип восприятия «иллюзорной» действительности, созданной болезненным восприятием памяти, не предполагает столь контрастного изложения событий: любая ситуация намеренно подается художественным «я» через противопоставление. В рассказе читатель не становится свидетелем скандалов, насилия, боли, напротив – он мыслит и видит лишь «эмблемами»: кольца, закат, даже совместная фотография, на которой отец главного героя – фигура ускользающая. Несмотря на то, что ещё в самом начале произведения его образ кажется нам массивным, словно притянутым к земле деньгами и дорогими украшениями, он слишком сильно подавляется внешней атрибутикой. Обратимся к эпизоду, в котором незадачливый фотограф пытается снять молодую пару на камеру: он принципиален, не заинтересован в деньгах и искренне хочет сделать красивый снимок. Несмотря на это, отец повествователя выходит из себя через пару минут безуспешных попыток; он чувствует себя не в своей тарелке, нервничает и постоянно торопится. На самом деле, он попросту не видит себя рядом с красивой женщиной на фотографии, и ни его нарочито претенциозный вид, ни его идеально выглаженная одежда не придают ему уверенности в том, что это – его законное место на земле.

Развивая идею «эмблематичности» рассказа «In dreams begin responsibilities», можно заметить одну немаловажную деталь: в рассказе мельком упоминается брат матери нарратора, фигура, которая не получает совершенно никакого развития на экране. Он сидит наверху в своей комнате с горой книг и учебников, а его появление сопровождается ремаркой: «He is studying in his bedroom upstairs, studying for his final examination at the College of the city of New York, having been dead of rapid pneumonia for the last twenty-one years» [«Он занимается в спальне наверху, готовится к последним экзаменам в Нью-Йоркском городском колледже – он уже двадцать один год как умер от молниеносной пневмонии»]. На фоне повествования это краткая «справка» о жизни, больше напоминающая блеклый некролог в газете, совершенно теряется, но потом возникает повторно, уже в самом конце. Очнувшись после беспокойного сна и оставив образы неудачной жизни собственных родителей где-то на задворках сознания, нарратор произносит: «I woke up into the bleak winter morning of my 21st birthday, the windowsill shining with its lips of snow, and the morning already begun» [«Я просыпаюсь промозглым зимним утром – утром дня моего рождения, мне двадцать один год, подоконник занесен снегом, снег сверкает – настало утро»]. Неужели «сон», привидевшийся молодому человеку, является ничем иным, как схождением в «лимбус» подсознательного? Ответить на этот вопрос однозначно довольно сложно, но напрашивающаяся параллель между сном и состоянием посмертия кажется нам слишком очевидной: вероятнее всего, именно смерть дяди является связующим звеном между недоступным повествователю прошлым и туманными образами грядущего. «Голой» факт, приписка на полях воспалённого ума и единственное «настоящее», что было показано в «кинозале» его подсознательного, помогают нарратору очнуться. Его день рождения – метафорическое продолжение чьей-то далекой и почти незнакомой смерти, но именно эта смерть становится попыткой примириться с собственной памятью.

Именно об этом в своей объемной статье-манифесте «Язык ночи» (1932) пишет француско-американский поэт Юджин Джолас, принимавший активное участие в издании и редактуре литературно-художественного журнала «Transition». «Гегемония интеллекта, танцы вокруг наживы, принцип причинно-следственной связи – все это страшнейшие враги абсолюта»<sup>7</sup>, – утверждает Джолас, и мы видим, как поразительно схожи его идеи с поэтическим своеобразием идейной наполненности раннего творчества Шварца.

---

<sup>7</sup> Джолас Ю. Язык ночи // Трансатлантический авангард: англо-американские литературные движения (1910–1940): программные документы и тексты / сост. и автор вступ. статьи В. В. Феценко. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2018. С. 306.

Ранее мы говорили о том, что в угоду ретрансляции «семейной» памяти, нарратор в рассказе «In dreams begin responsibilities» транслирует лишь иррациональное ее подобие, фрагменты «антипамяти», рождённой мистическим «провидением» жизни его еще молодых родителей. Джолас, одна их ключевых фигур движения трансатлантического авангардизма, «открывшего многим европейским и американским интеллектуалам более доступную и быструю дорогу к друг другу»<sup>8</sup>, словно отражает это явление, уводит читателя от ощущения «антипамяти» к состоянию «транспамяти»:

Однако внутри каждого из нас существует особая картина мира. Она противоположна рационалистической и существует с самого сотворения мира. Это магическая картина мира – образ мира, видимого изнутри, прямо из глубины подсознания самой жизни в ее вневременной и внепространственной проекции. Честно говоря, это галлюцинаторное видение, которое происходит из глубины нашего внутреннего «я»<sup>9</sup>.

Образ мира, видимого изнутри, несомненно, ключевая идея в прочтении «визуального кода» рассказа «In dreams begin responsibilities». Мы видим, как коллективная идея «внепространственной проекции» жизни, транслируемая писателями-авангардистами из разных уголков мира, собирает воедино пазл единства парадигмы модернизма и авангардизма – его метафорического «сердца». Повествователь в рассказе Шварца не пытается побороть свой страх путем рационалистического отстранения от давящей тяжести генеалогии, он дорисовывает чудовищно реалистические сюжеты в собственном сознании, чтобы создать новую веху в литературной обработке памяти. Феномен «транспамяти» и феномен «трансатлантического авангардизма» начинают существовать рука об руку, как форма универсального языка коммуникации. Литература больше не стесняется говорить о жизни в ее самых причудливых проявлениях и на самых разных языках. «Be quite. You'll be put out, and you paid thirty-five cents to come in» [«Успокойтесь. Вас выставят, а вы заплатили тридцать пять центов, чтобы войти)], – говорит нарратору одна из воображаемых зрительниц в кинозале его «бессознательного», и читатель понимает, что 35 центов – цена его собственной правды.

---

<sup>8</sup> *Фещенко В. В.* Лондон-Нью-Йорк-Париж: трансатлантические рейсы англоязычного авангарда // Трансатлантический авангард: англо-американские литературные движения (1910–1940): программные документы и тексты / сост. и автор вступ. статьи В. В. Фещенко. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2018. С. 9.

<sup>9</sup> Там же.

**А. С. Гусейнов**  
**Оптика «кошмара» и «обыденности»**  
**в рассказе «Нифескюрьял» Томаса Лиготти**

«Нифескюрьял» Томаса Лиготти можно отнести к той группе рассказов, в которых отражена ключевая тематика художественного мира писателя: это тема трансцендентного, мистического, онтологически абсолютного зла. Особый интерес в этом рассказе представляет то, как Лиготти усиливает эмоциональную силу, используя богатый описательный язык и, что особенно важно, метафизические образы (под этим термином мы понимаем использование автором «обнажения» традиционных повествовательных правил – так называемое «самоотрицающее повествование»; в определении этого понятия мы следуем за Б. Вудардом). Для результатов нашего исследования также важна особая оптика восприятия персонажа. В результате использования этих образов создается ощущение преодоления экзистенциального барьера, на разных уровнях восприятия самих героев и читателя.

Особое место Лиготти в «хоррор»-литературе отмечает такой исследователь, как Г. Харман, по утверждению которого писатель продолжает традиции Лавкрафта, но с их переосмыслением: Лавкрафт открывает антигуманистическую философскую традицию, а Лиготти доводит это открытие до новой степени<sup>1</sup>. Особый взгляд Лиготти на философию отмечает и Ю. Такер, также сравнивая его с Лавкрафтом<sup>2</sup>.

В контексте изучения такой метафизической и метафизической оптики необходимо обозначить знаковые элементы литературы ужасов. Описание ужасного как категория повествования берет свое начало в готических романах, в которых авторами изображаются исключительно монструозные явления (например, монстр Франкенштейна или Дракула). Далее обнаруживается развитие такой тенденции в произведениях Э. А. По и Г. Ф. Лавкрафта. Эти авторы представляют нечто неизвестное и таинственное, изображая ужас перед непознанным и незримым, как отмечает Л. Липавский<sup>3</sup>. Описание в таких текстах принадлежит кругозору персонажей, лишенных способности понять и описать то страшное, что случается с ними. Это отличается от готического романа, в ко-

---

<sup>1</sup> *Harman G.* Weird realism: Lovecraft and philosophy. Winchester, 2012. С. 156.

<sup>2</sup> *Такер Ю.* В пыли этой планеты. Пермь: Гиле Пресс, 2017. С. 165.

<sup>3</sup> *Липавский А.* Исследование ужаса // Логос. 1993. № 4. С. 76–88.

тором обычно присутствует конкретная причина страха, как отмечает У. С. Ахмедова<sup>4</sup>.

В своей технике Лиготти выходит за рамки направления «хоррор» и создает сюжетнику, которую можно было бы обозначить как «ужас под маской обыденного», используя характеристики особого восприятия героя с целью описания страшного. Благодаря выбранной автором оптике создается эффект «таинственного ужаса в пределах наших собственных домов». Об этом говорит Ж. Батай<sup>5</sup>, однако указывая не конкретно на Лиготти, а в целом на литературу ужасов. Мы же продолжаем его идею и прослеживаем подобные мотивы в творчестве выбранного нами автора. Персонажи Лиготти теряют рассудок или находятся на грани между реальностью и сновидением, и именно эти элементы наиболее часто используются для создания ощущения ужаса через особые, искажённые регистры восприятия окружающего мира. Об этих свойствах Лавкрафта пишет Ю. Кристева<sup>6</sup> в своём эссе, мы же, продолжая её идеи, анализируем эту модель в выбранном нами рассказе.

У Лиготти важной становится и метафигиональная модель повествования для создания «проникающего страха», а именно, комментарии автора-повествователя, которые как бы нарушают процесс повествования «странной истории» и становятся важными для создания экзистенциального ужаса.

Рассказ «Нифескюрьял» (входит в сборник Лиготти «*Titled Grimscribe: His Lives and Works*»<sup>7</sup>), оформлен как письмо или дневник, написанные персонажем, который наткнулся на ранее неизвестную рукопись конца девятнадцатого века в библиотечном архиве. В рукописи рассказывается история древней религиозной секты, служащей тёмному богу, и к финалу повествования рассказчик понимает, что выдуманный, литературный ужас рассказанной в манускрипте истории внедряется в его собственную реальность.

Повествование поделено на три части. В первой, озаглавленной «Идол и остров», описывается обнаружение рукописи и вкратце излагается ее содержание. По словам рассказчика, рукопись, по всей видимости, является письмом или, возможно, дневниковой записью, написан-

---

<sup>4</sup> Ахмедова У. С. «Мифология ужаса» Г. Ф. Лавкрафта и традиции американского романтизма // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 5 (43). С. 54. См. также: Суханова Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6–3 (60). С. 139–142.

<sup>5</sup> Батай Ж. «Проклятая часть»: сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 356.

<sup>6</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя; Харьков: Ф-пресс, 2003. С. 16.

<sup>7</sup> *Ligotti T. Grimscribe: his Lives and Works*. Burton: Subterranean Press, 2011. P. 76–77. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию. Перевод наш. – А. Г.

ной неким Бартоломью Греем (псевдоним), где рассказывается о посещении Греем «непонятого острова, расположенного на какой-то неопределенной северной широте», по просьбе некоего антрополога, называемого только доктором Н. Когда мистер Грей прибывает на остров, он замечает, что сам ландшафт острова и его фауна, похоже, были извращены в результате какого-то необычного процесса и мутировали в некий кошмарный организм:

Contorted rock formations; pointed pines and spruces of gigantic stature and uncanny movements; the masklike countenance of sea-faring cliffs; and a sickly, stagnant fog clinging to the landscape like a fungus.

Нагромождения каких-то искривленных камней; островерхние сосны и гигантские ели, стволы которых будто скручены; прибрежные скалы, смахивающие на маски; и бледный, стылый туман, липнущий к земле, как грибок.

Как мы можем заметить, визуальная репрезентация острова пронизана «ужасной» эстетикой, облик острова сравнивается с чем-то средним между животным и растением. Эти визуальные образы могут нам быть знакомы по произведениям Г. Ф. Лавкрафта. В схожей стилистике мэтр ужасов описывает свой «Тёмный пантеон», а особенно Р'лях, или Шогготов.

Обратимся вновь к сюжету. Доктор Н. рассказывает мистеру Грею, что он нашел на острове зарытый в земле фрагмент древнего религиозного идола, чьи поклонники придерживались пантеистического убеждения, что «все сотворенные вещи, кажущиеся противоположными, принадлежат единой, и трансцендентной матери, эманации центральной творческой силы». Сектанты придумали этому названию «Нифескюрьял», а затем они уничтожили своего идола и разбросали его фрагменты в различные тайные места по всему миру. Доктор Н. предполагает, что, возможно, он и мистер Грей находятся в опасности из-за преследования этой самой секты. В ожидаемом повороте сюжета (по мнению рассказчика, излагающего содержание рукописи), выясняется, что сам Грей – один из выживших слуг Нифескюрьяла, и что он на самом деле привез с собой на остров другие собранные фрагменты идола. Он отбирает последний фрагмент у доктора Н. силой, а затем приносит несчастного антрополога в жертву своему тёмному богу, но позже он раскаивается в своем злодеянии. Отметим, что в сюжете очевидно использование и других черт лавкрафтианской поэтики, например, темы «секты-веры-в-древних-богов».

Рассказчик «Нифескюрьяла» критикует стиль старого манускрипта, называя его несколько бессвязным, шаблонным, обвиняя его в неинтересном и ожидаемом развитии событий, но затем признает, что центральная идея пандемонизма интригует, и он обнаруживает некое скры-

тое увлечение в себе тем видом ужаса, который описывается в рассказе. Глава заканчивается тем, что рассказчик шутливо упоминает, что ему пора ложиться спать.

Вторая часть рассказа, озаглавленная «Постскриптум», датирована «Позже той же ночью» и написана рассказчиком в тот момент, когда он все еще страдает от последствий ужасного кошмара, внутри которого он оказывается на острове Нифескюръял. Непреодолимое чувство ужаса и паники, о котором можно было лишь только намекнуть в манускрипте, было явлено в ярком сне. Здесь обнаруживается ключевой момент перехода от «литературного ужаса» к «экзистенциальному страху». Впрочем, сам рассказчик заканчивает свои высказывания мыслью о том, что к утру он обязательно вернется в норму.

It seemed to be in possession of my house, of every common object inside and the whole of the dark world outside. Yes, lurking among the watchful winds of this and the several worlds. Everything seemed to be a manifestation of this evil and to my eyes was taking on its aspect. I could feel it also emerging in myself, growing stronger behind this living face that I am afraid to confront in the mirror.

Казалось, он проник в мое жилище, в каждый предмет в нем и в темноту за его стенами. Да – в ветер, что веет в этом и других мирах. Все виделось мне проявлением этого зла. Я даже почувствовал, как оно проникает в меня самого, растет за моим лицом. Я боялся взглянуть на себя в зеркало.

В этой цитате мы видим, что контуры обыденных вещей постепенно превращаются и преломляются в глазах героя, его оптика меняется, и все визуальное также меняет формы, поэтому даже самоидентификация героя сдвинута и он перестает ощущать самое себя.

В третьей части, озаглавленной «Куклы в парке» и датированной «Несколько дней спустя и довольно поздно ночью», персонаж охвачен уже откровенным ужасом: он не в состоянии принимать пищу и вынужден носить перчатки, постоянно двигаться из-за кошмарного присутствия, он начинает слышать злое пение, звучащее из подсознания всех, с кем он вступает в контакт.

I found myself just walking restlessly about impossible to work, you know and always carrying with me this heavy dread in my solar plexus, as if I had feasted at a banquet of fear and the meal would not digest. Most strange, since I have been loath to take nourishment during this time. How could I put anything in my mouth, when everything looked the way, it did? Hard enough to touch a doorknob or a pair of shoes, even with the protection of gloves.

Я стал ловить себя за тем, что беспокойно расхаживаю по дому – а так невозможно работать, знаете ли, – с неприятным чувством тревоги где-то под ложечкой, будто я объелся на каком-то страшном банкете, и теперь не могу переварить съеденное. И это странно, потому что в последнее время я с трудом заставлял себя принимать пищу. Как я мог положить что-либо в рот, если все выглядит так отвратительно? Хватит и того, что, поворачивая, например, дверную ручку или обуваясь, я надевал перчатки, чтобы избежать прикосновения ко всем этим мерзким предметам.

В этой цитате растворение героя в окружающем мире продолжается, он перестаёт воспринимать обычные предметы как обычные и чувствует свою отключённость от мира. Принимая точку зрения рассказчика, читатель вместе с ним меняет свое восприятие и готов вместе с героем заподозрить источник древнего ужаса в стакане воды или за шторами в спальне.

Ночью герой отправляется в парк под открытым небом, где натывается на кукольное представление на поляне. В какой-то момент во время представления куклы замирают и медленно поворачиваются, чтобы посмотреть ему прямо в глаза. Он стоит за задними рядами зрителей и вдруг замечает, что и зрители тоже смотрят на него: они все повернулись на своих скамьях и смотрят на него «пустыми лицами и мертвыми кукольными глазами». Он слышит тихий напев, звучащий из их подсознания, напев о вездесущности некоего злого существа – тот самый напев, который появлялся в манускрипте об острове «Нифескюрья», и, в конце концов, он возвращается домой. Там он сжигает рукопись в камине, но дым, похоже, не желает подниматься в трубу, предпочитая вместо этого висеть над тлеющим пеплом в облаке мутирующих и вызывающих ужас форм. Рассказ заканчивается тем, что рассказчик пытается убедить себя в том, что реальность – это не то, чего стоит бояться, что «Нифескюрья – это не тайное имя творения», и, наконец, что он «не умирает в кошмаре».

See, there is no shape in the fireplace. The smoke is gone, gone up the chimney and out into the sky. And there is nothing in the sky, nothing I can see through the window. There is the moon, of course, high and round. But no shadow falls across the moon, no churning chaos of smoke that chokes the frail order of the earth...

Видите, нет в камине ничего. Дым улетучился, ушел в небо через трубу. И в небе ничего нет, ничего, что бы я мог увидеть из окна. То есть, конечно, есть луна, круглая и светлая. Но ее не закрывает тень, пенящаяся тень дымного хаоса, которая душит хрупкий порядок реальности.

Как мы можем отметить, рассказчик пытается восстановить своё обыденное восприятие, уверяя себя, что всё окружающее – нормально. Но и читатель, и рассказчик сразу не могут переключить свою оптику, мы уже

«заражены» этим зрением и не можем воспринимать реальность, как прежде.

В первой части истории Лиготти с самого начала придает своему рассказу ауру космического ужаса, когда он упоминает песнопение в начале вымышленной рукописи. Интонация этого отрывка создает ожидание странности и глубины, которая в значительной степени поддерживается остальной частью истории. Используя технику, отчасти заимствованную у По, Лиготти чередует эти поэтически ритмизованные отрывки с более обыденными, такими, как легкомысленные замечания рассказчика о недостатках, присущих страшным историям. В конце рассказа, когда рассказчик внезапно переходит на витиеватый, перегруженный прилагательными язык, говоря о своем предстоящем личном апокалипсисе (и, возможно, об апокалипсисе всеобщем), эффект становится действительно пугающим.

But no shadow falls across the moon, no churning chaos of smoke that chokes the frail order of the earth, no shifting cloud of nightmares enveloping moons and suns and stars. It is not a squirming, creeping, smearing shape I see upon the moon, not the shape of a great deformed crab scuttling out of the black oceans of infinity and invading the island of the moon, crawling with its innumerable bodies upon all the spinning islands of inky space. That shape is not the cancerous totality of all creatures, not the oozing ichor that flows within all things. Nethescorial is not the secret name of the creation. It is not in the rooms of houses and beyond their walls . . . beneath dark waters and across moonlit skies . . . below earth mound and above mountain peak . . . in northern leaf and southern flower . . . inside each star and the voids between them . . . within blood and bone, through all souls and spirits . . . among the watchful winds of this and the several worlds . . . behind the faces of the living and the dead.

Видите, нет в камине ничего. Дым улетучился, ушел в небо через трубу. И в небе ничего нет, ничего, что бы я мог увидеть из окна. То есть, конечно, есть луна, круглая и светлая. Но ее не закрывает тень, пенящаяся тень дымного хаоса, которая душит хрупкий порядок реальности. Нет никакого бурлящего облака кошмаров, глотающего луны, солнца и звезды. Я не вижу на луне извивающееся, ползущее, размытое нечто, это не гигантский бесформенный краб, всплывший из черных морей вечности и вторгшийся на лунный остров, наползающий своими неисчислимыми телами на все островки света в чернильном океане ночи. Это не подобная раковой опухоли общность всех существ и предметов, не зловонный иخور, который течет внутри каждой вещи. Нифескюрьял – это не тайное имя всего сущего. Он не в комнатах, в домах и вне их стен – под темными водами и лунными небесами – под холмами и над вершинами гор – в листьях Севера и в цветах Юга – в чреве самих звезд и в безднах между ними – в крови и в кости и в душе каждого – в ветрах, что веют в этом и других мирах – за лицами живых и мертвых.

И я не умираю в этом кошмаре.

Перед нами – мозаичный текст, в нём можно уловить трансформацию лавкрафтгианских мотивов, заставляющих вспомнить и торопливые, сбивчивые рассказы моряков из «Зова Ктулху», и атмосферу сюжета «Хребтов безумия». Лиготти работает с визуальным восприятием человека, затронутого безумием, и через размытые кадры рисует особый мир, поглощённый хаосом, в который мы, как читатели, погружаемся, и начинаем задавать сами себе вопрос: а не угрожает ли нам что-то в стенах наших собственных комнат?

Однако сам рассказ разбивает структуру такого восприятия с помощью замечания героя:

Of course, we do need to keep a certain distance from such specters as Neth-  
escurial, but this is usually provided by the medium of words as such, which en-  
snare all kinds of fantastic creatures before they can tear us body and soul.

Конечно, следует держаться подальше от таких чудищ, но этого легко до-  
стичь посредством слов, таких, как эти. Слова легко ловят в сети такие фанта-  
стические создания, не позволяя им разорвать наши тела и души.

Согласно художественной логике Лиготти, лучший способ спастись от этого ужасающего присутствия – наиболее точно описывать его. Ибо чем яснее и подробнее мы видим «страшное», тем менее пугающим оно становится.

**А. Е. Титкова**

**Визуализация как способ повествования  
в анонимных баснях XVIII века**

Журнал «Покоящийся трудолюбец» выходил с середины 1784 года по июль 1785 в университетской типографии Н. Новикова и был задуман как продолжение предыдущего масонского журнала – «Вечерняя заря» (1782). Однако, в отличие от своего предшественника, журнал ориентировался, прежде всего, на издание разнообразных литературных и моралистических произведений, направленность которых мало чем походила на содержание сугубо мистической «Вечерней зари». Тем не менее, это все еще был масонский журнал с присущей ему масонской символикой, так или иначе проявляющейся во всем, что в нем печатали. Исключением в этом случае не стали и публиковавшиеся в журнале прозаические басни, которые являются предметом этого исследования.

Басни «Чудовище в солнце» и «Волшебница» появляются в третьей части «Покоящегося трудолюбца», в номере 1785 года. Уже в первой басне присутствуют весьма типичные образы – астроном рассматривает солнце, которое выступает как символ космоса и часто фигурирует в масонских обрядах и различной атрибутике, о чем пишет С. Карпачев в «Словаре масонской терминологии» – приложении к книге «Путеводитель по масонским тайнам»<sup>1</sup>. О приверженности масонов к «солярной мифологии» и о частом ее использовании, пишет в своей статье и А. Маслова<sup>2</sup>. Сама же астрономия как одна из средневековых наук не могла не цениться масонами, почитавшими, в том числе, и геометрию. Поэтому и этот образ можно причислить к сугубо масонским, однако не менее примечательны здесь и другие примеры визуализации. Для описания чудовища, которое астроном видит, используются весьма красочные формулировки: «Знатная часть солнечной поверхности была покрыта чудовищем чрезвычайной величины и ужасного вида»; «Оно имело огромную пару крыльев, множество ног и длинной обширной хобот»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Карпачев С. П. Путеводитель по масонским тайнам. М.: Центр гуманитарного образования, 2003. С. 192.

<sup>2</sup> Маслова А. Г. Пространственно-временные символы и мифологемы масонской поэзии (по материалам масонских журналов 1770–1780-х гг.) // Вестник Вятского государственного университета. 2011. № 4-1. С. 124–128.

<sup>3</sup> Здесь и далее тексты прозаических басен цитируются по изданию: Покоящийся трудолюбец, периодическое издание, служащее продолжением Вечерней зари... Ч. 3 / Н. Новиков. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1785. С. 198–202.

Приступая к дальнейшему исследованию только что обнаруженного создания, астроном прибегает к «счетам Математики», когда вычисляет, какого примерно чудовище размера. Прибегает он и к астрономии, рассчитывая, что чудовище «заняло бы половину ея Гемисферы». В словаре масонской терминологии Карпачева у геометрии есть два значения, согласно одному из которых, это «логика, рациональность, которые должны присутствовать во всех интеллектуальных и моральных изысканиях»<sup>4</sup>. В связи с этим определением, обилие терминов, присущих как астрономии, так и прочим точным наукам, вполне соответствует масонской символике и совершенно не выбивается из общего контекста басни.

Отдельное внимание следует уделить упоминанию в тексте саламандры. Астроном, все еще не догадываясь, что его ужасным «чудовищем в солнце» является прилипшая к стеклу телескопа муха, выдвигает предположения о происхождении чудища: «не лзя было сомневаться, чтобы оно не было что нибудь такое из рода саламандр». Саламандра является символом философского камня, который, безусловно, играет особенную роль в масонской философии. В неоднократно упомянутом нами словаре о нем сказано, что он «символизирует подъем, возвышение человека к абсолюту»<sup>5</sup>. Об исключительной важности философского камня для масонов в исследованиях было сказано неоднократно, но в еще большей степени это подтверждается событием из истории – знаменитый граф Калиостро посещал Петербург в 1779 году и интересовал передовых масонских деятелей, таких как Елагин, в первую очередь, как возможный обладатель этого самого камня мудрости<sup>6</sup>.

Басня, следующая сразу после «Чудовища в солнце», называется «Волшебница», и поскольку опубликованы они вместе и кроме них в номере басен больше нет, можно осторожно предположить, что автор у них один.

Визуальные образы, которые присутствуют в этом тексте как основной элемент повествования, запоминаются уже сами по себе. Волшебница, об обряде которой и пойдет речь, описана как «отвратительная и младенческою кровью обгаренная», «её могущие знаки призывают небо и землю», и в процессе обряда она «дует ядовитое дыхание между стадами и повсюду распространяет язву и смерть». Это лишь некоторые из присутствующих в басне красочных и крайне детализированных описаний происходящего во время обряда. Большинство из них также можно отнести к масонской символике.

---

<sup>4</sup> Карпачев С. П. Указ соч. С. 192.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Смит Д. Работа над диким камнем: масонский орден и русское общество в XVIII веке. М.: ИЛО, 2006. С. 142.

Помимо очевидной важности для масонов процесса обряда или алтаря, который волшебница использует для своих «*волшебных действий*», в повествовании упоминается, например, «*железная трава*». Речь тут идет о вербене, входящей в перечень растений, имеющих особенное значение для розенкрейцеров. Находятся в тексте и другие символы – круг, который чертит волшебница, изображается на масонском одеянии, имеет значение бесконечности и часто используется в обрядах. Луна символизирует серебро в алхимии, а из-за смены своих фаз означает также рождение, смерть и потусторонний мир. Связь с природой особенно важна в масонской философии, о чем пишет и А. Маслова: «Природа и природные явления воспринимаются масонами как Божье откровение, разгадывая символы которого, можно познать как смысл собственно человеческой жизни, так и смысл всего бытия»<sup>7</sup>.

Для исполнения своей просьбы волшебница вызывает определенных богов – так, перед ней предстает Чернобог, о котором сказано, что он «дрожит на подземном своем престоле», и «старая Геката». Впрочем, судя по всему, на просьбу волшебницы откликнулись не только они, поскольку в тексте сказано и о «тысяче неприязненных сил», которая стоит «во круг алтаря, во ожидании ужасного приказа». Выбор этих двух богов из совершенно разных мифологий представляется весьма необычным, несмотря на их схожее друг с другом негативное значение. Этому находится логичное объяснение – в том же 1785 году в типографии Новикова выходит не менее каноничная в рамках масонской направленности поэма М. Хераскова «Владимир возрожденный». Появляющийся в ней Чернобог выступает скорее как бог войны, и, хотя в поздних редакциях поэмы он изображен более красочно, его описание в издании 1785 года не сильно отличается от кратко представленного в басне: «Броня была на нем, броня окровавлена, Суровость на челе и злость напечатленна»<sup>8</sup>.

Вполне возможно, что появление такого персонажа, как Чернобог, связано именно с ориентацией автора на произведение Хераскова. Основной же сюжет, связанный с потерей собаки, тоже может трактоваться по-разному. Согласно книге М. Холла, собака может выступать и как «символ жреческого ремесла»<sup>9</sup>, а ее верность трактуется как сила, толкающая человека на поиски истины. В то же время, поиск истины – один из важнейших масонских постулатов, о котором в словаре масонской

---

<sup>7</sup> Маслова А. Г. Поэтика времени и пространства в русской поэзии 1760–1780-х годов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2013.

<sup>8</sup> Херасков М. М. Владимир возрожденный. М.: Унив. тип. у Н. Новикова, 1785. С. 21.

<sup>9</sup> Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: Эксмо, 2007. С. 364.

терминологии сказано, что на поиск ее «направлена вся масонская жизнь брата, ее важнейшей обязанностью является поиск»<sup>10</sup>.

Обязательная составляющая прозаических басен – следующее после основного сюжета нравоучение. Иногда оно идет после самой басни, иногда самым разнообразным образом оказывается вшитым в сюжет произведения. В этой нравоучительной части приверженность масонским идеалам прослеживается не меньше, чем в основном тексте. Познание самого себя, заключающееся в очищении своей души от какой-либо греховности, для масонов (в частности, розенкрейцеров), является одной из основных целей. В своей статье А. Семека пишет, что «масонское учение преследовало и две цели: 1) познание самого себя и 2) познание Бога и природы»<sup>11</sup>. Именно на это и направлено столь моралистическое дополнение к первой басне, в котором говорится о людях, которые видят «сквозь предрасудки, пристрастия, сквозь зависть и злобу, устремленные на сияющая и высокие свойства».

Нравоучение, которое присутствует во второй басне, более примечательно. В тексте появляется подобие фигуры рассказчика, которая отделяется от основного сюжета и приступает к нравоучению, будто обращаясь к читателю. Кроме того, в эту нравоучительную часть произведения внезапно внедряется некий Александр. Учитывая, что в басне присутствует античная символика, и беря во внимание тот факт, что именно нравоучение чаще всего становится тем местом в тексте, в котором авторы, как об этом пишет И. Серман, высказываются на «общественные или этические темы, часто очень далекие от прямого смысла басни и ее сюжета»<sup>12</sup>, внезапное появление в нем великого полководца совсем не представляется удивительным.

Таким образом, в обычном, на первый взгляд, нравоучительном сюжете вновь проявляется масонская символика. Следует отметить, что, несмотря на распространение оригинальных басенных сборников еще в 1760-е годы, прозаические басни оставались редкостью на протяжении всего XVIII столетия. В самом «Покоящемся трудолюбце» во всех остальных номерах более не находится примеров именно прозаических басен, а Михаил Херасков, на произведения которого, судя по всему, в некоторой степени ориентируется анонимный автор, при написании своих басен (если предполагать, что обе принадлежат ему), также предпочитает для них стихотворную форму.

---

<sup>10</sup> Карпачев С. П. Указ. соч. С. 192.

<sup>11</sup> Семека А. В. Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства. Санкт-Петербург: Сенат. тип., 1902. С. 349.

<sup>12</sup> Серман И. З. Русский классицизм. Л.: Наука, 1973. С. 218.

В связи с этим, вопрос о том, почему анонимный автор выбирает для написания своих двух басен именно прозаическую форму, остается открытым. Однако, входя в небольшой перечень прозаических басен в русской литературе XVIII века, эти два примера, безусловно, заслуживают отдельного внимания. Не только потому, что являются редкими примерами прозаических басен, но и особенно потому, что представляют из себя не менее редкие примеры масонской прозы, про авторов которой, В. Сахаров пишет, что «прозаики-масоны не примыкали ни к одному из литературных лагерей, имели собственный взгляд на пути и назначение прозаических жанров»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Сахаров В. И. Масонская проза: история, поэтика, теория // Русская проза XVIII–XIX веков: проблемы истории и поэтики / В. И. Сахаров. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 194.

**А. И. Токмина**

## **Визуальные аспекты в сонетах У. Шекспира**

С. П. Лавлинский и В. Я. Малкина определяют визуальное в литературе как «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой и на отдельные зрительные ассоциации читателя, и на конкретизацию “предметно-видовых” уровней (Р. Ингарден) “внутреннего мира” произведения в целом»<sup>1</sup>.

Говоря о визуальности, мы говорим, прежде всего, о литературе Нового времени, так как изучение феномена как такового начинается с известной полемики Гердера и Лессинга о соотношениях художественной словесности с изобразительным и музыкальным искусством. Однако же за рамками остается огромный литературный пласт, нуждающийся в изучении: классификация образных систем, выделение общих и частных их черт. Целью данной статьи предполагается выявление устойчивых зрительных образов в сонетах У. Шекспира и их рассмотрение в качестве смысловых лейтмотивов. Такого рода изучение сонетной образности могло бы стать методом для построения системы визуальности в сонетах и адекватного анализа их образности.

Прежде чем перейти к анализу и выявлению образов зримого в сонетах, стоит отметить как основное следующее положение: визуальность как способ художественной презентации предметности, чуждый описательности, в шекспировском сонете обусловлена речевой установкой и метафорической природой сонетного слова. В контексте творчества Шекспира вводится особый тип зрения – метафорическое. Метафорическое зрение, предполагающее взаимное отражение предметов друг в друге, порождает в самом зрительном образе особую рефлексивность как новый способ восприятия и переживания.

Для дальнейшего анализа визуализации у Шекспира возьмем тексты сонетов 113 и 114<sup>2</sup>. В них представлен взгляд человека любящего на окружающий мир. Рассмотрим сонеты и их подстрочный перевод в таблицах ниже:

---

<sup>1</sup> *Лавлинский С. П., Малкина В. Я.* «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. Вып. 1. М.: Эдитус, 2020. С. 8.

<sup>2</sup> *Шекспир У.* Сонеты / изд. подг. И. О. Шайтановым. СПб: Алетейя, 2022. С. 280.

**Оригинальный текст**

Since I left you, mine eye is in my mind,  
And that which governs me to go about,  
Doth part his function, and is partly blind,  
Seems seeing, but effectually is out:  
For it no form delivers to the heart  
Of bird, of flower, or shape which it doth  
latch,  
Of his quick objects hath the mind no part,  
Nor his own vision holds what it doth catch:  
For if it see the rud'st or gentlest sight,  
The most sweet favour or deformed'st crea-  
ture,  
The mountain, or the sea, the day, or night:  
The crow, or dove, it shapes them to your  
feature.  
Incapable of more, replete with you,  
My most true mind thus maketh mine eye  
untrue.

**Подстрочный перевод**

С тех пор, как я оставил тебя, мой взгляд  
обращен внутрь души,  
И это то, что правит мной,  
Я вижу только наполовину\Я полуслеп  
Вокруг все кажется видимым, но на самом  
деле, не видно:  
Формы материального/внешнего не прони-  
кают в сердце –  
Ни птица, ни цветок, ни очертание, что  
ловит глаз,  
К этим мимолетным вещам душа не имеет  
отношения,  
И собственное его зрение не способно уло-  
вить:  
Ибо видит ли оно самое грубое или нежное,  
Самое милаый облик или уродливое созда-  
ние,  
Гору или море, день или ночь:  
Ворону или голубку, всему оно придает им  
твой облик.  
Неспособный на большее, переполненный  
тобой,  
Моя верная душа делает мое зрение невер-  
ным.

В сонете лирический герой, по всей видимости, разлученный с Юношей (которому посвящен сонет и вся первая часть сборника), теряет способность верно различать внешнее как таковое. Герой в любом выражении мира реального ищет знакомый образ: в птицах, цветах, пейзажах, – куда бы он ни обратил свой взгляд, везде угадываются черты Юноши.

Лирический герой не фокусирует свое зрение на чем-либо, его бегаящий, ищущий взгляд скользит по объектам внешнего мира: «Of his quick objects hath the mind no part», – а сам разум его не погружен в распознавание каких-либо объектов. Кадр ментального видения представлен размытым: с точки зрения героя почти невозможно воспринять окружающий мир, он превращается в обрывки и фрагменты, но никак не рождает перед читателем целостную визуальную, осязаемую или же аудиальную картину. Неразличимыми за пеленой чувства становятся такие разные образы, как горы и моря, день и ночь, голубь и ворон.

Словесные образы природного становятся размытыми, нечеткими, мы не можем описать их, анализируя точку зрения лирического героя, однако точно знаем, что за всеми ними стоит образ прекрасного Юноши, который дорог лирическому герою и, безусловно, считается реципиентом как нечто красивое: «The most sweet favour or deformed'st

creature <...> it shapes them to your feature». Так, в шекспировском цикле рождается особый тип зрения, который в рамках статьи мы назовем «зрением под воздействием любви».

Для более точного понимания введенного нами понятия, рассмотрим сонет 114<sup>3</sup>:

**Оригинальный текст**

Or whether doth my mind being crowned with  
you  
Drink up the monarch's plague this flattery?  
Or whether shall I say mine eye saith true,  
And that your love taught it this alchemy?  
To make of monsters, and things indigest,  
  
Such cherubins as your sweet self resemble,  
Creating every bad a perfect best  
As fast as objects to his beams assemble:  
  
O 'tis the first, 'tis flattery in my seeing,  
And my great mind most kingly drinks it up,  
Mine eye well knows what with his gust is  
'greeing,  
And to his palate doth prepare the cup.  
If it be poisoned, 'tis the lesser sin,  
That mine eye loves it and doth first begin.

**Подстрочный перевод**

Или моя душа, увенчанная тобою (*т. е. наде-  
ленная твоей любовью*)  
Пьет лесь, это наказание монархов,  
Или взгляд мой видит мир правдиво,  
И этой алхимии научила его твоя любовь?  
Создавать из монстров и отвратительных  
вещей  
Таких, как ты, прекрасных херувимов,  
Превращая все плохое в лучшее воплощение  
Так же быстро, как солнечные лучи собира-  
ются вместе:  
О, первое, – это лесь в моем зрении,  
И моя великая душа царственно вкушает ее,  
Моему глазу известно, что согласуется с его  
вкусом  
И его небу (*т. е. ему по вкусу*) готовит ему чашу.  
И если там яд, то это меньший грех,  
Потому что взгляд мой влюблен в нее и  
начинает первым.

Шекспир, вводя философское понятие любви в этом сонете, отказывается от осязаемых образов. Теперь мир ассоциирован с чем-то светлым и ярким, подобно «пучкам света», которые собираются в единое целое. Взгляд влюбленного угадывает в мире самые лучшие черты: «Creating every bad a perfect best», – вначале может показаться, что видение лирического героя в 114-м сонете схоже с тем, что мы подмечаем в 113-м (схожая стертость, нечеткость образов), однако же, поставить «знак равенства» между видением лирического героя в двух сонетах мы не можем. В 113-м сонете любовь искажает внешнее, накладывая на него образ внутреннего, в 114-м особая «любовная алхимия» способна преобразовывать внешнее, придавая ему прекрасный образ. Этой «алхимией» наделен лишь человек любящий, способный явно ощутить мир как нечто абсолютно прекрасное: монстры, все убогое превращается с помощью «льстивого» взгляда в ангелов, херувимов. Эту лесь лирический герой готов вкушать без остатка, даже если она может отравить его.

---

<sup>3</sup> Там же. С. 282.

Кроме уже заданной в 113-м и сохраненной в 114-м сонете характеристики кадра, отметим, что, несмотря на свою нечеткость и «анти-предметность», зрение все же сохраняет свою рефлексивную функцию: будучи искаженным, оно ищет подтверждение своим чувствам через слово выраженную суггестию окружающего мира. Метафорическое слово сонета в полной мере работает на создание контрастного восприятия действительности путем ее рефлексии.

Помимо этого, несмотря на «стертые» образы природного, лейтмотивом в сонетах выступает сопоставление красоты и уродства – одного из ключевых вопросов визуального. Однако попытка анализа и объяснения лейтмотива выходит за рамки данного исследования.

Подобные «вводные данные» позволяют предположить, что осознание тех или иных приемов визуального были доступны и для творцов Ренессанса. Шекспировское особое метафорическое зрение помогает с точки зрения лирического героя осмыслять через доступные читателю образы сложные философские понятия. Следовательно, уже не гипотетической, а вполне реальной, видится возможность создания классификации, о которой говорилось ранее.

Безусловно, усложнение метафизикой – свойство более поздних сонетов из цикла 1603 года (104–126), в них легко увидеть образы, соответствующие представлениям о визуальном в литературе<sup>4</sup>, однако, как во всем цикле проявляет себя шекспировская образность? Именно этот вопрос о взаимосвязях зрения лирического героя и образов окружающего мира, рождающихся в рамках поэтического текста, является ключевым в процессе понимания визуального в сонете.

В рамках простых природных образов осмысляется сложное философское понятие, пониманию которых способствует рефлексивное зрение героя, направляющее читателя вслед за первичным сонетным замыслом. Нами были рассмотрены сонеты с 1 по 130, перечень природных явлений в них достаточно широк: от упоминаний времен года или времени суток до конкретных названий растений. Предварительно скажем, что природа становится неотделима от природы человеческой жизни, что также отмечает А. А. Аникст в своих исследованиях<sup>5</sup>. В эпоху Ренессанса зрение – это не синтетическое проявление рецептивного (осознательного) проявления действительности, а отголосок эмблематичности, символизации сознания более ранних эпох. Тот или иной предмет не описывается ради описания, это явление более позднего времени (появ-

---

<sup>4</sup> См.: *Лавлинский С. П., Малкина В. Я.* Указ. соч. С. 5–38.

<sup>5</sup> *Аникст А. А.* Поэмы, стихотворения и сонеты Шекспира // Полн. собр. соч. Т. 8 / У. Шекспир; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. С. 559–591.

ляется с «открытием природы» в XVIII веке<sup>6</sup>). Проще говоря, создание «картинки» не сама цель, а лишь прием, который Шекспир использует, реализуя и развивая более сложную метафорическую систему.

Далее мы рассмотрим сонеты 54<sup>7</sup>, 99<sup>8</sup> и флористические образы в них:

**Оригинальный текст**

O how much more doth beauty beauteous  
seem  
By that sweet ornament which truth doth give!  
The rose looks fair, but fairer we it deem  
For that sweet odour which doth in it live.  
  
The canker-blooms have full as deep a dye  
  
As the perfumd tincture of the roses,  
Hang on such thorns, and play as wantonly,  
  
When summer's breath their maskd buds  
discloses;  
But, for their virtue only is their show,  
They live unwooded, and unrespected fade,  
  
Die to themselves. Sweet roses do not so,  
  
Of their sweet deaths are sweetest odours  
made:  
And so of you, beauteous and lovely youth,  
  
When that shall vade, by verse distils your  
truth.

**Подстрочный перевод**

Насколько кажется прекрасней красота,  
  
В украшении правды!  
Роза красива, но видится нам еще красивее  
Благодаря ее сладкому аромату, живущему  
внутри нее.  
Шиповник схож соцветиями яркого, глу-  
бокого цвета,  
И пахнет как душистая настойка роз  
Обладает такими же шипами и играет  
также вольно  
Когда дыхание лета раскрывает их спря-  
танные бутоны;  
Но их добродетель лишь притворство,  
Они живут неприкаянные и увядают не-  
признанными,  
Умирают сами для себя. Сладкие розы же  
так не делают,  
Их смерть дарует сладкий аромат:  
  
И так же ты, прекрасный и прелестный  
юноша,  
Когда придет твой час, сущность твоей  
души будет заключена в стихе

Лирический герой сонета сравнивает своего Друга с двумя цветами – розой и шиповником. В первом катрене он в деталях описывает запах и внешний вид цветка, также отмечая, что роза ценится за ее «истинный» аромат и именно в этом выражается красота бутонов. Аромат – «правда», сущность розы. Во втором катрене розе противопоставлен шиповник – он похож на розу по запаху, но так или иначе – это притворно и ложно, внешний вид его отличен. Шиповник никогда не станет розой.

---

<sup>6</sup> Шайтанов И. О. Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII в. М.: Прометей, 1989.

<sup>7</sup> Шекспир У. Указ. соч. С. 162.

<sup>8</sup> Там же. С. 252.

В третьем катрене лирический герой описывает гибель обоих цветов: шиповник увядает незамеченным и ненужным, в то время как смерть розы заметна, потому что «of their sweet deaths are sweetest odours made». Подобно розе погибнет и юноша: его конец обратит человеческую душу в поэзию, — в то время как все мелкое и ненужное умрет в безвестности.

Образы цветов в этом сонете значимы не только в контексте визуализации образа юноши, шиповник и роза выступают как мерилла правдивого и ложного (частотного для Шекспира противостояния, в сущности, двух полюсов). Дикие розы не сохраняют красоты после смерти, из них не создают розовой воды в отличие от настоящих роз, именно поэтому они не могут олицетворять Друга, который после смерти, подобно розе, перерождается в прекрасное.

Отметим также, что согласно А. Н. Веселовскому<sup>9</sup>, роза одновременно является символом красоты и символом смерти. Несмотря на культурные изменения, второе значение символа все же сохранилось в европейской традиции, выстояв перед натиском новой религии (установление христианства повлияло на древнюю символику). Поэтому в случае 54 сонета роза как символ выступает не образом чисто визуальным, а образом-символом, в чей концепт входят достаточно глубокая шекспировская мысль о красоте жизни и ее конце, не менее прекрасном.

Так, интересным в 54-м сонете является отход Шекспиром от описательности в сторону раскрытия философского понимания человеческого бытия. Первоначально мы видим лишь сравнение с цветами и размышления о «настоящем» бутоне и его подделке, но, углубляясь в символику цветов и осмысляя метафорическое зрение английского поэта, мы выходим на новый уровень понимания текста.

В сонете 99 мы видим схожую реализацию флорообразов. На этот раз Шекспир в своих описаниях расширяет количество цветов: теперь в сонете мы видим не только розу, но и фиалку, майоран:

---

<sup>9</sup> *Веселовский А. Н.* Из поэтики розы // Избранные статьи / А. Н. Веселовский. Л.: Гослитиздат, 1939. С. 132–139.

**Оригинальный текст**

The forward violet thus did I chide:  
Sweet thief, whence didst thou steal thy  
sweet that smells,  
If not from my love's breath? The purple  
pride  
Which on thy soft cheek for complexion  
dwells  
In my love's veins thou hast too grossly  
dyed.  
The lily I condemned for thy hand,  
  
And buds of marjoram had stol'n thy hair;  
  
The roses fearfully on thorns did stand,  
One blushing shame, another white despair;  
  
A third, nor red nor white, had stol'n of  
both,  
And to his robbery had annex'd thy breath;  
But, for his theft, in pride of all his growth  
More flowers I noted, yet I none could see  
But sweet or colour it had stol'n from thee.

**Подстрочный перевод**

Так упрекала я раннюю фиалку:  
Милый вор, откуда украден твой сладкий запах,  
  
Если не от дыхания моей любви? Пурпурная  
гордость,  
Окрашивающая твою нежную щеку,  
  
Со всей откровенностью выведена тобой в  
облачке моей любви.  
Лиллю я упрекал за подражание цветку твоей  
руки,  
И бутоны майорана за цвет, похищенный у  
твоих локонов;  
Боязливые розы покоятся на шипах,  
Одна – краснеющая от стыда, другая – в белом  
отчаянии;  
А третья, ни красная, ни белая, похитила и то,  
и другое,  
И вдобавок присвоила твое дыхание;  
И в расцвете многих цветов я видел воровство  
Но ни одного я не встретил,  
Кто бы не похитил у тебя цвета или сладкого  
аромата.

Первостепенно отмечаем, что благодаря цветам воссоздается словесный портрет Друга, прием нередкий в эпоху Ренессанса, подобная метафора даже была подхвачена в живописи. Прием сравнения тела с цветами довольно распространен в поэзии. Вновь в сонете мы видим мотив воровства – фиалка, лилия, майоран и розы похищают у Друга частички его внешности. Лирический герой верит, что розы задерживают дыхание юноши, а цвет его лица и фиалка окрашены кровью Друга, лилия – похищает нежность его рук, а майоран – красоту локонов. Все эти примеры являются попытками донести до читателя, насколько естественна внешность Прекрасного юноши.

В сущности, таким образом Шекспир задействует не только зрение читателя, но и словом заставляет нас подключать иные органы чувств. От этого еще больше актуализируется в рамках работы рассмотрение данного сонета, ведь он точно дает понимание того, как выглядит адресат текста, в то же время, не говоря почти ничего: такова тонкая игра шекспировского зрения с читателем, который, прежде всего, должен осознать метафорическую часть, и уже затем перейти к описательности.

В образе сходятся эмблематические значения цветов, так, фиалка выступает как символ скромности, но в то же время она ворует одну из главных особенностей Друга – его румянец, о котором говорилось и ранее (упоминание румяного цвета лица перекликается с 67 сонетом, где говорится о крови юноши, последнем богатстве Природы, и о розе его румянца; также образ отсылает нас и к сонету 82: в румянах нуждаются лишь те щеки, которым недостает крови, в то время как Другу это совсем не нужно). К тому же, в конце 35 сонета Шекспир обращается к Другу словами «sweet thief» – милый вор, также характеризуется и фиалка, что говорит о непосредственной связи именно юноши с описываемым образом. Затем Шекспиром упоминается лилия – метафора чистоты и праведности. Майоран же описывает чудесные локоны. Цветы в качестве вспомогательного субъекта метафоры способствуют воссозданию не только визуального идеального образа, но и возвышенного, прекрасного внутреннего.

Вновь обращается Шекспир и к розам. На этот раз их три: алая, белая и розовая. Интерес представляет для нас именно последняя – вобравшая качества первых двух. Обращаясь к комментариям, мы можем предположить, что Шекспир имеет в виду дамасскую розу, отличающуюся наиболее сильным запахом и нежным розовым оттенком. Однако за воровство свое роза наказана мстительным червем. Так вновь через флористическую метафору Шекспир возвышает своего Друга над, казалось бы, самым прекрасным – цветами. Тем более, что цветы выбираются исключительно символические, в то время как другие, также замеченные лирическим героем, остаются без внимания.

Визуальные образы актуальны тем, что они включают в работу наиболее важный тип восприятия текста – имагинативность, додумывание. Для Шекспира становится важным через метафорическое зрение, которое «накрывает» эпоху, события, человека, показать свою собственную персонализированную эмоцию, но при этом сделать эту эмоцию доступной коллективному сознанию.

Смерть, увядание, угасание, флористические образы – во многом символы светской, а не низовой культуры, поэтому здесь есть презумпция феноменологии визуального, потому что Шекспир, с одной стороны, все-таки стремится к резонансу со стороны публики, а с другой стороны, обращается к опыту, который может быть понят коллективом амбивалентно, то есть, попросту, не всеми. Из-за этого возникает дуализм точки зрения и новое понимание категории природного, отождествляемого со внутренним.

Сонет становится, как пишет П. Оппенгеймер, «поводом к увлечению литературой, исполненной воображения, в которой аллегорические отвлеченности были заменены предметными образами, что послужило толчком к развитию нового символизма, открывающего более прямой и ясный путь в область подсознательного»<sup>10</sup>. Таким образом, шекспировское зрение побуждает читателя к осознанию специфичной системы значений, не стремясь при этом зафиксировать единым «кадром» все зримые и ощутимые объекты.

Возрастает уровень рефлексии, обеспечивающий «второй поворот»<sup>11</sup>, новый виток культурной эволюции. Метафорическое слово сонета отходит от средневековой абстрактной аллегоричности, переходя в сторону предметности, но при том ставит своей целью не столько описательность, сколько попытку зафиксировать в слове универсальный метафорический код с ориентацией на предметность.

---

<sup>10</sup> *Oppenheimer P.* New Facts and a Theory // *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet* / P. Oppenheimer. Oxford: Oxford University Press, 1989. P. 27.

<sup>11</sup> *Шайтанов П. О.* Речевой жанр на лингвистическом повороте // *Ревнитель Просвещения: сборник статей к 90-летию почетного профессора МПГУ В. И. Коровина*. М.: Литфакт, 2022. С. 11–22.

**Д. И. Мишина**  
**Визуализации оссианического хронотопа**  
**в поэзии К. Н. Батюшкова**

Оссианизм – одно из наиболее продуктивных веяний европейского предромантизма, получивших распространение в отечественной литературе. Как художественное направление, оссианизм сформировался на почве мистификации Джеймса Макферсона, выдавшего свои «Поэмы Оссиана» за древний кельтский эпос и презентовавшего их как перевод с гэльского<sup>1</sup>. В основе содержания «Поэм Оссиана» лежали сказания о подвигах воинов и героическом прошлом. Однако эпическое повествование включало в себя и лирические элементы (к таковым относились, например, плачи дев о гибели своих возлюбленных). Ю. Д. Левин отмечал, что «новшествами» оссианических поэм, обусловившими их успех, стали «лиризм» и «психологизм»<sup>2</sup>: так, в духе сентименталистской традиции, герои поэм «обладают чувствительными, нежными душами, <...> склонны к печальным медитациям»<sup>3</sup>. Поэтому неудивительно, что в конце XVIII века в русской литературе образный потенциал оссианических сюжетов был использован поэтикой зарождающегося сентиментализма, меланхолической доминанте которого он отвечал. В дальнейшем рецепция оссианической темы в русской культуре вела к приращению скандинавского колорита и смешению с ним<sup>4</sup>. В отечественной литературе, таким образом, оссианизм развился в более широкий северный миф, который не ограничивался хронотопами древних Шотландии и Ирландии, но становился единым поэтическим комплексом сюжетов и мотивов, с помощью которых репрезентовалась и скальдическая тема, нередко дополнявшаяся фольклорной поэтикой<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе: конец XVIII – первая треть XIX века. Л.: Наука, 1980. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 12–13.

<sup>3</sup> Там же. С. 11.

<sup>4</sup> Шарыгин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе // Ранние романтические веяния: из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 109–110.

<sup>5</sup> Замотин П. П. Ранние романтические веяния в русской литературе: очерк из истории переход. лит. эпохи конца XVIII и начала XIX ст. Варшава: тип. Варшавск. учеб. окр., 1900. С. 53.

Константин Батюшков, в духе традиции своего времени, также контаминирует сказания, принадлежавшие, согласно сюжету «Поэм Оссиана», кельтскому барду, со скальдической эстетикой. В общем же виде оссианические мотивы у Батюшкова конструируют определенный хронотоп, визуализация которого в художественном пространстве обладает не только поэтической, но и смыслообразующей и миромоделирующей функцией. В этой связи онтологический статус оссианических включений в текстах Батюшкова принципиально различен и связан, в первую очередь, с художественным развитием самого поэта. Одним из главных средств конструирования оссианического хронотопа у Батюшкова становятся различные стратегии визуализации.

Оговоримся, что мы считаем необходимым различать собственно скандинавские и древнегерманские сюжеты, повествование о которых в рамках художественного мира наделяется статусом реально происходящего или произошедшего, и воспроизведение этих сюжетов в сознании героя путем воображения либо воспоминания. К первым мы относим «Сон воинов» и «Скальда», являющихся переводами из поэмы Парни «Иснель и Аслега», над которыми Батюшков, вероятнее всего, работает параллельно в 1808–1811 гг., перевод «Песни Гаральда Смелого» и оригинальную повесть Батюшкова «Предслава и Добрыня». В данных случаях эпическое начало вытесняет лирическую составляющую. Как следствие, автор ограничивается ролью объективного повествователя, а лирический монолог передан герою-рассказчику (например, скальду Эгилю, Эрику или Гаральду Смелому).

В другую группу мы включаем фрагменты, повествование в которых включено в область фантазии либо воспоминаний лирического субъекта. Примерами обращения к древнескандинавской истории как к чему-то воображаемому, видимому лишь внутренним зрением, могут служить такие тексты, как «Мечта», «Послание к Н. И. Гнедичу», элегия «На развалинах замка в Швеции», «Переход через Рейн» и стихотворный отрывок «В земле туманов и дождей» из письма к Д. П. Северину. В этих текстах перед читателем одновременно происходит визуализация воображаемой реальности, продуцированной сознанием героя, и визуализация мира, в котором данный герой осознает свое бытие.

Обратимся к первой редакции стихотворения Батюшкова «Мечта». Рефлексия над природой поэтической фантазии у Батюшкова сопровождается перечислением характерных для *poesie fugitive* топосов, возникающих в воображении поэтов. «Мечтая», поэт может явственно представить себе «Сельские леса»<sup>6</sup>, «тень Оскарову» [С. 474], пение барда и

---

<sup>6</sup> Батюшков К. Н. Сочинения / ред., статья и коммент. Д. Д. Благого. М.: Academia, 1934. С. 474. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

«лес Кромль» [С. 474]. Оссианический мир обнаруживает свое порождение фантазией и в стратегии своего «видения» субъектом. Так, сначала пространственная перспектива движется от большего к меньшему: воображению представлен панорамный обзор (лес, океан), в ходе увеличения масштаба точка зрения приближается к конкретным объектам (бард, чаша). Зафиксировав данные точки в пространстве, мы вновь возвращаемся к панорамному изображению (леса Кромль, «эхо вдалеке» [С. 474]).

Скандинавская тема появляется и в «Послании к Н. И. Гнедичу» (1805). В нем Батюшков вновь обращается к мечте, которая помогает поэту переноситься в любые пространства и эпохи: Пальмиру, Африку, Древний Восток, Париж. Частью вымышленного поэтом мира становится и рефлексия над историческим прошлым скандинавов: мечта, по Батюшкову, позволяет «услышать Барда песнь священну» [С. 205] и оживить в памяти подвиги молодого ратника и тревогу его возлюбленной. При этом в сознании субъекта происходит быстрое движение визуального ряда. Тем самым, на композиционном уровне задается восприятие описываемых картин не как эстетически завершенного мира, а как фантазии и обрывочных впечатлений-ассоциаций рефлектирующего сознания. Кроме того, скандинавский хронотоп в композиционном отношении уравнивается с миром, восходящим к «Освобожденному Иерусалиму» Тассо (сады Армиды, чертоги, ад). Это лишний раз подчеркивает его литературную условность и неспособность создавать в тексте иную реальность, отличную от той, в которой существует субъект.

Однако эволюция художественного мироощущения Батюшкова отразилась и на его стратегиях моделирования текстовой действительности. Это проявляется, в частности, в особенностях репрезентации скандинавской темы. Полагаем, что после преодоления творческого кризиса, с 1814 года, важной характеристикой батюшковской поэтики становится историзация описываемого пространства. Так происходит в элегии «На развалинах замка в Швеции». Здесь оссианический хронотоп является самостоятельным модусом внутритекстовой действительности. Исторические события не просто порождены мыслящим сознанием, они им отрефлектированы как действительно имевшие место в реальности художественного текста. Благодаря этому скандинавский мир вводится не как греза или фантазия субъекта, а как медитация о реальных исторических событиях»: «Гам воин некогда, Одена храбрый внук <...> Готовил сына в брань» [С. 58]. В. Э. Вацуро справедливо отмечает, что в элегии «воспоминание мыслится как непосредственно воспринимаемое»<sup>7</sup>. Описание исторического прошлого скандинавов подается в онтологической

---

<sup>7</sup> Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука, 2002. С. 163.

модальности, и описываемые события при всей их типовой ситуации воспринимаются как фактически произошедшие. Один эпизод обобщает в себе культуру и быт эпохи в целом, однако это не уменьшает восприятие его субъектом как исторически подлинного: «Погибли сильные!» [С. 60]. Экзистенциальная пресуппозиция очевидна: погибли – значит, существовали до того, как погибнуть.

Отметим, что историзация скандинавской темы, которая ранее носила у Батюшкова условный, можно сказать – стилистический характер, происходит за счёт расширения нарратива. Это позволило Н. В. Фридману в своё время сделать ошибочный вывод о доминировании в элегии Батюшкова эпического начала над лирическим<sup>8</sup>. Представляется, что визуализация картин прошлого во многом осуществляется с помощью увеличения сюжетной динамики, противоположной статическому изображению мира древних скандинавов в ранний период творчества Батюшкова.

В этой связи достаточно показательна поздняя редакция уже рассмотренного нами стихотворения «Мечта». Батюшков значительно расширяет повествовательную часть о прошлом скандинавов (в тексте 1817 года скандинавскому сюжету посвящен 71 стих по сравнению с 8 стихами первой редакции). Визуализация прошлого происходит за счет смены субъектов повествования. В редакции 1803 года скандинавская история возникает в воображаемом мире героя. В поздней же редакции основное повествование ведется от лица Скальда («Так древний Скальд поет» [С. 479]). Как следствие, происходит смена стратегий художественного видения. Так, в тексте 1803 года укрупнение исторической картины сменялось отдалением и стремительным переходом к следующему локусу. В окончательном варианте смена субъектов речи и передача права повествования Скальду позволяет наблюдать репрезентуемую картину изнутри: Скальд находится в кругу молодых воинов и, указывая на могилу вождя, начинает свое повествование о подвигах и гибели Иснеля. Таким образом, мы имеем дело с более сложной архитектурой текста. В первой редакции модель трансляции оссианической темы была двухуровневой (реальный мир произведения – субъективная реальность, принадлежащая сознанию героя). В редакции 1817 года пространственно-временная структура усложняется и состоит из трех модальностей: 1) объективной текстовой действительности; 2) воображаемого мира героя, в котором действуют Скальд и юные воины; 3) собственно исторической ретроспекции Скальда. Заметим, что в данном случае Батюшков опирается на сюжет поэмы Парни «Иснель и Аслега», но вводит скандинавский эпизод не как самостоятельный, а как включенный в рефлексии субъекта.

---

<sup>8</sup> Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1971. С. 273.

Этим обусловлено и изменение композиционного статуса фрагмента, и использование новых стратегий визуализации.

Рецепция оссианических мотивов наблюдается и в других текстах, написанных после 1813 года. В письме Д. П. Северину от 19 июня 1814 г. Батюшков помещает стихотворный отрывок «В земле туманов и дождей», в котором тема героического прошлого противопоставляется мещанскому существованию современных шведов – «потомков» древних скандинавов. Визуализация прошлого так же, как и в рассмотренных выше текстах, происходит за счет появления сложной перспективы: картина представлена не в статике, а в динамике (военные походы, битвы, убийства пленников, жертвоприношения Одену). Однако, в отличие от поздней редакции «Мечты», где нарративный компонент был обусловлен сменой субъекта и адресата речи (герой обращается к потенциальному читателю, а Скальда – к воинам), здесь историческая реальность воссоздается за счет открытия нового временного плана. Так, прошлое скандинавов эксплицитно противопоставлено настоящему современных шведов, которые «курят табак», «гложут сухари» и читают «готскую газету» [С. 10].

Те же принципы при создании исторической ретроспекции использует Батюшков и в стихотворении «Переход через Рейн» (1814). Здесь также находим противопоставление двух временных планов, причем историческая панорама представлена в динамике. Категории прошлого визуализируются за счет стремительной смены картин: войны германских племен, рыцарские турниры, песни трубадуров, переход Цезаря через Рейн. Визуализация настоящего более статична. Однако, описывая настоящее, Батюшков тяготеет к панорамному изображению: «Там слышен стук секир <...> Там ратник ратника объекает; Там точит пеший пштык <...> конный / Крылатый дротик свой колеблет» [С. 161], а всадник, стоя на берегу Рейна, вспоминает родные места. При этом изменяется и ракурс наблюдателя: панорамному обзору настоящего противопоставлено точечное видение отдельных явлений и предметов прошлого, способных дать представление об эпохе.

Наконец, в стихотворном отрывке из письма Северину и в «Переходе через Рейн» обнаруживается четкая граница между прошлым и настоящим. В тексте из письма переход из одного временного плана в другой маркирован достаточно резко: ретроспекция прерывается замечанием: «Но в нравах я нашел большую перемену» [С. 10]. В «Переходе через Рейн» возвращение к настоящему выделяется такими оборотами, как: «века мелькнули» [С. 159], рефрен «давно ли», «и час судьбы настал! Мы здесь, сыны снегов» [С. 160] и т. п. Представляется, что сходство в приемах исторического изображения в данных текстах обусловлены спецификой лирического субъекта, который оказывается связан с опытом первичного автора. Напомним, что Батюшков также участвовал в переходе

через Рейн в составе русских войск и в письме делился своими личными впечатлениями от пребывания в Швеции с реальным адресатом.

Иные стратегии визуализации можно наблюдать в текстах, отнесенных нами к первой группе и представляющих собой переводы. В данных случаях существенным является изменение субъекта речи. В оригинальных стихотворениях Батюшкова им был *лирический герой*, в отдельных случаях (например, в послании к Гнедичу или отрывке из письма Северину) близкий образу автора. В переводах повествование или лирический монолог вкладываются в уста *персонажа* – ролевого героя. За счет этого происходит смена точки зрения и ракурса: рефлектирующий герой перестает быть сторонним наблюдателем и оказывается в центре той художественной реальности, в которой конструируется оссианический хронотоп.

Так, стихотворение «Скальд» представляет собой монолог Эгиля, обращенный к юношам-воинам. Размышления барда об утрате своего поэтического дарования переходят в прославление подвигов, свидетелем которых он был. События древнескандинавской истории, таким образом, подаются в реальной модальности и связываются с конкретными героями – Аскарком и Элоей. За счет этого картины прошлого обретают историческую конкретику, утрачивая свое универсальное значение. То же самое происходит и в песни Эрика из «Сна воинов» (в «Опытах» отсутствует). Герой не только думает о встрече с врагом и терзается ревностью, но и описывает окружающее его пространство: «Сижу на бреге шумных вод, / Все спит кругом; лишь воют рошци» [С. 502]. Интересна также визуализация сна каждого из воинов. Оссианические мотивы в данном случае реализуются сразу в двух измерениях: в художественной реальности, к которой относится ночлег воинов у костра, и в сновидениях ратников.

«Песнь Гаральда Смелого» является лирическим монологом, связанным с чувствами норвежского короля к дочери Ярослава Мудрого. Примечательно, что монолог Гаральда построен как цепь сменяющих друг друга воспоминаний, представленных не последовательно, а отдельными фрагментами. Так, Гаральд вспоминает «сечу с сынами Дронтейма» [С. 131], сицилийский поход, морскую бурю, жестокие битвы, в которых он и его «други»-воины проявили бесстрашие. События прошлого визуализируются дискретно, как выхваченные из памяти наиболее яркие эпизоды, поэтому целостное панорамное изображение в данном случае заменяется точечной фиксацией отдельных фактов: «Я черпал их [волны] шлемом; работал веслом»; «Вы зрели, как рушил секирой твердыни»; «Как вихор пред вами я мчался...» [С. 131].

Таким образом, визуализация оссианического хронотопа обнаруживает у Батюшкова системный характер. Изобразительные стратегии определяются той модальностью, в которой скандинавский мир представлен в текстовой реальности. Оссианические мотивы, возникающие в ранних стихах Батюшкова, относятся к модусу воображаемого мира субъекта, отсюда статичность внутри скандинавского фрагмента и динамика внешних, быстро сменяющихся локаций в фантазии поэта. В текстах, написанных после преодоления творческого кризиса, Батюшков обнаруживает историчность мышления. Древнескандинавская тема вводится не как «мечта», а как историческое прошлое, противопоставленное настоящему. Поэтому в данных текстах визуализация прошлого способствует появлению нового временного плана. Кроме того, в текстах этого периода скандинавский мир неизменно нарративизируется, в то время как в ранних текстах он ограничивался эстетической функцией поэтической эмблемы. В общем виде визуализация оссианического хронотопа у Батюшкова эволюционирует к динамичному панорамному изображению и развертыванию временной перспективы, что обусловлено сменой субъекта речи, местом древнескандинавского мира в композиции и его онтологическим статусом в художественной реальности произведения.

## Г. П. Фирсова

### Свет и препятствия видения в образе Атлантиды: утопия и эсхатология (В. Я. Брюсов «Город вод»)

Атлантида занимает в творчестве В. Брюсова особое место, ввиду важных для поэтики автора утопии и эсхатологии, а также продолжительности интереса к данному мифу: «он как писатель формировался по классической схеме: от утопии к антиутопии. <...> Мысли об Атлантиде сопровождали его всю жизнь. Брюсов написал поэму “Атлантида” (1897), трагедию “Гибель Атлантиды” (1910) (обе остались незаконченными)»<sup>1</sup>. Предпосылки для использования мифа одновременно в утопическом и эсхатологическом ключе заложены уже Платоном, в «Гимее» и «Критии», первоисточниках мифа: «Chez lui < Platon >, les thèmes épiques de la guerre et du fléau naturel viennent questionner les paradis artificiels de l’Utopie»<sup>2</sup> [«Эпические темы войны и природной катастрофы у него <Платона> ставят под сомнение райскую Утопию»]. Атлантида балансирует между образом идеального государства и государством, наказанного за свою страсть к завоеваниям и варварству, ставшими причиной ее гибели. Выбор мифа в целом обусловлен историко-литературным контекстом брюсовского поколения символистов-декадентов, рассуждавших о грядущем апокалипсисе<sup>3</sup>.

В лирике Брюсова интересна встреча утопии и эсхатологии на примере данного мифа в стихотворении «Город вод»<sup>4</sup> (1917), поскольку процветание государства, сменяемое разрушением, сопровождается здесь визуальными проявлениями: *свет, блеск, заря, сумрак, туман, мгла, дымь*. Прослеживается оппозиция света и явлений, которые ему препятствуют. Так, соотносимая с космосом как неким организующим началом, утопия сменяется хаосом, и это прослеживается в визуальном аспекте стихотво-

---

<sup>1</sup> Батыр Т. Б. Он «в море не искал таинственных утопий»: антиутопии и практики В. Я. Брюсова // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 488. (Вечные сюжеты и образы).

<sup>2</sup> Fouquier C. Introduction // Le mythe littéraire de l’Atlantide (1800–1939): l’origine et la fin. Grenoble: UGA, 2004. URL: <https://books.openedition.org/ugaeditions/5823?lang=en> (accessed: 27.12.23). Здесь и далее перевод наш. – Г. Ф.

<sup>3</sup> Д. С. Мережковский, например, опубликовал «Тайну Запада: Атлантида-Европа», в которой размышлял об апокалиптическом будущем Европы.

<sup>4</sup> Здесь и далее текст цитируется по изданию: Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7 т. Т. II. М.: Художественная литература, 1973. С. 318–320.

рения. Нас будет интересовать, как смена света и тьмы, зрительно осязаемая в пространстве и оформленная средствами художественной выразительности, влияет на образ Атлантиды, соединяющий утопическое и эсхатологическое.

Для этого визуальные категории света и тьмы будут рассматриваться с точки зрения теории образа, состоящего из внешней формы (словесно-речевой строй произведения) и внутренней (рисующие словом картины)<sup>5</sup>. Необходимо также обращение к мифопоэтической концепции, поскольку свет и тьма причисляемы к видимому и невидимому, космосу и хаосу соответственно: «организованному, предсказуемому (“видимому”) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (“невидимое”), хаотическое состояние»<sup>6</sup>. При этом свет и тьма находятся в тесном отношении друг с другом. Свет может быть понят только при существовании тьмы, через конкретно-чувственный опыт: тьма может быть определена как отсутствие света. Свет также важен в мифопоэтическом комплексе символизма, вдохновленном идеями неоплатонизма. В рамках данного литературного течения он является результатом трансформации предметного мира в символ: как отмечает П. Кроме, «предметный мир становится символом и посредством “эманации божественного” превращается в солнечный свет»<sup>7</sup>. Следовательно, свет в образе Атлантиды, как части предметного мира, будет влиять на ее значения как символа.

Итак, свет и тьма будут рассмотрены в разнообразии качеств, воспринимаемых внутренним зрением и выраженных в определенном словесном строе, а также в отношении к образу Атлантиды, на который направлено их действие. Сначала необходимо проанализировать отношение пространства со светом и тьмой, а также особенности данных визуальных явлений, выраженных поэтическим словом. Наконец, важно проследить в композиции стихотворения появление препятствий видения и их связь со светом.

В «Городе Вод» свет тесно связан с материальным миром, на который он направлен. Его действие изначально подразумевается, так как его источник не назван. Свет здесь обусловлен, прежде всего, началом дня: «Было то – утро вселенной». Благодаря ему виден предметный мир Ат-

---

<sup>5</sup> *Гиришман М. М., Домашенко А. В.* Образ художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 150.

<sup>6</sup> *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 194.

<sup>7</sup> Цит. по: *Хансен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. С. 19–20.

лантиды, отмеченный признаками материального процветания, что подкрепляет утопическое видение острова:

Высилась в центре громада  
Храма Прозрачного Света – <...>  
Костью слоновой одета,  
Золотом вся залита.

Однако здесь также, по выражению Подороги, «светом овладевает вещь»<sup>8</sup>. Свет присваивается сначала как имя вещи – название Храма, а затем через возможную метафору солнечного света. Обозначается «золотом» свет или имеется ли в виду металл в буквальном смысле слова, остается не вполне ясно. В мифопоэтике символизма солнце и золото находятся в неразрывном отношении обмена качествами: «золото как качество прямо символизирует солнечное начало <...>, либо солнечное начало объективируется в золоте»<sup>9</sup>. Например, эпитет «залита», характерный для описания света, отсылает к качеству жидкого золота, из которого предмет может быть *вылит*. При отсутствии в тексте стихотворения Солнца как источника света, золото как бы совмещает и свое буквальное значение, воплощенное в материи, и метафорическое, связанное со светом Звезды.

Далее эффект овладения светом только усиливается за счет перечисления предметов:

Статуи, фрески, колонны,  
Вязь драгоценных металлов,  
Сноп самоцветных камней;  
Сонм неисчетный, бессонный, –  
В блеск жемчугов и кораллов,  
В шелк облаченных людей!

Металлы и драгоценности уже сами по себе для внутреннего взора предстают материальными источниками одного из видов света – блеска. Блеск наиболее приближен к материи, поскольку он исходит от предметов в их контакте со светом извне. Значимость последнего как результата эманации божественного здесь явно замещается избытком материи как

---

<sup>8</sup> Подорога В. Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. М.: Канон-Плюс, 2021. С. 321. В. Подорога говорит о данном феномене, анализируя идеи Рильке о скульптуре. Мы же заимствуем его для анализа лирического текста и отмечаем здесь метафору как троп, важный для создания эффекта овладения светом.

<sup>9</sup> Ханзен-Лёве А. Указ. соч. С. 180.

таковой. Трансформация света внешнего заканчивается там, где предмет уже сам его производит.

Здесь происходит также слияние жителей Атлантиды с предметным миром в одну сущность. За разнообразием материи атланты теряются. За счет параллелизма снопа камней и сонма людей, следующих друг за другом, они становятся частью внешней атрибутики острова. Образ Атлантиды как бы сводится к своей материце, которая подчиняет себе и свет, и жителей.

Свет связан также со стихией огня, которая вводится благодаря метафоре и сравнению. Брюсов метафорически переносит качество пламени (горение), обозначая освещенность образа: «С моря далеко горело / Чудо всесветной столицы, / Дивного Города Вод».

Появляющееся здесь чувство дали затем преодолевается субъектом видения за счет перечисления металлов, которые он видит. Взгляд уже может охватить отдельные элементы, а не свечение в целом: «Он, опоясан кругами / Меди, свинца, орихалка, / Был – как огнем обнесен!»

Благодаря сравнению, мотивированному схожестью металла, находящегося на свету, и горящего огня, свет вновь сближается с материей. Световой круг является признаком космически организованного пространства, а эпитет «обнесен» добавляет устойчивости и защищенности образу Атлантиды. Причем данный эпитет придает свету, сравниваемому с огнем, качество стихии земли – твердость материи.

В связке с последней строфой, метафора и сравнение с пламенем уже интерпретируются как иносказательное выражение будущей катастрофы. Пламя появляется здесь, прежде всего, как стихия хаоса: «Пламя, и дымы, и пены / Встали, как вихрь урагана; / Рухнули тверди высот».

Интересно, что материя подчиняет себе свет, тогда как тьма, наоборот, подчиняет себе материю, скрывая ее. Свет питает материю в ее видимости, и это показано в стихотворении в перечислении предметов, составляющих целое Атлантиды. Свет как бы рассеян среди всех названных богатств. Тьма же сконцентрирована, поскольку поглощает материю. Из-за этого препятствия видение апеллирует к глобальному: здесь не выделяется каждый поглощенный предмет, потому что показывается не организация, а хаос.

Идея пламени как источника света сохраняется, но отходит на второй план из-за описания разрушающего действия. Более того, пламя предстает вместе с дымом, который должен препятствовать видению. Это возвращает стихотворение к его началу, где тьма и свет также представляли в связке. Постепенно из тьмы появляется свет: «Тает пред умственным взором / Мгла векового тумана, / Сумрак безмерных глубин».

Так наблюдатель усилием воображения преодолевает визуальное препятствие, чтобы сделать видимым описанный ранее предметный мир острова. Усилием воображения субъект как бы развеивает мглу и сумрак,

мешающие увидеть остров в его предметно-зримой форме, и, по аналогии, из хаоса рождается космос.

Появление образа Атлантиды и ее разрушение происходят в воображении субъекта. В связи с этим разрушение Атлантиды может трактоваться двояко: с одной стороны, речь идет о материальной гибели, вызванной стихией, визуально переданной через смену света и тьмы, с другой, это разрушение нематериально, поскольку случается в воображаемом мире субъекта. В аспекте нематериальности предстают свет и мгла, когда используются как метафоры иных категорий. В приведенном выше отрывке мгла, туман и сумрак – метафора трудной представимости Атлантиды. Свет также становится метафорой познания, что передано через образ зари: «Тот, где все знанья возникли, / Чтоб обессмертить все дали / Благостью новой зари!» Знание связывается с пространственно-визуальными категориями – зоря и даль, – где второе преодолевается первым. Подобно тому, как воображающий субъект видит «далеко» свет острова, затем приближается к нему для детального рассмотрения, сама Атлантида представляется как образ преодоления незнания.

В итоге, это позволяет трактовать двояко и сами категории света и тьмы, не только как проявления борьбы утопии и эсхатологии, но и как ментальные характеристики познания и незнания. При этом в стихотворении утверждается постоянное взаимоотношение этих двух пониманий через метафоры и сравнения, которые соотносят, с одной стороны, свет с материей – богатствами Атлантиды, а, с другой, свет с познанием.

Образ Атлантиды, таким образом, вынужден быть все время в центре смены света и тьмы, понятий как в прямом, так и в переносном смыслах. Несмотря на фактическую победу тьмы и хаоса, свет занимает главенствующую позицию, благодаря большему числу тропов, связанных с ним, и в особенности своему тесному отношению с материей. Последняя становится смыслом существования самого света. Ведь его функция, ввиду сравнения, метафоры, а также словесного строя «Города вод», заключается в том, чтобы показать предметный мир Атлантиды в его космической организации. Свет, будучи одновременно метафорой познания, делает Атлантиду неким образом-воплощением знания как такового. Хотя отмечается движение Брюсова к антиутопии, то есть к эсхатологическому, в отдельно взятом лирическом произведении образ Атлантиды, скорее, пограничен. Свет и тьма находятся в тесных отношениях друг с другом: Атлантида возникает из тьмы, но также ее свет становится разрушающим огнем. При этом утопическое строится не только на «подсвечивании» идеального материального устройства острова, но и на метафоре свет-познание, нематериальной ценности. В итоге образ Атлантиды характеризуется идеей познания через видение материи, выраженной трансформацией тьмы в свет.

## П. Р. Шубина

### «Здесь» и «там» в крымских стихотворениях И. А. Бунина

Крым занимает значительное место в жизни И. А. Бунина. В девятнадцать лет он впервые побывал в Крыму. Бунин настолько полюбил это место, что возвращался не раз, поездки стали особенно регулярными, когда Чехов переехал в Ялту – в его доме Бунин часто бывал. Еще задолго до первой поездки Бунин много слышал о Крыме по рассказам отца, который участвовал в крымской кампании, читал «Крымские сонеты» А. Мицкевича (некоторые из них впоследствии перевел) – все это привило писателяю любовь к этому месту<sup>1</sup>.

Крымские стихотворения И. А. Бунина («Утес», «Кипарисы», «На мертвый якорь кинули бакан...», «Учан Су», «На винограднике» и другие) – воплощение личных наблюдений писателя за природой, поэтому центральное место занимает в них именно пейзаж. Однако раскрывается в них не только красота Крыма. В художественном мире стихотворений Бунина создается свой космос – пространство безвременья (понятие микрокосма и макрокосма). Для раскрытия данного тезиса я рассматриваю три стихотворения: «В окошко из темной каюты...» (1896), «На мертвый якорь кинули бакан...» (1900) и «Кипарисы» (1896). Все три стихотворения отличаются событийным планом, однако в них прослеживается схожая пространственно-временная организация.

Художественный мир Бунина одновременно предметен и абстрактен: предметность создают существительные, что формирует ложное ощущение реальности описываемого места, в то же время на более глубинном уровне прослеживается внесобытийность и эфемерность.

Рассмотрим это на примере стихотворения «В окошко из темной каюты...».

В окошко из темной каюты  
Я высунул голову. Ночь.  
Кипящее черное море  
Потопом уносится прочь.

Над морем – тупая громада  
Стальной пароходной стены.  
Торчу из нее и пьянею  
От зыбко бегущей волны.

---

<sup>1</sup> Жемчужный П. С. «Крымский мир» И. А. Бунина // Культура и текст. 2005. № 9. С. 39–48.

И все забирает налево  
Покатая к носу стена,  
Хоть должен я верить, что прямо  
Свой путь пролагает она.

Все вкось чья-то сила уводит  
Наш темный полуночный гроб,  
Все будто на нас, а все мимо  
Несется кипящий потоп.

Одно только звездное небо,  
Один небосвод недвижим,  
Спокойный и благодный, чуждый  
Всему, что так мрачно под ним.

1896<sup>2</sup>

Ключевую роль в организации пространства этого текста играет деталь: так, лирический герой прямо не упоминает, что он плавает на пароходе, напротив, его взгляд охватывает лишь части судна: каюту (пространство лирического героя), парходную стену (ограниченность мировосприятия лирического героя, которая указывает на его невсевидение, он находится не над миром, а в нем), гроб (мироощущение лирического героя). В то же время лирический герой ориентирован вовне, поскольку он улавливает каждое движение корабля. В связи с этим особое место занимают наречия места и предлоги. Благодаря предлогам пространство условно распадается на три части, плана: пространство моря («**Над** морем тупая громада...»), пространство неба («Один небосвод недвижим... так мрачно **под** ним»), пространство лирического героя («**В** окошко **из** темной каюты / Я высунул голову»). Таким образом, создается пространственная вертикаль, а дихотомия верха и низа раскрывается через антитезу *кипящее море* – *спокойный небосвод*. Если рассмотреть каждый план, то можно выявить определенные тематически поля: **море** (*кипящее черное море, бегущая волна, кипящий потоп*), ассоциативно отсылающее к космогоническим мифам о мировых водах, которые являются самим хаосом или его воплощением; **небо** (*звездное небо, небосвод недвижим, спокойный, благодный, чуждый*), выступающее антитезой хаоса, – недвижимое пространство, описывающееся в последней строфе (статичность обусловлена отсутствием в этом четверостишии глаголов); **«я»** (*темная каю-*

---

<sup>2</sup> Буннин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1987. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

та, голова, *тулая* громада *стальной* пароходной стены, *покатая* к носу стена, *полуночный* гроб).

В данном случае образы лирического героя и парохода являются тождественными (о слиянии лирического героя с пароходом говорит изменение самоидентификации: «Я высунул голову» в первой строфе и «Все будто на нас, а все мимо» в четвертой). Таким образом, лирический герой находится в центре мироздания, в безвременье и вечности. На это указывают глаголы: динамика стихотворения нивелируется глаголами несовершенного вида, это создает циклическую повторяемость действий; только в начале лирический герой, будучи еще не сопричастным миру вовне, пребывает во времени («Я высунул голову»). Высунув голову из каюты, он событийно переходит из мира имманентного в мир трансцендентный. Бунин создает свой космос, где между вневременным порядком и хаосом находится человек.

Лирический герой стремится охватить взглядом не только пространство вокруг себя (поэтому преобладают наречия и предлоги: *прочь, налево, прямо, вкось, мимо*), но и определить свое место в нем. Это путешествие не только физическое, но и ментальное (как попытка понять, куда ведет человека судьба – третья и четвертая строфы). Также, если обратить внимание на метафору «полуночный гроб» (т.е. пароход), то можно трактовать это и как путешествие по загробному миру, отсюда пространство безвременья. Кстати, у Бунина мир живых и мертвых неразрывно связан, эта связь ярче всего проявляется в стихотворении «Кипарисы».

Пустынная Яйла дымится облаками,  
В туманный небосклон ушла морская даль,  
Шумит внизу прибой, залив кипит волнами,  
А здесь – глубокий сон и вечная печаль.

Пусть в городе живых, у синего залива,  
Гремит и блещет жизнь... Задумчивой толпой  
Здесь кипарисы ждут – и строго, молчаливо  
Восходит Смерть сюда с добычей роковой.

Жизнь не смущает их, минутная, дневная...  
Лишь только колокол вечерний с берегов  
Перекликается, звеня и завывая,  
С могильной стражею белеющих крестов.

1896 [С. 71]

В нем также разворачивается вертикальная организация пространства: «Шумит *внизу* прибой», «А *здесь* глубокий сон». Постулируется оппозиция не только верха и низа, но и двух миров – здесь (город мертвых) и там

(город живых). Интересно, что антитеза «здесь» – «там» зеркально отражается (мир-перевертыш).

Хтоническая природа воды проявляется и в этом тексте: «*Шумит* внизу прибой, залив *кипит* волнами». При этом семантически образ мира мертвых, где царит «глубокий сон и вечная печаль», соответствует образу недвижимого небосклона из стихотворения «В окошко из темной каюты...». Особенности пространственной организации, образы кипарисов (символ смерти и траура), тумана (символ пограничности, «серая зона» между реальностью и ирреальностью), смерти, крестов вводят мотив жизни и смерти. Интересно, что наречие «здесь» употребляется в тексте несколько раз, то есть лирический герой заявляет о себе не как о повествователе, занимающем позицию стороннего наблюдателя, его место здесь, в мире мертвых. Более того, художественный мир стихотворения дисгармоничен, поскольку ориентирован на мир потусторонний: два пространства связаны звуком колокола (репрезентация церкви, которая символизирует связь между имманентным и трансцендентным).

Мотив смерти также ярко проявляется в стихотворении «На мертвый якорь кинули бакан...».

На мертвый якорь кинули бакан,  
И вот среди кипящего залива,  
Он прыгает и мечется тоскливо,  
И звон его несется сквозь туман.

Осенний мрак сгущается вдали,  
Подходит ночь, – и по волнам тяжелым  
Ныряют и качаются за молом  
Рыбацкие пустые корабли.

И мачты их средь темной высоты  
Чертят туман все шире и быстрее,  
И плавают среди тумана рей,  
Как черные могильные кресты.

1900 [С. 95–96]

Однако дихотомия мира нивелируется словосочетанием «мертвый якорь», которое в данном контексте воспринимается двусмысленно, с одной стороны, это морской термин, с другой, это ключевая доминанта всего текста. Хотя традиционно якорь считается символом надежды, здесь выстраивается другой ассоциативный ряд. «Мертвый якорь», который «мечется тоскливо», «осенний мрак», «тяжелые волны», «темная высота», рей, похожие на «черные могильные кресты» – все эти тропы указывают на то, что якорь принадлежит миру хаоса. О закрытости этого мира

говорят предлоги *среди / среди*; в отличие от стихотворения «В окошко из темной каюты...», здесь отсутствует пространственная вертикаль, вернее, организация пространства исключает двойственность, отсутствует анти-теза верха и низа. Якорь и реи находятся в одной парадигме. Если рассматривать данное стихотворение и «В окошко из темной каюты...» как части целого, то сюжетно получается, что гроб-теплоход прибыл на кладбище («реи, как черные могильные кресты»), а лирический герой, который надеялся, что судьба ведет его прямо, к гармонии, сворачивает налево, к смерти. «Мертвый якорь» – воплощение самоощущений лирического героя, который «прыгает и мечется тоскливо». Появляются также схожие образы. Например, образ тумана, как и в «Кипарисах» – символ неизвестности, перехода в другой мир; однако здесь представлена зеркальная ситуация: точка зрения повествователя находится в мире «там» («И *звон* его несется сквозь туман»), в «Кипарисах» же в мире «здесь» («колокол вечерний с берегов / Перекликается, *звеля* и завывая»). Это подтверждают и цветовые образы: «И плавают среди тумана реи, / Как *черные* могильные кресты»; «С могильной стражей *белеющих* крестов». Именно кресты (как часть кладбища) находятся в зоне перехода между двумя мирами. Из мира живых они кажутся белыми, из мира мертвых – черными.

Таким образом, И. А. Бунин действительно создает особый замкнутый в себе космос. Три стихотворения вписываются в цикл, который раскрывает его пространственную организацию. Кроме схожих мотивов (жизни, смерти), образов (тумана, крестов, воды), временной организации (во всех трех стихотворениях только по одному глаголу совершенного вида, которые в том числе создают обособленность и статичность художественного мира; «На мертвый якорь кинули бакан», «В туманный небосклон ушла морская даль», «В окошко из темной каюты / Я высуну голову» – абстрагированность от мира живых, событийный переход, сконцентрированность на пространстве смерти), наблюдается пространственная замкнутость. Лирический герой Буннина ориентирован на потустороннее, он сам принадлежит миру «там».

В стихотворениях лирический герой явно раскрывается только в «В окошке из темной каюты...», однако его проявления можно встретить во всех трех текстах: через аллегорические образы («мертвый якорь»), точку зрения («здесь кипарисы жгут»). Взгляд Буннина сосредоточен на деталях, один из основных тропов – синекдоха (колокол как часть церкви; реи, якорь как часть корабля; стена как часть парохода). Для Буннина важна не конкретность художественного мира, а абстрактность, внешняя очерченность, которая обращает внимание читателя на ощущения, душевное состояние. Бунин формирует гармоничный мир, космос, который противопоставляется вечному хаосу – кипящему черному морю.

**Е. А. Шишкина**  
**Визуальный образ болезни**  
**в стихотворении Э. Багрицкого «ТВС»**

В данной статье мы рассмотрим, из чего состоит и как создается визуальный образ болезни, как он развивается в лирическом сюжете стихотворения и какое место занимает в смысловом целом произведения.

Предваряя анализ интересующей нас категории, прежде всего, выделим субъекта, глазами которого мы видим весь художественный мир: в данном случае это лирическое «я» («собственно-личный субъект»), являющееся центром описываемого мира<sup>1</sup>. Это один из рабочих корреспондентов, состоящий в кружке единомышленников. Рабкор болеет туберкулезом, который, как мы в дальнейшем убедимся, значительно влияет на восприятие, точку зрения субъекта.

Лирическое «я» подробно описывает свои телесные ощущения, называет конкретные части тела, которые захватываются приступом болезни («от сердца, из глубины, / Предчувствие капля идет ко мне»<sup>2</sup>, «упорней бронхи сосут / Воздух по капле в каждый сосуд»), описывает состояние жара («И на меня, / Грохоча, осыпаются миры / Каплями ртутного огня, / Обжигают темя, текут ко рту»).

При этом, кроме описания телесных ощущений, постепенного разворачивания болезни, лирический субъект отмечает привычность мира вокруг него, опостылевшую повседневность, которая, впрочем, также влияет на телесные ощущения: «Трава до оскомины зелена», «тот же скопческий вид, / Тот же кошачий и детский мир, / Который душьем ползет в крови...». Специфический эпитет «скопческий» указывает на восприятие лирическим «я» вида мира как, вероятно, неполноценного, недостаточного.

Наконец, лирическое «я» отмечает: «А снизу, цепляясь по веткам лоз, / Плесенью лезет туберкулез». Интересным представляется сравнение действительно визуально похожих веток виноградной лозы и бронхального дерева (части дыхательной системы организма), особенно, если на лозу посмотреть в перевернутом виде.

---

<sup>1</sup> См.: *Малкина В. Я.* Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31.

<sup>2</sup> *Багрицкий Э. Г.* Стихотворения и поэмы. Л.: Художественная литература, 1964. С. 124–127. (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

Отметим отдельно, что в тексте стихотворения есть речь, взятая не в кавычки, а в скобки. Она также принадлежит лирическому «я», но представляет собой выражение не чего-то чувственного переживаемого в ощущении или восприятии, а является умозаключением, подытоживающим состояние, выводимым, объясняющим, рационализирующим. Не случайно такого рода речь начинается обычно со слова «значит».

Лирический сюжет разворачивается в рамках одного дня, точнее – с жаркого полудня до позднего вечера.

Можно выделить два основных пространства произведения: улица (внешний мир) и дом (внутренний мир). При этом призма болезненного восприятия лирического «я», как мы отмечали выше, особенным образом преломляет оба эти пространства.

Обратим внимание на специфические черты внешнего мира, взаимодействие и взаимопроникновение внутренних телесных ощущений болеющего субъекта и характеристик улицы. Мы помним, что лирическое «я» переживает жар – вторит ему и жаркая погода, палящее солнце: «Солнце стоит посреди двора», «Надсаживаясь, и спеша донельзя, / Лезут под солнце ростки и Цельсий», «Земля надрывается от жары. / Термометр взорван». Подчеркнем значимую визуальную характеристику мира вокруг – угловатость, колючесть: «мир колюч и наг: / Камни – углы, и дома – углы». Отметим образ красного, рыжего цвета, оказывающийся семантически связанным с болезнью: «воспаленные знамена» (то есть идентичными здесь становятся «красный» и «болезненный»); «Значит: на ткани полезла ржа», – то есть ржавчина, всегда являющаяся признаком нарушения нормального функционирования; «рыжий джут».

Мир дома при этом «сонный и полутемный», и именно в его пространстве происходит центральное лирическое событие бредового видения в жару, в котором лирическое «я» видит «остроугольный палец», «остроугольное лицо», «остроугольную бороду». Граница между мирами реальным и воображаемым, этот переход ясно виден в строках: «Жилка колотится у виска, / Судорожно дрожит у век. / Будто постукивает слегка / Остроугольный палец в дверь». Движение читательского восприятия происходит от образа виска – к веку глаза – в воображаемый мир. При этом пространство дома представляет собой пограничье между бодрствованием и сном, пограничное состояние между светом и тьмой. На этой границе, на пике болезни и происходит видение.

Описание события видения прерывается многоточием и изображением пространственно-временных изменений: солнце опускается, а луна поднимается. Образ луны и контекст ее появления – отталкивающий, неприглядный: «И вот над уборной из досок / Вылезит неприбранная луна».

Итак, в острой фазе болезни, в приступе жара лирическое «я» встречается и говорит с лирическим персонажем – Феликсом Дзержинским. Его речь взята в кавычки и представляет собой развернутый монолог, включающий размышления о настоящем «веке», воспоминания о своем деле, призывы, адресованные болеющему лирическому «я». Выражены они в императивных глаголах со значением разрушения и уничтожения: «иди», «не бойся», «солги», «убей», «трави», «бей», «взнуздай», «повали», «умри». Эти императивы оказываются, по сути, формулой, лозунгом настоящего приверженца правому делу.

«Угольными», «острыми» визуальными образами полна речь Дзержинского: «двор в колючих кошках», «в чернилах квадрат сукна», «ржавчина перьев, бумаги клоку», «трехгранная откровенность штыка», «проколи», «прими на рогатину...». Кроме того, в речи Дзержинского мы слышим еще одну прямую речь: это голос «века», звучащий словами «солги», «убей». Вспомним о голосе «кошачьего и детского мира», возникшем в речи лирического «я» ранее. Как нам представляется, это два противопоставленных голоса: один успокаивающий и утверждающий правильность, гармоничность мира, но не близкий лирическому «я», другой же – активизирующий, призывающий, имплицитно выражающий неправильность мира, потенциальную угрозу, побуждающий к исправлению.

Выразителен образ красного цвета как связанного с кровью в монологе гостя лирического субъекта: «И стол мой, раскидывался, как страна, / В крови...», «И подпился на приговоре вилась / Струей из простреленной головы», «Он вздыбился из гущины кровей...».

Выздоровление же связано в художественном мире стихотворения с белым цветом: «О скромная заповедь молока!» (кроме белого цвета молока, вспомним о медицинской рекомендации его питья для болеющих туберкулезом), «Луна лейкоцитом...» – здесь заметим, что лейкоциты представляют собой белые клетки крови, помогающие организму бороться с болезнью.

Завершается пламенный монолог Дзержинского, «Жилка о висок / Глуше и осторожнее бьет», видение заканчивается, пик болезни пройден, и в пространстве и состоянии лирического «я» происходят значительные изменения. Во-первых, снижается температура болеющего субъекта, мы видим, как приходит к лирическому «я» облегчающая состояние прохлада: «как студеной сок, / Медленный проступает пот», «И ветер в лицо, как вода из ведра». Значимой визуальной характеристикой становится пришедшая на смену «угловатости» «круглость» мира: «Луна лейкоцитом над кругом двора, / Звезды круглы и круглы кусты». И даже время – девять часов вечера – и те «скатываются» в «огромную бочку».

Таким образом, мы наблюдаем выздоровление лирического «я», по крайней мере, окончание острой фазы заболевания. Преображается и мир вокруг, что вдохновляет субъекта на продолжение служения своему делу, дает новые силы. Лирическое «я» отправляется на собрание рабовского кружка, а перед выходом видит возможность исполнения завета персонажа из видения: «Земля... легла, как неструганная доска, / Готовая к легкой пляске пилы, / К тяжелой походке молотка».

Итак, образ болезни в стихотворении Э. Багрицкого «ТВС» становится ведущим мотивом, сопровождает весь сюжет. Именно болезнь, название которой вынесено в заголовок стихотворения, определяет восприятие лирического субъекта, формирует способ видения мира. Визуальный образ болезни представлен в стихотворении как на уровне отдельных видимых характеристик мира («угловатость», красный цвет), так и на уровне сюжета в виде события болезненного видения лирического «я». Заметим в скобках, что образ болезни в стихотворении не только визуален, но и представлен описаниями слуховых, тактильных ощущений, что создает объемную, насыщенную картину окружающего и внутреннего болезненного мира. В лирическом произведении болезнью оказывается как туберкулез, так и опостылевшее восприятие мира лирическим «я», а «выздоровление», соответственно, проявляется не только в отступлении острой фазы телесного недуга, но и в появлении новых сил для истинного служения своему делу, бескомпромиссному и жестокому.

**А. Е. Федюкина**  
**Путиями искусства:**  
**трансформация экфрасиса в лирике Георгия Иванова**

Обращение к экфрасису<sup>1</sup> (как к одному из способов репрезентации визуального) достаточно характерно для ранней лирики Георгия Иванова. Экфрасис регулярно используется поэтом как форма кросскультурного диалога, как аллюзия на «текст» произведений изобразительного искусства. Он позволяет синтезировать в рамках одного текста несколько культурных традиций (например, сочетать черты рококо с установками акмензма). Экфрасис (в том числе в текстах Георгия Иванова) может быть рассмотрен как вставка типа «искусство в искусстве»<sup>2</sup>. По Е. Фарино, такие вставки возможны в любом художественном образовании (будь то балет, кино или литературный текст). Их функции могут быть различными. Так, первая функция заключается в том, что вставки представляют собой часть создаваемого художественного мира, они располагаются в одном ряду с, например, художественной деталью, то есть это такой же элемент мира, как и все остальные. Вторая функция вставок – порождение внутри художественного текста шкалы «реальный – фиктивный», «подлинный – поддельный», «настоящий – условный», при этом создаются (или нейтрализуются) соответствующие оппозиции<sup>3</sup>. Обнажается фиктивность одного семиотического пространства и «реальность» (жизнеподобие) другого. Появляется граница между условными и реальными временем и пространством, соответственно, вводятся дополнительные пространство и время – время и пространство произведения другого искусства. Третья функция инкорпораций следующая: они позволяют отразить «семиотические установки данного автора»<sup>4</sup>, а именно, имплицитно заложенную авторскую установку в системе отношений «реальность» – «произведение искусства». Вставка «искусство в искусстве» отражает то, как имплицитный автор видит искусство как таковое, процесс его создания, сопоставляет текст с внетекстовой реальностью. «Искусство внутри искусства» обнажает референтные отношения между данным текстом и реальным миром. Причем этот набор функций характерен как

---

<sup>1</sup> Под экфрасисом мы понимаем любое появление в тексте объекта изобразительного искусства, имеющего прямой или косвенный референт.

<sup>2</sup> *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. Мы прибегаем к теоретическим положениям Е. Фарино, так как нас интересует функциональный аспект экфрасиса. Фарино рассматривает функциональную сторону внутритекстовых инкорпораций.

<sup>3</sup> Там же. С. 379.

<sup>4</sup> Там же.

для воображаемых вставок (описаний воображаемых произведений искусства), так и для реальных (когда есть возможность опознать конкретное произведение искусства). На знаковом уровне система остается той же, поэтому, по Е. Фарино, и круг вопросов тот же: знаковая природа вводимого «текста», его категории, отношение к ним внутри художественного целого, функция вводимого медиума.

В соответствии с теорией Е. Фарино, «искусство в искусстве» представляет собой один из видов вводимого в текст хронотопа (времени и пространства). Он может быть изолированным от пространства и времени всего текста, а может, наоборот, встраиваться в художественный мир (обозначим буквами три типа возможных отношений):

- А. мир «искусства» (фикциональный) вторгается в условно «реальный»;
- В. «реальный» мир вторгается в мир «искусства»;
- С. различение фикционального и реального.

В лирике Георгия Иванова граница между двумя мирами (кодами искусства внутри единой модели) постепенно смещается (от сборника к сборнику). Так, мир инкорпорируемого искусства практически полностью сливается с текстовой реальностью в первом сборнике – «Отплыть на о. Цитеру» (1912). Георгий Иванов, отсылая нас к картине Антуана Ватто<sup>5</sup> «Паломничество на Киферу», создает по ее мотивам особую реальность. Остров Цитера постулируется как реальный в рамках художественной условности:

Волны, верные Венере,  
Учат шалостям детей.  
Не избегнуть на Цитере  
Кушдоновых сетей!<sup>6</sup>

И «волны», и «детские шалости», и сама «Цитера» представлены как элементы реального мира в рамках пространства художественного текста. Граница между миром стихотворения и миром картины стерта. Таким образом, экфрасис заполняет все поле текста.

---

<sup>5</sup> Название сборника – прямая отсылка к одноименной картине французского художника. Здесь и далее в фокусе внимания будут экфрасисы, связанные с Антуаном Ватто: тема Ватто характерна для всего творчества Георгия Иванова – это делает возможным проводить сравнительный анализ экфрасистических текстов разных лет.

<sup>6</sup> *Иванов Г. В.* Стихотворения. СПб.; М.: Нестор-История, 2021. С. 116. (Новая библиотека поэта). В дальнейшем тексты цитируются по данному изданию.

Однако обратное можно сказать об экфрасисе в «Вереске» (1916). Приведем текст стихотворения, в котором содержится явная отсылка к картине Антуана Ватто:

О, празднество на берегу, в виду искусственного моря,  
Где разукрашены пестро причудливые корабли.  
Несется лепет мандолин, и волны плещутся, им вторя,  
Ракета легкая взлетит и рассыпается вдали.

Вдыхает рослый арлекин. Задира получает вызов,  
Спят влюбленные к ладье – скользнуть в таинственную даль...  
О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов, –  
Дворяне русские, – люблю ваш доморощенный Версаль.

Пусть голубеют веера, вздыхают робкие свирели,  
Пусть колыхаются листья под розоватою луной,  
И воскресает этот мир, как на поблекшей акварели, –  
Запечатлел его поэт и живописец крепостной.

Экфрасис обнаруживает свою фикциональность: празднество – «в виду *искусственного моря*»<sup>7</sup>, герои его – лишь подражатели, а не дамы и кавалеры с картины Ватто («О, *подражатели* Ватто, переодетые в маркизов»). И всё это – лишь трансплантация (или её попытка) европейской культуры на русскую почву («*Дворяне русские, – люблю ваш доморощенный Версаль*»).

Мы все еще имеем дело с отсылкой (живописной) и можем установить референцию. Однако, если в «Отплытие на о. Цитеру» граница между живописным описанием и описанием поэтическим стерта, то в «Вереске» она намеренно подчеркнута (по Ю. М. Лотману, в подобных построениях-вставках актуализируется категория границы<sup>8</sup>).

При этом усложняется структура такого экфрасиса – он становится двойным. Внутри художественного текста (1 уровень мимесиса) возникает картина «крепостного живописца» (2 уровень мимесиса), на которой изображен мир, созданный по модели мира Ватто (3 уровень мимесиса). Двойной экфрасис создает не только второй уровень, но и третий (о двойной закодированности у Ю. М. Лотмана: «Мы можем сталкиваться со сплошным закодированием двойным кодом, причем в разной читательской перспективе просматривается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым доминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и прочих степеней»<sup>9</sup>).

---

<sup>7</sup> Здесь и далее курсив мой. – А. Ф.

<sup>8</sup> Лотман Ю. М. Текст в тексте (вставная глава) // Семосфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство–СПб, 2000. С. 64–75.

<sup>9</sup> Там же.

Однако при меньшей, на первый взгляд, фикциональности экфрасических вставок «Отплыть на о. Цитеру» (по сравнению с текстами, отсылающими к Вагто в «Вереске»), в них также можно обнаружить элементы искусственности создаваемого «двойного» подражания. Живописные описания, включенные в лирический текст, представлены как не вполне реальные – они имеют скорее рукотворный характер. Так, в «На острове Цитере» волны – «кружевом обшиты». Деталь пейзажа становится деталью шитья, а значит, созданной человеком, а не природой, материи. В стихотворении «Ранняя весна» подчеркивается статичность, искусственность и рукотворность мраморной статуи: «В зелени грустит мраморный купидон / О том, что у него мраморная плоть». А в следующем за «Ранней весной» тексте – «Луна взопла совсем как у Вэрлена / Старинная, в изысканном уборе». Открыто постулируется принадлежность части пейзажа (луны) миру искусства («Как у Вэрлена»). Стоит отметить, однако, что эти детали не создают в полной мере оппозицию настоящее-фиктивное, их недостаточно для того, чтобы говорить о том, что из типа отношений (см. работу Е. Фарино) *С.* (неразличение фикционального и реального) эти тексты выбиваются и начинают тяготеть к типу отношений *А.* (мир искусства вторгается в реальный). В полной мере «искусственным» этот мир станет во второй книге стихов, в «Вереске» (в ней же экфрасис станет явлением более явным и регулярным).

В эмигрантской лирике Георгия Иванова тип экфрасиса принципиально меняется. Если в ранних сборниках встречается полный экфрасис (развернутое описание; классификация Е. В. Яценко<sup>10</sup>), то в поздних текстах экфрасис Вагто / картины Вагто – свернутый<sup>11</sup>. Он занимает не все пространство текста (а, например, пару строк) и тематически значительно отходит от референта:

Потеряв даже в прошлое веру,  
 Став ни это, мой друг, и ни то, –  
 Упльваем теперь на Цитеру  
 В синеватом сияньи Вагто...

Грусть любит лунным пейзажем,  
 Смерть, как парус, шумит за кормой...  
 ...Никому ни о чем не расскажем,  
 Никогда не вернемся домой.

*(стихотворение «Потеряв даже в прошлое веру...»,  
 из сборника 1950 г. «Портрет без сходства»)*

<sup>10</sup> Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

<sup>11</sup> Если не считать текст «Почти не видно человека среди сиянья и шелков...», который и не является в полной мере экфрасисом (отсылает к фигуре Вагто, а не к произведению изобразительного искусства).

«Отпальтне» на остров любви преобразается в эмигрантский период в «отпальтне» бодлеровского толка – на остров смерти<sup>12</sup>. То есть это принципиально иной тип обращения с первоисточником. Экфрасис эмигрантских текстов не воссоздает атмосферу оригинала, а служит лишь культурным кодом, который преобразается в соответствии с мировоззренческими установками автора. В ранних же сборниках экфрасис также не воспроизводит в точности живописный первоисточник, так как экфрасис всегда субъективен, а не просто создает «копию копии» (мимесис мимесиса); «чудо экфрасиса»<sup>13</sup> – в его одухотворенности: это не механическое описание, а описание, оживленное мыслью художника (в широком смысле), обработанное человеческим сознанием и воображением.

В «Отпальтне на о. Цитеру» экфрасис часто представляет собой воспроизведение основных мотивов первоисточника (т.е. косвенный экфрасис, по классификации Е. В. Яценко), он воссоздает впечатление от произведения искусства (через воспроизведение деталей: упоминание пейзажа, острова, мифологических персонажей, соотносенных с Ватто). Однако если в ранней лирике эти мотивы вполне соответствуют референту (духу галантных празднеств Антуана Ватто), то в поздней – значительно с ним расходятся. Трагическое мироощущение Георгия Иванова этого времени сказывается на всех уровнях текста, в том числе затрагивая уровень культурных аллюзий (интертекстуальный или интермедиаальный). Вот почему происходит трансформация индивидуальной поэтической системы (И. П. Смирнов<sup>14</sup>): движение от гармонического мироощущения к трагическому, дисгармоничному.

Возможно, именно поэтому экфрасис намного более характерен для ранних текстов Иванова – когда вера в спасительную силу искусства (в том числе живописного) сохраняется. Экфрасис обнажает отношение автора к искусству как таковому. А с 20–30-х годов мировоззренческие установки Георгия Иванова таковы, что становится невозможным полагаться на искусство в сложном изменяющемся мире – об этом прозаический «Распад атома»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Эта тема особенно ярко проявляется в сборнике «Отпальтне на остров Цитеру» (1937).

<sup>13</sup> *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие. II. Метафора // Миф и литература древности: Восточная литература, 1998. С. 250.

<sup>14</sup> См.: *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001.

<sup>15</sup> «Догадка, что книги, искусство – все равно что описания подвигов и путешествий, предназначенных для тех, кто никогда никуда не поедет и никаких подвигов не совершит» (*Иванов Г. В.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1994. С. 10).

В этих более поздних текстах поэта мир Ватто предстает даже не «искусственным» – он как бы существует отдельно от текстовой реальности, эксплицирует свою природу – для текстового пространства он лишь культурная реминисценция, повод или аргумент в ходе размышления. Меняется структура экфрасиса: полный экфрасис сменяется свернутым, подражание референту – его переосмыслением. К тому же визуальное, в том числе экфрасис, уходит в поздних текстах Георгия Иванова на второй план.

**В. Я. Малкина**

**Взгляд как предмет и способ изображения  
(«Детство» Н. А. Заболоцкого)**

Понятие зримости художественного мира – ключевое для анализа визуального в литературе, которое и понимается нами, как видимость внутреннего мира художественного произведения, то есть возможность его зрительной рецепции. Особенности визуального восприятия задаются автором и воспринимаются читателем в рамках его собственного зрительского и читательского опыта. Проще говоря, визуальное в литературе – это то, что видит субъект рассказывания, как он нам это показывает (об этом рассказывает) и что мы (читатели-зрители) можем увидеть, прочитав его рассказ.

Отсюда важность точки зрения, поскольку именно от того, кто видит внутренний мир произведения и кто нам о нем рассказывает, зависит наше визуальное восприятие данного мира. Более того, понятие точки зрения является общим для литературы и визуальных искусств, в частности, живописи. В живописи точка зрения определяет место, где находится глаз наблюдателя по отношению к видимым или изображаемым предметам (т.е. видим ли мы предмет издали, вблизи, снизу, сверху и т.п.)<sup>1</sup>, и от нее зависит перспектива – система изображения трехмерного мира на плоскости картины<sup>2</sup> – и композиция: «взаимосвязь частей и компонентов живописного произведения между собой и с окружающим пространством»<sup>3</sup>.

В литературе точка зрения также связана с позицией наблюдателя в изображенном мире, которая определяет его кругозор<sup>4</sup>. Кроме того, она является центральным понятием для определения композиции, как было показано в работе Б. А. Успенского. Проводя параллели с другими видами искусств, Б. А. Успенский отмечает, что «так же, как и в живописи, здесь <в художественной литературе. – В. М.> может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как “внутренняя” (по

---

<sup>1</sup> См.: Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под ред. Г. Г. Обухова. М.: Советский художник, 1961. С. 170–171.

<sup>2</sup> См.: Популярная художественная энциклопедия / гл. ред. В. М. Полевой. Кн. 2. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 116.

<sup>3</sup> Искусство: современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. А. П. Горкина. Ч. 2. М.: РОСМЭН, 2007. С. 214.

<sup>4</sup> См.: *Тамарченко Н. А.* Точка зрения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 266–267.

отношению к произведению), так и “внешняя” точка зрения<sup>5</sup>. Если мы говорим о лирике, то на первый план выходит категория лирического субъекта: именно он является носителем точки зрения в буквальном смысле слова, потому что он – тот, кто видит внутренний мир произведения и описывает нам его, и от его позиции зависит то, что видит читатель.

Кроме точки зрения, не менее важно для изучения визуального в лирике представление о взгляде. Значительно чаще, чем смена точек зрения, там встречается движение взгляда лирического субъекта, следуя за которым, мы видим изображаемую им картину мира. Вспомним классический анализ М. А. Гаспаровым стихотворения А. Фета «Чудная картина...»: первый вопрос, которым он задается, это «что мы видим?». Именно в зависимости от динамики взгляда («выше – шире – ниже – уже») разворачивается внутренний мир стихотворения и наше понимание его смысла<sup>6</sup>.

Другой тип смены точек зрения мы наблюдаем, например, в стихотворении Н. Заболоцкого «Чертополох». Все начинается с взгляда на букет (как предметную деталь) и его подробного описания с точки зрения смотрящего на него лирического субъекта. Затем чертополох становится образом мира и образом препятствия между субъектом и его возлюбленной. В конце же происходит трансгрессия зрения, и уже не субъект смотрит на букет чертополоха, а из букета на него смотрят глаза (отсутствующей) героини: «Светит мне печальный и прекрасный / Взор ее неугасимых глаз»<sup>7</sup>. В этих случаях взгляд и его динамика становятся *способом изображения* внутреннего мира лирического стихотворения. Это позволяет зрению (воображению) читателя настроиться на зрение субъекта, соединиться и слиться с ним.

Однако, кроме способа, взгляд может стать и *предметом изображения*. Таких случаев (когда изображается именно взгляд, а не глаза) значительно меньше, и в центре нашего внимания будет стихотворение Н. Заболоцкого «Детство». Оно не часто становилось предметом исследования. Так, мы встречали отдельные упоминания о нем в работах И. Е. Васильева, посвященных теме детства у Заболоцкого<sup>8</sup>. Также оно

---

<sup>5</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции // Семиотика искусства / Б. А. Успенский. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 13.

<sup>6</sup> См.: Гаспаров М. А. Фет безглагольный // Избранные статьи / М. А. Гаспаров. М.: ИЛОН, 1995. С. 139–149.

<sup>7</sup> Заболоцкий Н. А. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1991. С. 184.

<sup>8</sup> См., например: Васильев И. В. «Высокий мир дитяти...» (тема детства в творчестве Н. А. Заболоцкого) // Филологический класс. 2003. № 10. С. 45–48.

было частично проанализировано А. С. Булатовой в статье, связанной с преобразованием мира наблюдателем у Заболоцкого<sup>9</sup>.

Наша же цель: изучить, как именно взгляд становится в данном стихотворении не только способом, но и предметом изображения, и как он организует визуальную образность и лирический сюжет.

Н. А. Заболоцкий. Детство

Огромные глаза, как у нарядной куклы,  
Раскрыты широко. Под стрелами ресниц,  
Доверчиво-ясны и правильно округлы,  
Мерцают ободки младенческих зениц.  
На что она глядит? И чем необычаен  
И сельский этот дом, и сад, и огород,  
Где, наклонясь к кустам, хлопочет их хозяин,  
И что-то вяжет там, и режет, и поет?  
Два тощих петуха дерутся на заборе,  
Шершавый хмель ползет по столбику крыльца.  
А девочка глядит. И в этом чистом зоре  
Отображен весь мир до самого конца.  
Он, этот дивный мир, поистине впервые  
Очаровал ее, как чудо из чудес,  
И в глубь души ее, как спутники живые,  
Вошли и этот дом, и этот сад, и лес.  
И много минет дней. И боль сердечной смуты,  
И счастье к ней придет. Но и жена и мать,  
Она блаженный смысл короткой той минуты  
Вплоть до седых волос всё будет вспоминать.

1957<sup>10</sup>

Начнем наш анализ с субъектной структуры стихотворения. Лирического субъекта здесь можно обозначить как внеличного: он грамматически не выражен и не обозначен никакими местоимениями. Не присутствуя непосредственно во внутреннем мире стихотворения, лирический субъект описывает его снаружи, извне, с позиции вненаходимости, но внутренней причастности происходящему. Отсюда – его «всезнание» и возможность увидеть целое. Но описывает он не себя и не свою точку

---

<sup>9</sup> Булатова А. С. Наблюдатель, меняющий мир, в стихотворениях Н. Заболоцкого // Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 196–203.

<sup>10</sup> Заболоцкий Н. А. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1991. С. 193–194. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

зрения, в центре внимания – девочка и ее взгляд на мир. Именно она оказывается носителем зрения в этом стихотворении, и именно с ней связаны все визуальные лексемы (*глаза, зеницы, взор, глядит* (2 р.)) и образы.

Сначала описываются глаза девочки, причем описываются чисто внешне: размер, форма, ресницы, зрачки. В первой строке «наружность» описания подчеркивается сравнением с куклой, то есть чем-то предметным, неживым, не настоящим. Глаза пока существуют только как деталь внешности, они смотрят («раскрыты широко»), но не видят.

Зрение возникает во втором четверостишии, которое начинается с двух вопросов. Первый («На что она глядит?») переводит нас с внешнего плана описания глаз на внутренний – описание видения. А второй («Чем необычен?») создает эффект остранения, причем в изначальном смысле этого слова. Мы начинаем смотреть на мир не глазами лирического субъекта, находящегося над этим миром, а глазами девочки, видящей его в первый раз. Для нее мир вокруг странен и необычен, несмотря на то, что упоминаются вроде бы совершенно обычные вещи. Описаний при этом нет. Если в первом четверостишии у нас было три прилагательных и три наречия, то дальше на шесть строк – всего четыре прилагательных (*необычен, сельский, тощие, шершавый*). Мы должны посмотреть на мир глазами ребенка и дорисовать целостность представленной картины. Зато появляется динамика. В первом четверостишии всего один глагол (*мрщится*) и одно причастие (*раскрыты*), причем и то, и другое относится к глазам девочки. В следующих же шести строках – целых семь глаголов (*глядит, хлопочет, вяжет, режет, поет, дерутся, ползет*) и одно деепричастие (*наклонясь*).

Обратим также внимание на смену масштаба. Сначала мы видим крупный план, общую картину: дом, сад, огород. Затем сосредотачиваемся на одной человеческой фигуре – хозяйне и его действиях. Тут как раз и появляется динамика (из семи глаголов четыре относятся к нему), то есть зрение переходит от статики к динамике. Также возникает звук, поскольку хозяйин поет, хотя это вроде бы не то, что можно увидеть. Затем взгляд сосредотачивается на заборе и петухах (девятая строка) и столбике крыльца с вьющимся растением (десятая строка), которое при этом одушевляется (*ползет*).

В одиннадцатой строке – повтор глагола «глядит», но не в вопросительной, а в утвердительной форме (*а девочка глядит*). И затем возникают уже не глаза, как было вначале, а *взор*, то есть взгляд. Если до этого взгляд переходил с одной детали на другую, то теперь девочка видит мир как целое («Отобразен весь мир до самого конца»). То есть во втором и третьем четверостишиях ее взгляд переходит от достаточно широкой панорамы к человеку, затем к деталям пространства, то есть сужается, а затем снова расширяется, но уже максимально, до целого мира.

В четвертом четверостишии описывается уже не зрение как таковое, а результат зрения: чувствование, эмоциональное восприятие, осознание, познание мира. Можно сказать, что в стихотворении последовательно изображается восприятие мира посредством зрения: глаза (орган зрения) – картина, возникающая при помощи глаз – сигналы, поступающие в мозг. И основной из них: мир, увиденный впервые, есть чудо. Обратим внимание на ряд синонимов в тринадцатой и четырнадцатой строках, подчеркивающих волшебство происходящего: *дивный, очаровал, чудо из чудес*. В пятнадцатой и шестнадцатой строках увиденная картина переходит «в глубь души», то есть запечатлевается в памяти. При этом мы видим неточный повтор шестой строки, когда процесс зрения только начинался: «Этот дом, и сад, и огород» vs «Этот дом, и этот сад, и лес». То есть в памяти картина немного трансформируется (огород заменяется лесом), но при этом остается живой, олицетворенной: с хозяина и петуха жизнь и движения переходят на явления природы.

Также в этом четверостишии изменяется время. Оно переходит от настоящего в первой части стихотворения, когда девочка (и мы вместе с ней) смотрела *здесь и сейчас*, к прошлому: сам акт видения завершился, начинается процесс его переживания и осмысления. В заключительном четверостишии время меняется снова, но уже на будущее. Вместе с «ведущим» лирическим субъектом мы (в нашем воображении) переносимся на много лет вперед, когда девочка вырастет. Мы уже не видим мир ее глазами, но вместе с ней вспоминаем ее взгляд. Время здесь изображается и как таковое: годы жизни (*много минет дней*) противопоставляются краткому мигу того самого, первого – волшебного, преобразующего – взгляда на мир (*короткая минута*), который навечно запечатлевается в памяти и оказывает влияние на всю последующую жизнь: «Она блаженный смысл короткой той минуты / Вплоть до седых волос всё будет вспоминать».

Таким образом, взгляд в стихотворении Н. Заболоцкого оказывается и предметом, и способом изображения. Мы (вместе с лирическим субъектом) смотрим, с одной стороны, на смотрящую девочку, с другой – видим мир ее глазами, и событием здесь будет именно смена нашей, обыденной, точки зрения, на детскую: мир как чудо. А лирический сюжет выстраивается как постепенное *прозрение*, смена оптики, «прочищение» взгляда: и лирического субъекта, и нашего, как читателей-зрителей. Мы тоже должны увидеть (хотя бы в воображении) мир глазами ребенка, то есть как будто в первый раз. Именно взор (взгляд) оказывается тем, что включает в себя весь мир: панораму и детали, живое и неживое, звук и свет, пространство и время. Взгляд ребенка – это не просто его глаза, но особый способ восприятия и познания мира. Он оказывается ключом к открытию мира, позволяющим увидеть его как целое и как чудо.

**А. С. Маркова**

**Голубая тишина:**

**стихотворение Ю. Левитанского «Женщина в голубом»**

Говоря о визуальном и музыкальном в стихотворении Ю. Левитанского «Женщина в голубом», нельзя не вспомнить знаменитый спор Г. Э. Лессинга и И. Г. Гердера<sup>1</sup>. Нам важен не столько сам вопрос, чем же всё-таки является поэзия: развёрнутой во времени картиной или «энергическим искусством»<sup>2</sup>, – а то, как оба аспекта создают художественное целое. Вспомним, что Г. Э. Лессинг настаивал на том, что словесное искусство вынуждено последовательно разворачивать перед нами визуальный образ, в то время как пластическое и изобразительное искусство позволяет увидеть произведение одномоментно. Так, с некоторой досадой исследователь отмечал, что Гомер, так же, как и живописец, не изображает «ничего кроме последовательных действий»<sup>3</sup> и при этом использует только лишь краткий эпитет. Даже тогда, когда приходится остановить своё внимание на какой-то важной детали или предмете, сколь подробным не было бы описание «из этого еще не получается картины, которую живописец мог бы воспроизвести своей кистью»<sup>4</sup>. Вступая в полемику с Лессингом, И. Г. Гердер отмечал: «Живопись действует в пространстве и посредством искусственного изображения этого пространства. Музыка и все энергические искусства действуют не только во временной последовательности, но и через нее, посредством искусственного чередования звуков во времени»<sup>5</sup>. Гердер называл такое воздействие «силой» и подчеркивал, что «единственная изящная наука, поэзия, воздействует посредством силы. П посредством силы, которая присуща словам, силы, которая хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу. Именно эта сила и есть сущность поэзии»<sup>6</sup>.

Отметим, что Гердер говорит не только о аудиальном восприятии поэзии, которое возможно лишь во времени, но и о силе слова. Фило-

---

<sup>1</sup> Теория литературы: учебное пособие. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. С. 111–120.

<sup>2</sup> Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 160.

<sup>3</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 112.

<sup>4</sup> Там же. С. 112–113.

<sup>5</sup> Гердер И. Г. Указ. соч. С. 160.

<sup>6</sup> Там же.







Как всегда,  
    с голубою книгой в руке идет.  
Голубая книга  
    удивительно ей идет.  
И она это знает.  
    Она не возьмет любую.  
Она выбирает  
    обязательно голубую.

В этом фрагменте нам бы хотелось выделить роль детали. Голубая книга уже упоминалась ранее, но именно в финале произведения раскрывается её значение. Голубая книга – здесь внешняя данность. Та самая обложка, по которой не стоит судить о содержании. Но именно это происходит в художественном мире данного стихотворения, в котором неведомая богиня на самом деле лишена содержания. Она – лишь мираж, иллюзия.

Нельзя не отметить, что в европейской культурной традиции романтизм нередко воспринимался как пустая грёза, в противовес реализму. Так, например, в «Сильфиде», первом сюжетном балете, главный герой Джеймс, увлечённый сильфидой, наваждением, теряет свою невесту – та выходит замуж за другого. Но и счастье с хрупким и игривым виденьем – невозможно, как только Джеймс пытается поймать дух воздуха, она теряет крылья и погибает. Отметим, что голубые платья сильфид в традиционных постановках – неслучайны, они подчёркивают мистичность и бессмысленность поиска ускользающего идеала<sup>16</sup>.

Она равнодушна  
    ко всем остальным книгам.  
Она знает жизнь  
    по одним голубым книгам.

В последних строках значение книги усиливается. Отметим, что отсылка к творчеству Новалиса позволяет поставить знак равенства между голубой книгой (выраженный колоратив) и книгой романтической, в самом широком понимании.

---

<sup>16</sup> Маркова А. С., Горданов Г. Д. Голубой цвет: сказочность и мифичность (на материале балетов «Лебединое озеро», «Жизель», «Сильфида») // Визуальное во всём / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. Вып. 4. М.: Эдитус, 2023. С. 90–97.

Лирический персонаж равнодушна ко всем «остальным» книгам. То есть, кажется, совершенно лишена содержания. Но последняя строка подсказывает: «она знает жизнь». Определяется мировоззренческая позиция лирического персонажа. Так как лирический персонаж *знает жизнь только по голубым книгам*, то, по сути, самой жизни она и не знает. Её действительность – голубая греза, а точнее, голубая тишина, лишённая движения и обновления. Так как контекст фразы грустно-иронический, стоит предположить, что данная фраза отсылает нас к критике творчества Новалиса.

В отечественной традиции нельзя не вспомнить «Голубую книгу» М. М. Зощенко<sup>17</sup>. Так, «Рассказ про даму с цветами» открывается следующей фразой: «Одним словом, этот рассказ насчет того, как однажды через несчастный случай окончательно выяснилось, что всякая мистика, всякая идеалистика, разная неземная любовь и так далее и тому подобное есть форменная брехня и ерундистика»<sup>18</sup>. Но в контексте стихотворения Ю. Левитанского важна не столько критика «идеалистики», сколько сущностное, почти осязательное, как безвоздушное и беззвучное пространство, ощущение.

В эссе «Романтическая школа» Г. Гейне критиковал творчество Новалиса, который, по его мнению, видел вокруг себя лишь голубой воздух («blaue Luft»<sup>19</sup>). Этот «голубой воздух», «голубое безветрие», окружает всех персонажей стихотворения «Женщина в голубом». И сам голубой цвет, выступая маркером романтической эпохи, намекает на романтическое двоемирие. И раз так, то создаётся ощущение, что в нем, во сне, в эвкалиптовом дурмане, вне времени, в беззвучном пространстве и пребывают персонажи. Что же создает такое ощущение? Изображение последовательных действий, намеренно обозначенных или омонимичным глаголом («она идёт», «книга удивительно ей идет»), или отмеченных одним и тем же эпитетом (голубой), что усиливает эффект ретардации наравне с относительной бессюжетностью произведения. Из этого действительно не получается картины, хотя кинополотно могло бы возникнуть как иллюстрация интермедальности стихотворения.

---

<sup>17</sup> Мамукина Г. И., Маркова А. С. Утверждение материалистических ценностей посредством иронии и сарказма: анализ «Голубой книги» М. М. Зощенко // Актуальные проблемы общей теории языка, перевода, межкультурной коммуникации и методики преподавания: сборник статей по материалам межвузовской студенческой научно-практической конференции. Саранск, 2020. С. 100–103.

<sup>18</sup> Зощенко М. М. Голубая книга. М.: АСТ, 2018. С. 130–131.

<sup>19</sup> Heine H. Die romantische Schule. Oxford: Hoffmann & Campe, 1836. S. 193.

Невысокая энергичность стиха также является характеристикой его как художественного целого. Автору необходимо показать отсутствие звука, застой, безветрие. А семантика эпитета «голубой» открывает возможности для интерпретации данного произведения в рамках исследования вариаций транскультурного символа голубого цветка в отечественной литературе.

Подводя итоги, согласимся с У. В. Петуховой, которая отмечала: «звук осмысливается через визуальные образы, благодаря чему он материализуется в художественном пространстве: его можно увидеть и услышать»<sup>20</sup>. В стихотворении Ю. Левитанского «Женщина в голубом» звук, осмысленный и облаченный в визуальные образы, позволяет услышать, а точнее – ощутить – голубую тишину во всей её безысходности.

---

<sup>20</sup> *Петухова У. В.* Взаимодействие музыкальных и визуальных образов в романе в стихах Вяч. Иванова «Младенчество» // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. Вып. 2. М.: Эдитус, 2021. С. 131.

**П. С. Казаринова**

**Музыкальное в стихотворениях Ю. Левитанского  
«Сон о рояле» и «Время раскрывающихся листьев»**

В статье будет рассмотрена и определена роль категории музыкального в стихотворениях Юрия Левитанского «Сон о рояле» и «Время раскрывающихся листьев». В обоих стихотворениях есть образ рояля и описывается процесс исполнения музыки, который влияет на лирический сюжет. Однако темы этих стихотворений диаметрально противоположны: одно о войне и смерти, другое о пробуждении жизни. Музыкальное тесно связано с темой и визуальными образами стихотворений, а также с композицией на смысловом и графическом уровнях. Принципы антитезы реализуются на сюжетном и композиционно-речевом уровнях стихотворений, и мы предлагаем выявить функции музыкального в художественном тексте на трех уровнях: сюжетном, образном и композиционно-речевом.

Понятие «музыкальное» применительно к литературному произведению многогранно, поэтому мы считаем важным уточнить, что понимаем музыкальное как сложную систему структурных, тематических, лексических и синтаксических элементов, которые могут вступать во взаимодействие с художественным текстом на разных уровнях<sup>1</sup>. Также в определении категории музыкального и его функций мы будем опираться на статью Д. М. Магомедовой<sup>2</sup>, где рассмотрены основные аспекты проявления музыкальной формы в художественном тексте. Согласно этой работе, одним из аспектов проявления музыкального в литературе является «описание звучания музыки в тексте», и в рассматриваемых стихотворениях это присутствует.

Во «Сне о рояле» процесс исполнения занимает центральное место в повествовании, в котором перед читателем разворачивается гротескная музыкальная метафора. Во «Времени раскрывающихся листьев» описание звучания есть только в начале, но с точки зрения композиции оно выполняет ту же роль, что и во «Сне о рояле» – создает рамку для дальнейшего повествования. Особенности проявления музыкального в данных стихотворениях напрямую зависят от времени и пространства, в

---

<sup>1</sup> См.: *Ельницкая А. А.* Категория музыкального в художественном тексте (Л. Толстой, Т. Манн, А. Грин, Г. Гессе): выпускная квалификационная работа. М., 2017.

<sup>2</sup> *Магомедова Д. М.* Музыкальное в литературе // *Литературоведческие термины (материалы к словарю)*. Вып. 2. Коломна, 1999. С. 48–50.

котором находятся субъект и объекты повествования. Лирический сюжет «Сна о рояле» происходит во сне, что, собственно, коррелирует с названием. Лирический субъект, от лица которого ведется повествование, уделяет много внимания природе этого пространства, которое строится на образах его сознания. Он говорит, что сон, как одушевленный субъект, брал образы («карты»<sup>3</sup>) из «реальной» реальности, перемешивал их, и «дополнял ее собой», но не «перевешивал». В результате своих действий он смешал черты реальности с чертами вымысла, из которых возникла чернота – а из нее появился рояль, который впоследствии соотносится с образом кладбища. На нем начинает играть основной персонаж этого стихотворения – безумный музыкант. С началом его игры читатель наблюдает развернутую гротескную музыкальную метафору, когда из-под клавиш-могил восстают звуки-солдаты, уже когда-то умершие, но вынужденные восстать из-за пианиста и снова идти в бой. Исполняемая композиция символизирует войну. С окончанием исполнения музыкальной композиции заканчивается трагическое действие, однако не само стихотворение: лирический субъект с ужасом следит, как к роялю опять подходит помешанный музыкант. В данном стихотворении присутствует фантастическое пространство сна, в котором звуки, когда-то уже умершие, восстают, чтобы снова умереть, и все происходящее пронизано тревогой, дисгармонией, трагедией, смертью.

Обратную ситуацию мы наблюдаем во «Времени раскрывающихся листьев», где действие происходит в настоящем времени и реальности, привычной для читателя. В данном пространстве игра на рояле является весенним прологом к происходящему, описанием, где пробуждается, рождается и просто существует жизнь. Из повествования мы узнаем, что время – весна, и все живое этому радуется. Тут нет эксплицированного лирического «я», от лица которого ведется повествование. В начале стихотворения только «чей-то»<sup>4</sup> палец пробежался по клавиатуре рояля, от чего тысячи сосулек упали на асфальт, и после этого перед читателем предстало описание созерцания картины настоящего. С нашей точки зрения, действительность стихотворения можно сравнить с лоскутным одеялом, и фокус внимания читателя постоянно переводят с одного лоскутка на другой: вот человек сидит в весеннем сквере, вот грачи общают-

---

<sup>3</sup> *Левитанский Ю.* Стихотворения / вступ. ст., сост., под. текста и прим. Н. А. Елисеева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. С. 188–190. (Новая библиотека поэта). В дальнейшем текст стихотворения цитируется по данному изданию.

<sup>4</sup> *Левитанский Ю.* Стихотворения / вступ. ст., сост., под. текста и прим. Н. А. Елисеева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. С. 207–209. (Новая библиотека поэта). В дальнейшем текст стихотворения цитируется по данному изданию.

ся меж собой, вот дети играют в песочнице, вот старухи с куличами. Последнее является маркером праздника Пасхи, отмечание которого наступает после дня весеннего равноденствия, и в христианской культуре оно связано с воскресением Иисуса Христа. Данная деталь еще больше подчеркивает причину пробуждения и «воскрешения» живого. Стоит отметить, что атмосферу пробуждения на грамматическом уровне подчеркивает преобладающая форма настоящего времени у глаголов на протяжении всего стихотворения, особенно в начале. Природа также одушевлена, что выражено олицетворениями и глаголами: гром несмело «погромыхивает» и «душу веселит»; дождь «все смывает», а также «облегчает» и «очищает душу». При этом дождь еще и «обещает радужное что-то», и следующие за ним глаголы стоят в форме будущего времени, что создает атмосферу предвкушения и ожидания. И эти ожидания оправдываются, когда в дожде возникает «виденье» – женщина, с которой у некого человека, идущего по улице, пересекаются взгляды. И только в предпоследней фразе, где «и они / увидели / друг друга», глагол стоит в прошедшем времени, оставляя после себя открытый финал.

Теперь мы предлагаем более подробно рассмотреть проявление музыкального на сюжетном уровне, а именно описания и функции музичирования. Если говорить о философско-смысловой составляющей процесса, в «Сне о рояле» музыка соотносится с войной, так как возникает она из-под «клавиш-могил»; издаются резкие, громкие, местами металлические звуки. Тут у звуков в принципе есть конкретная характеристика:

и там была под каждым клавишем  
могила звука одного.

Они давно уже не помнили,  
что были плотью и душой  
какой-то праздничной симфонии,  
какой-то музыки большой.

Они лежали здесь, покойники,  
отвоевавшие свое,  
ее солдаты и полковники,  
и даже маршалы ее.

Дальше разворачивается музыкальная метафора выстраивающихся звуков как пагающей роты солдат, и исполняемая музыка на рояле имеет ярко выраженный дисгармоничный характер:

Потом прорыв они расширили,  
и пел торжественно металл.  
Но кое-где уже фальшивили,  
и кто-то в такт не попадал.

Затихание звука обозначает смерть солдата, и не просто смерть, а смерть с запахом «падали», который «просачивается» из первой части исполняемой страшной композиции на рояле в следующие части и до последней. И к концу исполняемой мелодии музыкальный мотив становится всецело трагическим<sup>5</sup>.

Своей характеристикой, хоть и не такой насыщенной, как во «Сне о рояле», обладают и звуки из-под клавиш рояля в стихотворении «Время раскрывающихся листьев». В начале стихотворения «чей-то палец» пробежал по клавиатуре, и тут же на асфальт упали тысячи сосулек, что отождествляет звуки музыки с сосульками. Падение звуков-сосулек является прелюдией к повествованию о весеннем пробуждении, возрождении, «чуде воссоздания». И тут можно сравнить клавиши, из-под которых идут звуки-сосульки, с клавишными-могилами звуков, так как они имеют принципиально разную природу. И природа эта зависит от того, кто играет на рояле. Во «Времени раскрывающихся листьев» нет прямого указания на музыканта, есть только «чей-то палец», который прошелся по клавишам, и дальнейшее происходит-звучит само по себе. Музыкальное переплетено с естественными образами природы и процессом пробуждения жизни. Во «Сне о рояле» ситуация противоположна, поскольку описание рояля уже носит мрачный оттенок и тесно связано с образом кладбища, а игра безумного музыканта тревожит могилы звуков, и из-под клавиш звучат-восстают уже когда-то умершие солдаты, которые «не обладают памятью» и действуют не по своей воле.

Согласно статье Д. М. Магомедовой, «ритмико-синтаксические, интонационные, фонетические, композиционные особенности текста, соотношенные с музыкальной техникой развития темы»<sup>6</sup>, также являются проявлениями категории музыкального в литературе. В обоих стихотворениях такие особенности есть, и мы хотели бы сосредоточиться на одной из них – повторе. Данное понятие присутствует в терминологии и литературоведения, и музыковедения, поэтому трактовать его нужно, учитывая особенности интермедialного взаимодействия слова и музыки. Повтор может присутствовать как на лексико-грамматическом уровне текста, так и являться принципом построения композиции.

Повтор как принцип построения композиции реализуется во «Сне о рояле»: лирический субъект наблюдает, как «безумный» музыкант начал играть на инструменте, закончил играть, и как снова подходит к роялю.

---

<sup>5</sup> Подробнее об этом стихотворении см.: *Малкина В. Я.* Воображаемое визуальное в лирическом стихотворении // Визуальный образ и его меднум: культурные контексты и интерпретации: коллективная монография / отв. ред. И. Н. Захарченко и О. М. Щедрина. М.: РГТУ, 2023. С. 51–63.

<sup>6</sup> *Магомедова Д. М.* Указ. соч. С. 48.

Последняя строфа наполнена ужасом ожидания повторения чего-то ужасного, которое последует за этой игрой, и чему лирический субъект не может воспрепятствовать:

И я, в отчаянье поверженный,  
с тоской и ужасом следил  
за тем, как музыкант помешанный  
опять к роялю подходил.

В стихотворении прием повтора присутствует как на уровне композиции, повторяя строфу («Как бы чертеж земли, погубленной / какой-то страшною виной, / огромной крышкою обугленной / мерцал рояль передо мной») до и после звучания музыки, закольцовывая событие исполнения, так и на уровне сюжета, оставляя лирического субъекта в ожидании нового исполнения и повторения трагедии.

В стихотворении «Время раскрывающихся листьев» ситуация другая, так как там сюжет линейный: в начале кто-то проводит пальцем по клавишам рояля, после идет картина пробуждения природы и жизни, и заканчивается пересечением взглядов мужчины и женщины. Тут тоже открытый финал, но ощущение незавершенности носит позитивный оттенок. Сюжет стихотворения сравним с жизнью как процессом, который по своей философской сути не имеет ни начала, ни конца.

Однако повтор как прием присутствует в стихотворении на лексико-грамматическом уровне текста. Это повторение одного слова в связке с другими словами, семантически расширяющими его значение за счет последовательного добавления новых оттенков («творится чудо», «чудо непрерывности творенья», «чудо воссоздания»). Также семантически важной для художественного целого является фраза «человек сидит в весеннем сквере», которая повторяется три раза: в начале второго, третьего и четвертого предложений. Следующие предложения про гром и дождь, и именно из дождя возникает «давнее виденье» – женщина. И после остается только слово «человек», который идет навстречу женщине.

Образ женщины, который появляется в последнем предложении, обращает на себя особое внимание. Если бы не ее появление, повествование можно было бы определить как бесфабульное, сосредоточенное только на образах пробуждения жизни. И в ее описании можно отметить субъективную точку зрения: «возникает давнее виденье – / женщины забытые глаза, / два бездонных, / два бессонных круга». Образ женщины как «давнее виденье» с «забытыми» глазами указывает, что она кому-то знакома – либо лирическому субъекту, либо внутреннему «я» человека в весеннем сквере, выражающему это через несобственно-прямую речь. Далее «забытые глаза» в следующей строчке называются «два бездонных, / два бессонных круга», и «сквозь них, / сквозь дождь, / человек по

улице идет». Получается, что через повтор происходит буквальная и метафорическая смена точки зрения, потому что «сквозь них» – это «сквозь» глаза, то есть ситуация описывается с точки зрения женщины. Далее повествование ведется от третьего лица: «и они / увидели / друг друга».

В предложении, начинающемся словосочетанием «А весенний дождик все смывает», в фокус внимания попадает неопределенное местоимение «что-то», которое в описании дождя в одной строке появляется в конце, а потом стоит в начале каждой последующей. «Что-то» сопровождается разными глаголами-уточнениями, стоящими в одинаковой форме будущего времени. В последних трех строках предложения можно проследить, как повторяется предыдущая фраза с добавлением нового слова, и данная кумуляция отражает убыстрение динамики развертывания лирического сюжета, как на словесном, так и на визуально-композиционном уровнях:

А весенний дождик все смывает,  
облегчает,  
очищает душу,  
обещает радужное что-то,  
что-то неизвестное сулит,  
что-то позабывшееся будит –  
что-то будет,  
что-то еще будет,  
что-то еще здесь произойдет.

Во «Времени раскрывающихся листьев» повторы создают ощущение потока, которое, с одной стороны, возникает из-за повторяющихся и перекликающихся между собой образов, а с другой – за счет повторения слов на лексико-грамматическом уровне. Данное явление, согласно Д. М. Магомедовой, можно рассматривать еще как одно проявление музыкального в литературе: «установка на поэтику “настроения”, лиризм»<sup>7</sup>.

Поэтика «настроения» в произведении создается также благодаря астрофическому построению текста, сочетающемуся с особенностями метрики: из-за разностопности строк ритм неровный. Ощущение потока усиливается за счет и образов, и фонетики, и визуального обрывистого рисунка стихотворения. Последнее отличается от строгой строфики и метрики «Сна о рояле», где фонетически и визуально структура стихотворения упорядочена. И данная строгость формы соотносится с серьезным и трагическим тоном стихотворения.

---

<sup>7</sup> Там же.

Таким образом, в двух стихотворениях авторское философское понимание музыки как создающей силы выражается последовательно: естественное, гармоничное, живое противопоставляется неестественному, дисгармоничному, мертвому. Два разных семантически оппозиционных поля имеют отличные друг от друга время и пространство (сон и обычная реальность) и формы бытия (смерть и жизнь). Если говорить о композиционно-речевом уровне, то один и тот же прием повтора реализуется по-разному, что согласуется с противоположными принципами построения художественных пространств.

**Д. Б. Толстошеева**  
**«Эклога 4-я (зимняя)» и «Эклога 5-я (летняя)»**  
**Иосифа Бродского: особенности пейзажа**

Эклога – один из самых древних жанров буколической (пастушеской) поэзии, рисующая безмятежную жизнь человека на фоне первозданной природы<sup>1</sup>. Она сосредоточена на изображении гармонии человека с окружающим миром. Существование героев эклоги, простых трудящихся людей, наполнено скромными повседневными бытовыми радостями.

Иосиф Бродский нередко обращался к традиционным жанровым моделям. По подсчетам А. Ранчина, даже только стихотворения, в заглавия которых вынесены жанровые определения, составляют около десяти процентов всего корпуса стихов Бродского: это и элегия, и сонет, и стансы, и ода<sup>2</sup>. Конечно, в XX веке эти жанры не могли быть возрождены буквально, да автор к этому и не стремился. Для него важна была сама соотношенность с прошлым, с древней историей и культурой. Это порой казалось даже несвоевременным для поэта той эпохи: «В то время, когда откровенно поставленные метафизические темы казались окончательно устаревшими, Бродский только ими и занимался», «Муза для него – живое понятие. Мне не раз приходилось слышать удивленные или неодобрительные замечания по поводу того, что его поэзия несовременна»<sup>3</sup>.

4-я и 5-я эклоги пишутся автором в 1980 и 1981 годах соответственно, в это время он по несколько месяцев гостит в Италии (в 1981 с января по май прожил в Риме как стипендиат Американской академии). Пребывание на родине множества знаменитых античных поэтов, в первую очередь, Вергилия, возможно, отчасти и вдохновило его на более активный, усиленный поиск точек соприкосновения с далеким прошлым культуры, связи частного человека, независимой личности с социальным и историческим контекстом времени, в котором он живет. Начав нумеровать свои эклоги с четвертой, Бродский тем самым дает четкую отсылку к буколке Вергилия, где рисуется золотой век будущего человечества и предсказывается рождение божественного младенца. Во время своего пребывания в Риме, кроме «Римских элегий», Бродский написал и эссе о Вергилии (причем, рассказывая о знакомстве с Бенедеттой Кравери, ко-

---

<sup>1</sup> Степанов А. Г. Идиллия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 77.

<sup>2</sup> Ранчин А. М. «На пиру мнемозины»: интертексты Иосифа Бродского. М.: ИАЛ, 2001. С. 22.

<sup>3</sup> Лосев А. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 8, 9.

торой посвящены «Римские элегии», Бродский говорил: «Она оказалась в Риме как бы моим Вергилием»<sup>4</sup>). В этой работе он, выделяя главные для себя черты поэтики древнеримского автора, в числе прочего отмечает, что для Вергилия «лучшим, если не единственным, способом понять мир был перечень его содержимого»<sup>5</sup>. Нетрудно заметить, сколько в этой характеристике общего с эклогами самого Бродского, построенными на кажущемся бесконечным перечислении природных и бытовых деталей темных зимних времен и летних каникул в деревне.

Л. Лосев отмечает в своем развернутом комментарии к эклогам: «Тематических параллелей между четвертыми эклогами Бродского и Вергилия очень мало, а между пятыми и того меньше, но их стилистическая доминанта – подробная каталогизация предметов и явлений, относящихся к определенной области (здесь у Бродского к временам года), – дань Вергилию, как его понимал Бродский»<sup>6</sup>. В такой многословной подробности наблюдается даже некоторая эпичность, ведь это попытка воссоздать мир во всем его многообразии: «Как эпос Вергилия вбирает в себя мир Рима и его историю, стихи Бродского реконструируют одновременно мир его детства и юности и культурный фон, на котором шло взросление – от полетов в космос и политических изменений до оперы и народной песни»<sup>7</sup>.

Учитывая такую тесную связь с древним материалом идиалли, при всей новизне взгляда, Бродский в «Эклогах», конечно, не мог обойтись без воссоздания пейзажа. Хотя жизнь человека уже не столь беззаботна и проста, и природа перестает быть только фоном, и гармония между ними иногда кажется нарушенной.

В «Эклоге 4-й» воссоздается городской пейзаж, причем город здесь пустой, обезлюдивший (как родной для поэта Ленинград в годы блокады): здесь «лютует пурга над кровлей».

Из одних примет можно составить климат  
либо пейзаж. Лучше всего безлюдный,  
с девственной близной за пеленою кружев,  
– мир, не слышавший о лондонах и парижках,  
мир, где рассеянный свет – генератор будней,  
где в итоге вздрагиваешь, обнаружив,  
что и тут кто-то прошел на лыжах<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Полужина В. П. Эверта и Клио Иосифа Бродского: хронология жизни и творчества. Томск: ИД СК-С, 2012. С. 253.

<sup>5</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 7. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 85.

<sup>6</sup> Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб.: Лениздат, 2017. С. 462.

<sup>7</sup> Ахаткин Д. Бродский и Вергилий: эклоги для нового времени // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 285–300.

<sup>8</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 197. В дальнейшем тексты стихотворений цитируются по данному изданию.

Или:

Холод ценит пространство. Не обнявая сабли,  
он берет урочища, веси, грады. <...>  
Города – особенно, чьи ансамбли,  
чьи пилястры и колоннады  
стоят как пророки его триумфа,  
смутно белея.

При этом растительные образы встречаются в зимней эклоге не так уж редко – и в контексте того, каким образом они испытывают на себе влияние холодного времени года: «Роза и незабудка в разговорах всплывают все реже», «В феврале лиловеют заросли краснотала», «Слава голой березе, колючей ели ... всему, что приводит в движенье ветер» или: «Стекло зацветает сложным узором: рама / суть хрустальные джунгли хвоща, укропа...».

Для Бродского первый и естественный спутник зимы – темнота («Я пою синеву сугроба / в сумерках»): «Зимой смеркается сразу после обеда. / <...> Ночь входит в город, будто / В детскую...». При этом, разумеется, активизируется и тематика сна и бессонницы. Во сне видится летний, жаркий, дикий пейзаж: «И вам снятся настурции, бурный Терек / в тесном ущелье...». Это соотносится с воспоминаниями о былой страсти, о любви, о «празднике кончиков пальцев в плену бретелек». Теперь для лирического героя всё это далеко позади. Как издевка над его одиночеством, вместо живой женщины появляется снежная баба. Тот же мотив поддерживается и образом облачков дыхания: «Пар из гортани чаще к вздоху, чем к поцелую».

Движение ночи ориентировано в пространстве горизонтально, в то время как снег (оказиональный синоним света – не рассеянного, а концентрированного) сходит на землю сверху подобно божественной благодати:

Сухая, сгущенная форма света –  
снег – обрекает ольшаник, его засыпав,  
на бессонницу, на доступность глазу

в темноте.

Темнота сопоставляется со светом, чернота – с белизной. С белизной звезда, в свою очередь соотносимых с ангелами, связана единственная в эклоге прямая отсылка к живописному произведению:

Звезды

как разбитый термометр: каждый квадратный метр  
ночи ими усеян, как при салюте.  
Днем, когда небо под стать известке,  
сам Казимир бы их не заметил,  
белых на белом.

Белое на белом – по Малевичу, квинтэссенция супрематизма, абсолют: «Материалы исчезли в движении, цвет тоже – всё пришло к белому как классичной экономии или высокому геометризму сознания. Таким образом, Супрематизм есть единоформие, т. е. <тем,> в чем предполагаю единство. Всё пришло к единому белому»<sup>9</sup>. Для Бродского звезды зимним днем – все равно, что ангельское небесное воинство («белофинны в маскхалатах»), а белое небо – эмблема чистого листа, чье существование само по себе еще неполноценно, оно требует поэтического слова. В финале утверждается, что, пока есть белое, и даже после того – будет что-то чернеть, будет существовать письменная речь.

Звездный салют напоминает и о том, что зима – это пора новогодних праздников, радостное время для человеческого «ребенка под одеялом», поэтому в эклоге много и упоминаний праздничных блюд и сладостей: «В службу панель подобна сахарной карамели», «Я нанизан на холод, как гусь на вертел»,

Зима! Я люблю твою горечь клюквы  
к чаю, блюда с дольками мандарина,  
твой миндаль с арахисом, граммов двести.

Одинокий лирический герой, чья «жизнь затянулась», ностальгируя по детству, вспоминает об уютных чаепитиях в домашнем кругу. Картина частной жизни противопоставляется «слепому агату» космоса, «мясу немой Вселенной», беззвучному и удушливому.

В монохромную гамму зимней эклоги вводится и желтый цвет – знак человеческого присутствия – «лампочка желтая в пустых воротах». Ей отвечает лампа, загорающаяся на рабочем столе поэта – и здесь появляется натюрморт, не менее важный в художественном мире эклоги, чем обезлюдевший космос и замерзший город.

По сравнению со скучным безлюдным пейзажем зимней ночи или белого бессолнечного дня зимней эклоги, в летней царит настоящее буйство природы. Причем если зимой даже людей еле видно издалека, то

---

<sup>9</sup> Малевич К. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой. М.: Гилея, 2000. С. 244.

летний пейзаж изначально потрясающе подробен – в нем буквально видно каждую букашку:

Потные муравьи спят в тени курслепя.  
Муха сползает с пыльного эпюлета  
лопуха, разжалованного в рядовые.  
Выражение «ниже травь» впервые  
означает гусениц. <...>  
Салют бесцветного болиголова  
сотрясаем грабками пожилго  
богомолы. <...>  
И паук, как рыбачка, латает крепкой  
ниткой свой невод...

Растительность предстает тоже не просто зеленой массой, написанной широкими мазками – здесь у каждой травинки свое имя, свой облик. Исключительная подробность, с которой изображены летние травы и цветы, неоднократно отмечалась исследователями, и в этом смысле «Эклогы 5-я» тесно перекликается с произведениями предшественников: «основной ее контекст – “Буколики” Вергилия и их греческий прообраз – идиллии Феокрита: и там, и там, и здесь любовно перебираются целые списки названий растений...»<sup>10</sup>. «Только в первой части “Эклоги летней” 23 ботанических наименования там, где иной поэт сказал бы: трава»<sup>11</sup>.

В «Эклоге 4-й» отражено напряжение между двумя полюсами жизни – детством и старостью (хотя биографический автор, пишущий: «Жизнь моя затянулась...», относительно молод, ему 40 лет. Другое дело, что здоровье его подводило: «Физически Иосиф развивался рано и быстро (так же, как катастрофически быстро он начал стареть после сорока)»<sup>12</sup>). Чернота бездны вечности, неотменимость смерти, в которой не различается ни звука – всё это не дает лирическому герою покоя, и воспоминания о детстве скорее жалят, чем утешают. Только творчество можно осмысленно противопоставить «избытку Времени в чистом... виде». Мир «Эклоги 5-й» – это мир юноши, подростка, познающего мир и себя. Он сталкивается и с экзистенциальными проблемами («Выше кустарника, ниже ели»), но больше его волнуют экзамены или отношения с девушками («В зубах травинка, в мозгу блондинка»). Автор ностальгирует по русскому лету, но без горечи. Его герой только открывает для себя тайны искусства, осень еще далеко.

Лирический пейзаж, даже если не изображает людей хотя бы в качестве деталей, неизбежно связан с человеком, с его восприятием наблюда-

---

<sup>10</sup> Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: путеводитель. СПб.: Звезда, 2003. С. 170–206.

<sup>11</sup> Лосев А. Указ. соч. С. 8.

<sup>12</sup> Там же. С. 27.

мой картины<sup>13</sup>. В начале пятой эклоги эта особенность проявляется в аналогии между жизнью природы и человеческой деятельностью<sup>14</sup>. Комариное жужжание сравнивается с пеннием, бурьян – с буровыми вышками, плетение паутины – с витьем рыболовных сетей, движение конского шавеля напоминает рисунок, шелест ромашки, мяты и мать-и-мачехи – человеческую речь и т.д. Отдельного внимания заслуживает распространенное сравнение растений со знаменитыми архитектурными сооружениями различных народов в конце первой части эклоги:

...пирамиды крапивы, жара и одурь.  
Пагоды папортника. Поодаль –  
анис, как рухнувшая колонна,  
минарет шалфея в момент наклона –  
травяная копия Вавилона,

зеленая версия Третьеримска!

История достигавших расцвета и угасавших цивилизаций и империй – все это отражено в жизни природы. Природная и историческая действительность у Бродского, как в свое время у Вергилия, оказываются неразрывно связаны.

Во второй части эклоги масштаб изображения резко меняется, словно камера отъезжает – мы смотрим на картину, на которой обширные области залиты однотонной краской:

Воздух, бесцветный вблизи, в пейзаже  
выглядит синим. Порою – даже  
темно-синим. Возможно, та же  
вещь случается с зеленью: удалённость  
взора от злака и есть зелёность  
оного злака. <...>  
Вглядись в пространство!  
в его одинаковое убранство  
поблизости и вдалеке! в упрямство,  
с каким, независимо от размера,  
зелень и голубая сфера  
сохраняет колер.

---

<sup>13</sup> См.: *Малкина В.Я.* «Пейзаж», «Натюрморт» и «Портрет» как заглавия лирических стихотворений // *Славянский мир в третьем тысячелетии.* 2019. Т. 14. № 1-2. С. 186–205.

<sup>14</sup> *Шерр Б.* «Эклога 4-я (зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // *Как работает стихотворение Бродского: из исследований славистов на Западе.* М.: ИЛО, 2002. С. 159–171.

Она говорит о «всеобщей монотонности вечности», образы в ней наиболее абстрактны. Символами вечности здесь выступают синий и зеленый цвета, цвета земли и неба летом, в которых не разглядншь отдельных частей, деталей, тех самых «мелких движений», составляющих историю. Они же поглощают и людей.

Здесь соединение природного и человеческого планов проявляет себя как иллюстрация инвариантной для Бродского идеи идентичности материального мира и языка. Муха, попав в липучку и погибая, жужжит не просто так, а мечтая оставить о себе память в звуке, а тело человека или животного соотносится с буквой алфавита, и речь или просто звук распространяется по земле, окруженный неодушевленной зеленью и синевой неба, существующих лишь постольку, поскольку существует язык: «И пейзаж – лишь свита / убежавших в Азию, к стройным пальмам, / особей».

Далее, однако, картина снова становится более детальной и напоминает уже не абстрактное полотно, а бытовой и каждому знакомый пейзаж; размышления «о вечном» снова сменяются воспоминаниями о личном, интимном:

Верное ставням, спальням,  
утро в шале мусолит пальцем  
пачки жасминовых ассигнаций,  
лопаются стручки акаций,  
и воздух прозрачнее комбинаций

спящей красавицы.

В рамках стихотворения жаркое солнце шале встречает предел своему всемогуществу в лице человека – «свет узнает о своем пределе / и преломляется»; или под влиянием этого солнца человеческая жизнь меняет свое качество. В посмертии человек уже не падает в черноту зимы, наоборот:

...В конце дороги –

III

бабочки, мальвы, благоуханье сена,  
река вроде Оредежи или Сейма,  
расположившиеся подле семьи  
дачников...

И так далее. Простые картины повседневности меняют регистр и становятся олицетворением рая.

Оредеж – река в Ленинградской области; Сейм – река в России и в Украине, приток Десны. То есть имеется в виду река провинциальная, летне-дачная, чье течение просто и прозаично. Тут же упоминаются наяды в рискованных нарядах, купающиеся неподалеку от обывателей-дачников. Этот образ снова напоминает и о Риме, где в центре Пьяцца Република находится фонтан «Наяды», настолько шокировавший своей откровенностью римские власти, что его долго не решались открыть для публики. С этим же образом рифмуется упоминание в следующих строках передевающихся купальщиц с их «белизной опальных мест» (этому мотиву в зимней эклоге соответствуют перечисление колонн, пилястр и колоннад, а также «бюста в нише»).

Кроме рек, рисуются и образы лесных прудов и маленьких озер с их кувшинками, ряской, осокой. И вновь сочетается человеческая жизнь, на этот раз религиозная, с дикой природой – жук-плавунец, передвигающийся по водной глади, сравнивается с Иисусом. А дальше – появляется окунь, рыба, древний символ христианства.

Между тем, в финале 5-й эклоги, так же, как и в 4-й, развивается «мысль поэтическая». «Так рождается эклога» – зимой, под жёлтой лампой, в попытке дать ответ на «последние вопросы», а летом – в горячей бессоннице, переводя с языка окружающего мира, буйного, разнообразного, цветущего, на язык поэзии. Здесь стандартный натюрморт кабинета писателя (стол, лампа, исписанные страницы) отсутствует, процесс творчества пока еще происходит только в сознании начинающего поэта, в то время как зимой он ассоциирован с возникновением букв на бумаге, с материальным воплощением. Здесь бумага только обещает свое существование – в виде листы, деревьев, упоминания Китая:

...кляксы, клинопись лунных пятен –  
ни тебе, ни стене невятен.

И долго среди бугров и вмятин  
матраса вертисься, расплетая,  
где иероглиф, где запятая;  
и снаружи шумит густая,

еще не желтая, мощь Китая.

Таким образом, можно сказать, что в летней и зимней эклогах Бродского пейзаж играет определяющую роль. Это в большой степени обусловлено жанром, но не только им.

Несмотря на то, что эти пейзажи полярно различны (что и понятно, учитывая изображенные сезоны; в летней эклоге «удельный вес» пейзажа существенно больше – природа в расцвете и благосклонна к людям), они в обоих случаях не нейтральны, а даны через восприятие человека (изображенные людские фигуры при этом – лишь детали пейзажа: пограничник с поднятым воротом, «белофинны в маскхалатах», купальщицы, возница и пр.; интересно, что в обеих эклогах наравне с людьми пейзажи украшают собаки и птицы). Работу поэта с пейзажами можно соотнести со способом постижения им не только материальной и исторической действительности, но и мира вечного, мира идей, а также сущности художественного творчества.

**Д. Ю. Моксенкова**  
**Визуальность образов**  
**в стихотворении И. Бродского «Открытка из Лиссабона»**

Данная статья посвящена исследованию визуальных образов в лирическом стихотворении И. А. Бродского «Открытка из Лиссабона».

Согласно статье В. Я. Малкиной<sup>1</sup>, лирический субъект является по сути своей не только основным говорящим лицом, но и носителем основной точки зрения. Благодаря его зрению мы, читатели, узнаем художественный мир. К тому же создается связь между читателем – живым человеком – и субъектом. Образуется, своего рода, диалог, творческий акт, который можно увидеть внутренним зрением. Кроме того, лирический субъект одновременно рассказывает и показывает читателю художественный мир (и себя в том числе). То есть личность такого субъекта многогранна. И к тому же он именно видит, а не просто смотрит. Таким образом, перед нами предстает словесный образ того нереального мира, в который мы оказываемся погружены. Соответственно, из этого вытекает понятие лирического сюжета, образующегося при помощи рефлексии лирического субъекта. Попробуем проанализировать, как это происходит в стихотворении И. Бродского.

Начнем с пространственно-временной организации в «Открытке из Лиссабона», поскольку она поможет углубиться во внутренний мир текста, проанализировать словесный образ, его визуальность. Таких образов в тексте И. А. Бродского несколько. Судя по первой строке, лирический субъект пребывает в довольно странном состоянии: кажется, будто он смотрит куда-то вверх, вспоминая памятник, упоминая слово «монументы»: «Монументы событиям, никогда не имевшим места»<sup>2</sup>. Далее идет набор предложений, описаний, похожий на поток сознания. Такое впечатление, что это запись в дневнике в какой-то день прогулки по Лиссабону, либо какая-то заметка. На подпись открытки не совсем похоже, скорее, – на письмо из Лиссабона, только небольшого размера. Также стоит обратить внимание на эффект воображаемого: прошлого, которого не было в действительности, но имевшего место во внутреннем мире стихотворения, то есть мы познаем то, что находится в голове лирического субъекта и считывается его внимательным взглядом; тем самым

---

<sup>1</sup> Малкина В. Я. Визуальные аспекты лирического стихотворения // Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica. 2020. № 13. С. 119–130.

<sup>2</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 4. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 41. В дальнейшем тексты стихотворений цитируются по данному изданию.

расширяются пространство и время. Читатель сразу становится участником диалога с лирическим субъектом. Памятник, о котором идет речь, существует на самом деле – это Иисус Христос, у португальцев – Кришту Рей: «Помеси голого тела с хвойным / деревом, давшей Сан-Себастьяна».

Лирический субъект начинает нам описывать Лиссабон не с пейзажного описания, а как бы сверху и одновременно с исторической точки зрения, то есть и с пространственной, и с временной дистанции. Хотя при этом в первых строках говорится о прошлом, но говорится так, будто это было недавно. Лирический субъект преподносит художественный мир в настоящем времени, несмотря на несостоявшиеся кровопролитные войны, фразы, проглоченные в момент арестов. По сути, вспоминается прошлое. И упомянутое слово «монументы» в самой первой строке уже по своему значению говорит об историческом прошлом. Пространство на глазах читателя расширяется, благодаря чему повышается способность зримости, погружения в историю, которая, казалось бы, произошла только что. А в лице лирического субъекта история делается одновременно с нами, на наших глазах. Мы – её свидетели. Затем сказано о Сан-Себастьяне, одном из районов Лиссабона. То есть пространственная точка, взгляд лирического субъекта – все перемещается в более узкую область, идет процесс сужения. Одновременно лирический субъект дает понять, что, скорее всего, образы даны именно в таком порядке, дабы подчеркнуть сакральную составляющую. Таким образом, память об усопших хранит Иисус (Кришту Рей). Касаемо строки о войнах: сам поэт признавался, что понятия не имеет, какие именно были у Португалии: «Я помню, что шел по улице и вдруг увидел памятник неучастно Португалии в какой-то войне, то ли 14-го года, то ли в последней. Ну, и отсюда все началось. Но вообще Лиссабон – ужасно красивый город»<sup>3</sup>. Опять же возникает воображаемое, на этот раз относящееся к военным действиям, которые, безусловно, были, но, когда и какие – неизвестно. Однако, как можно заметить в цитате, город лирическому субъекту понравился.

Многие образы, так или иначе возникающие в лирическом стихотворении, адресуют нас к живописи. И при этом все мелькающие в тексте образы являются монументами событий, которых никогда не было настоящему, но во внутреннем мире произведения они происходят, имеют место быть<sup>4</sup>. То есть скачки времени и пространства с помощью

---

<sup>3</sup> Ахаткин Д. Иосиф Бродский после России. URL: <https://e-knigi.com/dokumentalnye-knigi/criticism/page-20-224211-denis-ahapkin-iosif-brodskii-posle-rossii.html> (дата обращения: 13.09.2023).

<sup>4</sup> Твердислова Е. С. Свет – тьма – звезда...: коды фотографичности в поэзии Бродского // Дружба народов. 2020. № 12.. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2020/12/svet-tma-zvezda.html> (дата обращения: 14.09.2023).

воображения и многогранной функции зримости получают достаточно больше. Но, если перевести взгляд на художественные образы произведения Бродского – остается достаточно много загадок. И это – уже в первых строках. С географических объектов взгляд лирического субъекта переносит нас одновременно вверх с фиксации на отдельных образах (авиаторы, тучи, фортепяно) и к живописи, к тому же футуристской: «Авиаторам, воспарявшим к тучам / посредством крылатого фортепяно».

Перед нами – метафизический образ. Но при этом пространство все еще направлено вверх, оно становится еще шире. Пространственно-временная организация пребывает в каком-то «броуновском движении». А ведь написан текст так, будто нарисована картинка, каждой строке присущ собственный образ. Как открытка. Это слово встречается читателю еще в названии произведения. Но все же визуальный образ получается гораздо шире открытки. Возможно, перед читателем представлена даже серия открыток.

Но одновременно пространство и время и сужаются, потому что внимание обращено к отдельным образам. Далее идут строки о создателе двигателя и женах мореплавателей, что говорит о сосредоточении пространства и времени в определенных точках (образах). Можно сказать, взгляд лирического субъекта перемещается довольно стремительно, обращая внимание на несколько образов. И все же, вместе с тем, его зримость последовательна, о чем говорит пунктуация (нет многоточий, нет большого количества восклицаний на протяжении всего текста; пунктуация достаточно проста, как и сами предложения, хоть они и замысловатые). Словосочетание «отходов воспоминаний» тоже содержит характеристику прошлого, несмотря на то, что мы смотрим на ситуацию как бы из другого времени.

Создателю двигателя с горячим  
из отходов воспоминаний. Женам  
мореплавателей – над блюдом  
с одинокой яичницей.

Кстати, стоит обратить внимание на отсутствие глаголов. Это тоже признак происходящего синиминутно; картина (открытка) – прямо перед читателем, который будто вместе с лирическим субъектом всматривается в различные визуальные образы.

Мореплаватели связаны с путешествиями, их одинокие жены с одинокими яичницами – тоже отнюдь не случайные образы. Ведь жены ждут своих мужей в надежде на их возвращение, поэтому нет особого смысла готовить много блюд: они же одиноки, как говорят строки текста.

Затем пространственно-временная организация перестраивается и снова переносится к другим событиям, расширяясь и сужаясь:

Обнаженным  
Конституциям. Полногрудым  
Независимостям. Кометам,  
пролетевшим мимо земли (в погоне  
за бесконечностью, чьим приметам  
соответствуют эти ландшафты, но не  
полностью).

Обнаженность Конституции и затем полнота Независимости говорят, по-видимому, о гордости и, действительно, о независимости Португалии, её победах, рвении в будущее. Пространство и время очень активно функционируют, в том числе, благодаря растущей цепочке ассоциацией, параллелей. Такое впечатление, что образуется кумулятивная цепь, объединяющая, казалось бы, несовместимые предметы и явления в одной точке. Пространственно-временная организация в этом стихотворении находится в постоянном движении, и далеко не в параллельном.

Потом лирический субъект говорит о космосе, упоминая кометы, вечность. Затем вновь опускается на землю и говорит о ландшафтах. Кажется, сравнивается несравнимое: космос и земная поверхность. Взгляд лирического субъекта старается охватить все, что его окружает, смещение вверх и вниз происходит очень быстро (от Конституции к земным ландшафтам), он даже пытается обратиться к космосу, который не видно невооруженным глазом. Верх и низ становятся одной областью в его поле зрения, но сначала присутствует какой-то намек на последовательность, не сразу говорится о неслиянности.

Временному соитию  
в бороде арестанта идеи власти  
и растительности. Открытию  
Инфарктики – неизвестной части  
того света. Ветреному кубисту  
кровель, внемлющему сопрано  
телеграфных линий. Самоубийству  
от безответной любви Тирана.

Мы видим слияние (соитие) как на временном, так и на пространственном уровнях. И, конечно, в соединении образов, их визуальности. Можно заметить: в этих строках взгляд лирического субъекта перемещается сверху-вниз в буквальном и переносном смыслах, как показано, например, в строке о кровлях, власти (логично расположение сверху) и растительности и телеграфных линиях, находящихся внизу. И снова по-

является образ арестанта, притом бородатого (судя по всему, имеется в виду заключенный, потерявший счет годам на протяжении пребывания за решеткой). Во всех строках стихотворения пространство и время организованы как бы в хаотичном порядке. В какой-то момент нас, возможно, даже относит к античности (хотя, конечно, тираны были не только в античную эпоху): «Самоубийству / от безответной любви Тирана». Затем нам встречается очень современный образ ветреного кубиста, потом снова идет сужение пространственной и временной категорий, и перед читателем — землетрясение: «Землетрясению — подчеркивает / современник, — / народом встреченному с восторгом».

Землетрясение, кстати, тоже служит катализатором к расширению пространственно-временной организации, к ретроспекции, к XVIII веку. Землетрясение действительно было, 1 ноября (день Всех Святых), в 1755 году. В это время королем Португалии был Жозе Первый. Судя по всему, (и стилю написания о нем в тексте Бродского, в том числе), он был не очень хорошим правителем. Он хотел бежать из города, отдать звание столицы другому городу. Но этого не произошло, хотя вскоре королем вместо него стал Себастьян Жозе ди Карвалью-и-Мелу, будущий маркиз ди Помбал. Жозе вдобавок страдал клаустрофобией, поэтому во дворце находиться он тоже не мог. Таким образом, это страшное событие повлияло на развитие личностного статуса Карвалью<sup>5</sup>. Так что народ ликова-

Потом пространство вновь сужается, взгляд лирического субъекта фиксируется на определенной точке, и перед нами предстает рука (видимо, одного из погибших). Время, с одной стороны, остановилось в XVIII в. из-за катастрофы, с другой стороны, показано уже настоящее, как монумент. Затем лирический субъект переходит вновь к зеленым листьям. И опять же внутренний мир стихотворения передвигается то вверх, то вниз (разница социальных статусов людей и земная, обычная жизнь): «Сумме зеленых листьев, вправе / заранее презирать их разность!»

Теперь хотелось бы перейти к образу Инфарктики. Но перед этим следует заметить, что все эти образы, точнее, их визуальность, сама по себе достаточно фантазмагорична. Скорее всего, Бродский решился на нее, поскольку лирический субъект поэта рисует её своим взглядом, самим по себе уникальным, в то время как обычная открытка (или серия открыток) из Лиссабона смотрелась бы довольно бессмысленно. Инфарктика, согласно тексту, неизвестная земля, но где она находится? Может, это действительно неизведанная часть света, а может, как-то связана с Арктикой, северной полярной частью нашей планеты Земля. А тот

---

<sup>5</sup> О землетрясении в Португалии см.: Потрясение Европы. URL: <https://scfh.ru/papers/potryasenie-evropy/> (дата обращения: 14.09.2023).

свет – высший, ближний к Богу свет? Может, это земля, находящаяся во владении Бога? Тогда получается кольцевая композиция: началось с Бога, заканчивается на нем. И поэтому фигурируют Счастье и сны в конце лирического стихотворения, которые божественно прекрасны, они чистые. Они будто не относятся к настоящей реальности. Инфарктика – другой мир, горный, высший. Может быть, пространство и время идут дальше, в этот высший мир, выходящий за рамки открытки. Открытка из Лиссабона (который, кстати говоря, очень религиозный город, там силен католицизм) – нечто большее, чем просто открытка. И здесь идет речь о Лиссабоне не как о городе с уникальной архитектурой, но скорее о его людях, создающих историю. О Боге, охраняющем этот город. И Бог вечный, в отличие от людей. Открытка нас отсылает и к живописи, и к архитектуре, истории, философии, метафизике. А пространственно-временная организация очень хаотична на протяжении всего развития лирического сюжета. Она создает многофункциональный художественный образ всего текста, отдельную визуальность каждого образа.

Стихотворение заканчивается обращением к абстрактным понятиям, но значимым в жизни обычных людей. В них нет метафизики: речь идет о снах и счастье: «Счастью. Снам, навязавшим яви / за счет населения свою бессвязность».

Но сны получаются бессвязными, а следовательно, не имеют смысла. Они размыты и, получается, стирается граница между нереальным миром и настоящим. Остаются ли время и пространство в фантастической вселенной? Или же простираются в вечности? На это точно ответа найти невозможно. Мы просто видим фиксацию взгляда лирического субъекта, благодаря действиям которого познаем не только пространство и время, но и открываем для себя визуальность образов.

**А. Д. Сидоренко**

## **Границы вербального, визуального и перформативного в поэзии Аллена Гинзберга**

Творчество поколения битников насквозь трансгрессивно<sup>1</sup>. Говоря о трансгрессии, я имею в виду не только опыты пересечения границы дозволенного и запретного в социальном, сексуальном и иных контекстах, но и общую склонность к стиранию границ между документальным и фикциональным, трансцендентным и имманентным, зримым и незримым и т.д. Предпосылкой такого подхода стало формирование самих битников как течения в период окончания Второй Мировой и начала Холодной войны и сопротивление манифестируемому тогда в обществе образу жизни «нормальной американской семьи с ее нормообразующими ценностями»<sup>2</sup>.

Несмотря на распространенный в широких кругах взгляд на контркультуру, письмо битников было не мятежом ради мятежа, но внимательным постмодернистским поиском, бесконечным экспериментом, ловким коллажным собирательством фрагментов всех возможных известных источников и методов. Такой подход предполагал множество путей развития и формирования поэтики каждой фигуры битпоколения, а трансгрессия затрагивала как объектную, так и субъектную стороны организации создаваемых текстов. Джек Керуак стирал границы поэтического и прозаического, Уильям Берроуз, помимо апелляции к эксплицитно-трансгрессивным образам, деконструировал романную структуру, Грегори Корсо делал ставку в своей поэзии на «автоматические» словесные комбинации и на столкновении «взрослого» и «детского»<sup>3</sup>, а Аллен Гинзберг и вовсе строил свою поэтику на амбивалентности собственного мироощущения, на сочетании нормы и патологии<sup>4</sup>.

Объектом моего исследования стала поэзия Аллена Гинзберга 1953–1960 и 1971 (с небольшой оговоркой) годов. «Пограничные» мотивы этой поэзии для фиксации образов, опытов и интенций требуют боль-

---

<sup>1</sup> *Johnson R. C. Three Generations of Beat Poetics // The Cambridge Companion to American Poetry since 1945. Illinois: Cambridge University Press, 2013. P. 80.*

<sup>2</sup> *Хаустов Д. С. Битники: великий отказ, или путешествие в поисках Америки. М.: Рипол-Классик, 2021. С. 15.*

<sup>3</sup> *Konrádová A. Beat Poetry of the 1950s: Jack Kerouac, Gregory Corso: Bachelor thesis. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. P. 33.*

<sup>4</sup> *Хаустов Д. С. Понтифик разбитого поколения: жизнь и поэзия Аллена Гинзберга // Воля. Кадниш. Стихотворения 1952–1960 / А. Гинзберг. СПб.: Подписные издания, 2021 С. 20.*



После указанной выше строки в тексте начинают фигурировать длинные тире. Чаще всего этот знак в поэзии А. Гинзберга маркирует изменения захватываемого кадра видения, переключение плана миров, иногда – сбивку при чтении, изменение темпа, то есть обычный пунктуационный знак используется в качестве графического инструмента, способного регулировать как строение визуального образа, так и перформативную логику текста.

Например, в чуть более позднем тексте из следующего сборника, «Howl, Before and After: San Francisco Bay Area», «Dream Record: June 8, 1955», длинные тире буквально отделяют мир видения от мира действительного и осязаемого:

And how is Kenney? Married, drunk  
and golden in the East. You? New  
loves in the West —

**Then I knew  
she was a dream:** and questioned her  
— Joan, what kind of knowledge have  
the dead? can you still love  
your mortal acquaintances? [P. 132].

Или, в том же сборнике «The Green Automobile», в тексте «Love Poem on Theme by Whitman», единственное длинное тире используется в месте разъединения лирического героя с телесным этюдом, о котором он фантазирует, и возвращения в одиноко-теневой мир реальности, слегка ускоряет вдумчивый темп чтения:

and I rise up from the bed replenished with last intimate gestures and kisses of  
farewell —  
**all before the mind wakes,** behind shades and closed doors in a darkened  
house  
where the inhabitants roam unsatisfied in the night,  
nude ghosts seeking each other out in the silence [P. 123].

В тексте «Sakyamuni Coming Out from The Mountain» первое длинное тире смещает фокус с портрета, все остальные дополнительно фрагментируют, разрушают стихотворение:

the land of blessedness exists  
in the imagination —  
**the flash come:  
empty mirror —**  
how painful to be born again  
wearing a fine beard,  
recentering the world [P. 98].

В случае текста «Sakyamuni Coming Out from The Mountain» графическая запись, помимо закрепления первичного признака стихотворной организации, функционирует как регулятор ритмико-синтаксической интонации<sup>7</sup>. Расположение стиховых рядов на листе бумаги делает текст гораздо более трудным для прочтения и осмысления, удлиняет паузы между ними. От фрагмента-экфрасиса фокус текста смещается к освещению буддистских суждений о тяжести вечного возвращения, о невозможности обладания блаженной целостностью. Именно раздробленность, рассеянность имитирует запись текста на графическом уровне, как имитирует и «пустоту» тех фрагментов знания, что можно получить от мира в очередном воплощении. На лексическом уровне графическую «раздробленность» поддерживает трижды используемый в тексте рефрен «humility is beatness», утверждающий «утомительную недоступность просветления, а не то удовлетворение, достигаемое с его помощью, которое, вероятно, ищет А. Гинзберг в других текстах»<sup>8</sup>.

Существительное «beatness», определяющее смирение (humility), хоть и построено по расхожей модели (глагол / прилагательное + суффикс -ness, указывающий на состояние, строение, качество), представляет собой окказионализм, не имеющий одного конкретного значения. Несмотря на стойкую ассоциацию, вызванную контекстом бытования стихотворения, значение «битничества» занимает далеко не ведущую роль в осмыслении текста. С одной стороны, корень «beat» несёт смысл уже утверждённой записью текста «разбитости», с другой – эмоциональной тяжести, подавленности, доставляемой смирением. Кроме того, данный корень ассоциативно отсылает к «beatitude, «beatific»<sup>9</sup> – блаженству, блаженному, смыслу, вне контекста фактически противоположному первым двум выделенным. Такое столкновение смыслов соотносится с пустотой и незнанием на уровне мотива, раздробленностью записи – на графическом:

humility is beatness —  
 faltering  
                   into the bushes by a stream,  
                                   all things inanimate  
 but his intelligence — [P. 98].

<sup>7</sup> См.: Лотман Ю. М. Графический образ поэзии // О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство–СПб, 1996. С. 77–81.

<sup>8</sup> Gibson M. The Buddhist Poetry of Allen Ginsberg. URL: [https://drive.google.com/file/d/1B\\_WowlcYJpTwk81-OTc6OcaWPGKYxMdJ/view?usp=drivesdk](https://drive.google.com/file/d/1B_WowlcYJpTwk81-OTc6OcaWPGKYxMdJ/view?usp=drivesdk) (accessed 18.01.2024).

<sup>9</sup> Хаустов А. С. Указ. соч. С. 26.

Графический образ текста приобретает и иконический смысл. Запись буквально имитирует спуск Шакьямуни с горы, лестнице-образное движение вниз. Значимость наделяется не портретный образ, а процесс движения. Тем не менее, каждый этап «спуска» очередной раз начинается так, как и все предыдущие, становится буквально чередой вечных возвращений. А. Гинзберг пользуется приемами конкретной поэзии, создавая ненарративный текст, работающий исключительно как единство отношений вербального, идейного и графического содержания, где слово становится подобием иероглифа, «немеющего в красоте цельного графического знака», как описывает подобные случаи М. Сухотин<sup>10</sup>. «Звучащая», перформативная сторона, наоборот, рассеянной записью текста отодвигается на второй план:

a bitter wreck of a sage:  
                  earth before him his only path.  
                                  We can see his soul,  
he knows nothing  
                  like a god:  
                                  shaken  
meek wretch —  
                  humility is beatness  
                                  before the absolute World [P. 98–99].

Стоит уточнить, что к подобной схеме лестнице-образной строфической организации стихотворения А. Гинзберг обращается еще несколько раз в рамках цикла «The Green Automobile», в стихотворениях «The Green Automobile» и «Havana 1953», но это не работает как конструирующее визуальную образность текста средство, ввиду отсутствия значения спуска, движения, как в случае «Sakyamuni...».

Подобный опыт Аллена Гинзберга в создании текстов, примыкающих к конкретной поэзии, далеко не единственный. В сборнике «Reality Sandwiches», включающем тексты 1957–1959 гг., появляется стихотворение «Funny Death», состоящее из двух буквенно-звуковых конфигураций и двух текстовых фрагментов.

Содержащееся в заглавии словосочетание «Funny Death» само по себе оксюморонное, так как несёт в себе несколько карнавальнй тон. Оно записано заглавными буквами, однако часть «Fun» повторно капитализируется, то есть каждая заглавная буква печатается рисунком из соответствующих ей заглавных букв. Обращение именно к печатному медиуму и выборочная капитализация заглавия, вероятно, отсылают к типографическим экспериментам футуризма, нередко имевшим дело с газетными

---

<sup>10</sup> Кулаков В. Визуальность в современной поэзии: максимализм и минимализм // Поэзия как факт: статьи о стихах. М.: НЛО, 1999. С. 300.

элементами, в том числе – заголовками. Как это стандартно делается в прессе, здесь заглавием выделяется только выгодная, «красивая» часть, из «Веселой смерти» на первый план выставляется «Веселье». Сам же текст обманывает читательские ожидания, так как ничего из указанного в заглавии он напрямую не транслирует, так что ни противоречивое сочетание слов, ни любой из смыслов, на которые оно распадается, не равны ничему, кроме пустоты.

Семантику пустоты актуализирует и следующий сразу за «заголовком» текстовый отрывок. Форма его записи косвенно напоминает лестницеобразную, ту, что уже была рассмотрена выше, однако в данном случае нет никакой регулярности, нет четкого паттерна расположения строк, что не дает основания рассматривать семантику ее визуальной формы сходным образом. Текстовый фрагмент описывает музыку «Пустоты», доносящуюся из рояля. Взаимоисключающие понятия музыки и тишины здесь по принципу оксюморона соотносятся друг с другом, друг друга далее заменяя, что, как и в случае заглавия, рождает «пустоту» смысла:

The Void is a grand piano  
a million melodies  
one after another  
silence in between  
rather an interruption  
of the silence [P. 208].

Используемые единожды или дважды заглавные буквы, написание отраженных и неотраженных звуков и явлений «Тишины» и «Пустоты» с заглавных букв, объемно-количественные уточнения (a grand piano, a million melodies) вводят в текст категорию пространства. Это утверждает транскрипцией музыки (Vong Vong Vong —), где та отражается эхом (gnob / gnob / gno —). Сверхдлинные авторские тире графически указывают на вибрацию, паузу, возможные только при звучании текста, что позволяет напрямую говорить не только о категории пространства вообще, но и о категории перформативности текста, с помощью которой реализуется его пространственный аспект.

Звук – динамическая категория, подобная его транскрипция фиксирует изменение состояния, движения, обязательно сопряженные с пространством. Описание «оборота звука», его начала и конца, озвучивается: «THE circle of forms / Shrinks / and disappears / back into the piano», высказывания «авторреферентны и формируют действительность, о которой говорить»<sup>11</sup>, как пишет о свойствах перформативного текста Э. Фишер-

---

<sup>11</sup> Фишер-Лихте Э. Понятие перформативности // Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. С. 41.

Лихте. Соблюдение необходимых для такой модели институциональных и социальных условий в конкретном случае исключается предметом изображения – пустотой):

Bong Bong Bong  
o n  
n o  
g b  
b g  
o n  
n o  
obgnobgnobgnob

Синтез музыкального перформанса и изображения звукового кольца вызывает ассоциации с той же традицией конкретной поэзии, где буква, слово и их расположение на листе – равноправные творцы высказывания. При всей замкнутости, кольцо имеет характерные углы-изломы на границе «обращения» звука эхом, визуально закрепляющие имитацию движения и отталкивания звука в пространстве. Отдельно стоит упомянуть, что и незанятое пространство листа в практиках конкретной поэзии задействовано<sup>12</sup>. Внутри кольца – пустота, пустота же обрамляет все остальные элементы текста, свободно включенные в пространство листа и не теснящиеся друг с другом. Подобные опыты фиксации пустоты уже существовали. Например, в 1952 году, за шесть лет до «Funny Death», создается «Schweigen» О. Гомрингера, где слову «молчание» резонирует пустота в середине созданного с его помощью замкнутого прямоугольника:

schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen

Для фиксации явления пустоты А. Гинзберг идет от противного, располагая нематериальное в пространстве, указывая для бесконечного начало и конец. Тем не менее, представленная пустота – замкнутая цепь явлений «сжимания» и «разжимания», тишины и шума, в которой противоположные стадии становятся равными друг другу, что приводит к их

---

<sup>12</sup> Denker K. P. From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future. URL: <https://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm> (accessed 19.01.2024).

самоуничтожению и фиксации настоящей пустоты. Визуализация не визуализируемого происходит уже не только на уровне практик конкретной поэзии, создающей «пустому» визуально-звуковой образ, но и на уровне перформативного, утверждающего процессуальность образования и распространения пустоты.

Сама попытка описания механики явления пустоты важна для А. Гинзберга не только в рамках поэтических поисков, но и в рамках осмысления буддийского знания, где пустота – одно из центральных понятий, у которого нет фиксированной интерпретации.

Ориентация на звучание, на звуковые образы при построении текста часто встречается в поэтических опытах А. Гинзберга. Во-первых, следуя за «Cantos» Э. Паунда и экспериментами объективистов, он включает в структуру текста нотные партитуры, начиная с «Green Valentine Blues» из уже рассмотренного цикла «The Green Automobile» и заканчивая последними этапами его поэтического творчества. Во-вторых, в стихотворениях типа рассмотренного выше «Funny Death» визуальные аспекты эксплицированно равноправны с перформативно-звуковыми. Однако наиболее последовательный переход от визуальных поисков к звуковым наблюдается в его творчестве позже анализируемого периода, главным образом после того, как чтение текстов на публику для него становится привычной практикой.

Поэма «Hum Bom!» пишется в течение очень долгого периода, первая ее часть датируется 1971 годом, вторая – 1984, третья – 1991. Ее запись – подражание звукам войны, достигаемое посредством построения текста на аллитерациях и ассонансах, анафорической его записи. Кроме того, для этого образца поэзии А. Гинзберга свойственно постоянное четкое следование ритму, что дает твердое основание рассматривать звук как ведущее средство построения образности в тексте.

Звуковой строй поэмы пластичен и подвижен: указанное в заглавии «Hum Bom» перетекает в «Whom bomb» в первой части поэмы, во второй друг с другом резонируют и, как следствие, смешиваются «Saddam» и «Hadda», образуя строки вроде «Hadda get ridda Saddam with a bomb». Запись свободна от правил и транскрибирует произношение слов (whydja, wanteda, hadda и пр.), а не их закрепленную форму, «утверждая значение именно фонематического образа слов, вероятно, большее, чем их фактического смысла»<sup>13</sup>. Ориентация записи на звучание позволяет рассматривать текст поэмы как «партитуру для орального перформанса»,

---

<sup>13</sup> Ferrere A. Bombs, Shapes and Sounds. A Joint Analysis of Gregory Corso's "Bomb" and Allen Ginsberg's "Hum Bom!" // Arts of War and Peace. URL: <https://artswarandpeace.univ-paris-diderot.fr/2023/03/27/bombs-shapes-and-sounds-a-joint-analysis-of-gregory-corsos-bomb-and-allen-ginsbergs-hum-bom/> (accessed: 23.01.2024).

где стихотворение оказывается столкновением «графической и сонорной стороны знака»<sup>14</sup>, как шипит о подобном явлении в контексте творчества Д. А. Пригова Я. Капичьяк.

В таком контексте уже анализируемая выше категория перформативности становится основополагающей для «Hum Bom!». При необходимости вербальной записи-транскрипции полная реализация образного ряда текста происходит только при его прочтении. Здесь стоит отметить важность условий чтения текста А. Гинзбергом. На нескольких сохранившихся аудио- и видеозаписях ясно, что действие происходит в помещении, создающем эхо, отражение звука и его вибрацию. Сам текст включает в себя заранее «эхообразные» удвоения согласных звуков, сочетания взрывных согласных [b], [d], [g] и сонорных [m] и [n], что при чтении повторно удваивается:

Who wanteda bomb?  
Somebody musta wanteda bomb!

They wanteda bomb!  
They neededa bomb! [P. 1006].

Таким методом создается образ масштаба военных действий. Категория масштаба позволяет говорить о более крупной категории пространства, которую текст обретает во время его озвучивания. Пространство, в свою очередь, формирует некую материальность образного ряда текста.

Весомая роль в разворачивании поэтического перформанса «Hum Bom!» принадлежит и аудитории. Ее шум не нарушает звуковое пространство, формируемое читающим текст и эхом помещения<sup>15</sup>, но дополняет его, укрепляя массовость разыгрываемых военных действий. Грань между находящимся на сцене и сидящими напротив нее стирают окончательно используемые в тексте местоимения «we» и «you», изначально используемые для указания на ответственных за войны, но, как следствие, включающих в перформанс чтеца и слушателей<sup>16</sup> на равных правах. Доносящийся до аудитории звук, вызывающий аффективную реакцию<sup>17</sup>, отражается и от нее, как отражается от стен, превращая взаимоотношения аудитории и исполнителя в циклический процесс.

---

<sup>14</sup> Капичьяк Я. Materiality Matters! Создано из языка, написано пером, исполнено телом // Транслит. 2018. № 21. С. 65.

<sup>15</sup> Фишер-Лихте Э. Указ. соч. С. 226.

<sup>16</sup> Ferrer A. Op. cit.

<sup>17</sup> Фишер-Лихте Э. Указ. соч. С. 222.

Такие практики обращения со звуковой стороной поэтического текста ведут в указанном случае к следующему: ввиду четкой ритмизации и «многоголосия», получаемого в результате перформанса чтения, роль семиотической стороны слова окончательно снижается, изначально машинописный текст реализуется в качестве эхообразного медитационного гипнотизирующего шума, своего рода ритуала антивоенной молитвы, корнями уходящего еще в синкретическую эпоху. А. Гинзберг в тексте синтезирует протестное и ритуально-пророческое: как на уже упомянутом фонологическом уровне, так и на уровне лексическом, а к третьей части фокус с военного переходит на образы Гога и Магога, к Армагеддону. Тем не менее, развертывание мифологических сил останавливается самим А. Гинзбергом, включающим себя в последнюю пару стихов, что обрывает поток текста на ритмическом уровне:

Ginsberg says Gog & Magog  
Armageddon did the job. [P. 1008].

К проповедническому антивоенный текст приближает и анафорическое строение, в целом характерное для поэтики А. Гинзберга разных периодов, пусть и далеко не всегда в такой концентрации.

Таким образом, для фиксации в поэтических текстах экспериментальных образов, пересечения границ материального и нематериального, А. Гинзберг прибегает к различным визуальным поэтическим практикам, например, к конкретной поэзии, основанной на равноправии отношений буквы, звука и изображения, звуковой поэзии, отдающей главную роль не вербальной записи и семантической ценности слова, но его фонематической природе; наделяет поэзию перформативными аспектами, создающими пространственную реальность текстов. Для каждого примера его поэтических практик, где применяется подобная деформация границ, актуально рассмотрение отношений разных аспектов, их пропорционального соотношения, что в каждом случае показывает их особое значение.

**А. Е. Масалов**

**Автофикциональность и визуальность:  
поэма «Когда мы жили в Сибири» Оксаны Васякиной  
и графической роман «Полуночная земля» Юлии Никитиной**

Жанровая категория «автофикшен» является одним из наиболее гибких, но в то же время одним из наиболее тиражируемых понятий в современной культуре. Конференции, статьи, сборники, издательский бизнес стремятся дать свою дефиницию, а также артикулировать «смену парадигм» в художественном, и шире – социокультурном процессе. Так, например, для Э. Гиббонс современный автофикшен сосредотачивает в себе аффективный поворот, т.е. «постмодернистское ощущение субъективности (как фрагментированной, социально сконструированной и текстуально вымышленной) сохраняется, но при этом сопровождается вновь возникшим стремлением признать личные чувства и межличностные связи»<sup>1</sup>.

В русскоязычном контексте новаторство и эстетический поворот к автофикциональности подтверждается, в том числе, издательским процессом. Практически все издательства от крупных медиа-холдингов до независимых подключаются к изданию автофикциональной прозы: АСТ, Новое литературное обозрение, Альпина Паблишер, Поляндрия NoAge, No Kidding Press и многие другие. Литературная критика часто называет автофикшен главным литературным жанром России начала 2020-х<sup>2</sup>.

Однако в рамках данной статьи нас не интересуют культурные иерархии и издательский процесс. Свое внимание от автофикшена как жанра мы бы хотели переключить на автофикциональность как особый модус автобиографичности, который реализуется не только в прозе, но и во множестве других художественных форм современной культуры. В этом плане мы следуем за точкой зрения К. Э. Разухиной, которая предлагает отказаться от термина «автофикшен» «в пользу более гибкой “автофик-

---

<sup>1</sup> Гиббонс Э. Современный автофикшен и аффект метамодерна // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / пер. с англ. В.М. Липки. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 214–215.

<sup>2</sup> См.: Подлубнова Ю. Этот неуловимый автофикшен // *Интерпоэзия*, 2023. URL: <https://interpoesia.org/library/yuliya-podlubnova-avtofikshen-rukopis/> (дата обращения: 25.03.2024).

циональности»<sup>3</sup>, что позволит рассматривать различный корпус произведений, не ограниченных жанровой рамкой.

Так, за несколько лет до выхода романа Оксаны Васякиной «Рана» (2021), положившего начало публичному обсуждению автофикшена в русскоязычном контексте, выходят два сходных по тематике и проблематике произведения – её же поэма «Когда мы жили в Сибири» (2018) и графический роман Юлии Никитиной «Полуночная земля» (2017). Оба произведения сконцентрированы вокруг темы взросления вдали от центра России, обращаются к образам памяти и выстроены с помощью прямого авторского высказывания. Выявлено сходства и различия автофикционального повествования, а также его визуализации в этих текстах, мы и планируем посвятить данную статью.

Проблема соотношения автофикциональности и визуальности обычно рассматривается в контексте медиа, особенно в визуальных искусствах и фотографии<sup>4</sup>. Мы же хотим рассмотреть частный вопрос, сравнив произведения различных культурных полей и способов репрезентации индивидуального опыта, выявив, что общего у комикса и поэтического текста, вышедших в разных социокультурных условиях, но примерно в одно время.

Ключевым визуальным образом для обоих текстов становится пространство – города Усть-Илимск в поэме и Салехарда в графическом романе. В обоих случаях важен урбанистический пейзаж, переплетение опыта жизни в городе и памяти об этом опыте:

это была сибирь  
и ее не назвать одним словом  
только словом сибирь  
но по отдельности если мы называли ее  
вот Ангара  
вот Братское шоссе  
вот Три сестры  
вот Лысая гора  
вот Усть-Илимская ГЭС  
вот Усть-Илим<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Разужина К.Э. От «автофикшна» к автофикциональности: как мы читаем «гибридные» тексты? (*Цит. по рукописи*)

<sup>4</sup> См.: Ferreira-Meyers K., Tai B. Visual Autofiction: A Strategy for Cultural Inclusion // The Autofictional. Palgrave Studies in Life Writing. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022. P. 161–183.

<sup>5</sup> Васякина О. Ветер ярости. М.: АСТ, 2019. С. 86.

И если для поэмы О. Васякиной центральным топосом становится ГЭС («а когда спускали воду на ГЭС / мы смотрели на белую воду и на лицах»<sup>6</sup>), то в графическом романе Ю. Никитиной – это порт (см. рис. 17). В обоих случаях пространство обрастает личной историей и памятью о семье, однако здесь же намечается отличие в построении этих автофикциональных произведений. В тексте О. Васякиной пространство статично и получает дополнительные коннотации на протяжении всего повествования, в комиксе Ю. Никитиной – наоборот, пространства сменяются в связи с раскрытием переживаний героини: Салехард, Тюмень, Санкт-Петербург, – чтобы затем перерасти в динамичное пространство «из города в город, из страны в страну»<sup>8</sup>, подкрепляемое изображением этой динамики на панелях, наползающих друг на друга. При этом смена внешних локаций возникает при сохранении внутренней памяти:

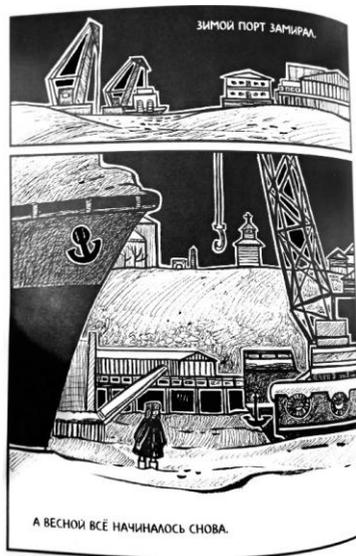


Рис. 1. Порт

Но чем больше я путешествую, тем яснее понимаю: я – стрелка компаса, которая всегда указывает на север. Это то, что я беру с собой везде: свое детство в Салехарде, замкнутый северный мир<sup>9</sup>.

Еще одним способом визуализации памяти в этих произведениях становятся образы семьи. «Эта книга – о нашем с мамой общем прошлом и о крайнем севере»<sup>10</sup>, – говорит Ю. Никитина в графическом романе, как бы устраняя границу между авторкой и рассказчицей. «потому что память намного сложнее / и она сама в себя влагает разные вещи / про мою мать про меня про моего отца / который сибирь ненавидел»<sup>11</sup>, – пишет О. Васякина в поэме.

<sup>6</sup> Там же. С. 85.

<sup>7</sup> Никитина Ю. Полуночная земля. СПб: Бумкнига, 2022. С. 24.

<sup>8</sup> Там же. С. 146.

<sup>9</sup> Там же. С. 147–149.

<sup>10</sup> Там же. С. 11.

<sup>11</sup> Васякина О. Указ. соч. С. 84.

В обоих произведениях наиболее четко вырисовывается образ матери, и не только потому, что, например, в «Полуночной земле» отец героини ушел, когда ей было 8 лет, но и потому, что образ матери структурирует воспоминания рассказчиц в обоих случаях. В комиксе – это история приезда матери в Салехард, в поэме – первые строки:

когда мы жили в сиббири  
денег ни у кого не было  
и мать ходила на завод просто так чтобы не потерять работу  
она поднималась в шесть утра  
на кухне выпивала кофе и выкуривала сигарету  
потом надевала дубленку и выходила на темную остановку Дружба  
ждать заводского автобуса  
я не помню какое в сиббири лето  
но помню страшные ослепительные зимы  
и в моих воспоминаниях мать  
всегда в заиндевавшем автобусе смотрит  
сквозь мутное стекло на дорогу  
у нее губы в жирной бордовой помаде  
и над губами светлые усики покрыты инеем<sup>12</sup>

В этом плане еще одним образом, структурирующим визуализацию памяти, становится еда. Ср.: «Зарплаты тогда задерживали, мама была одна с ребенком на руках. Но дома у нас всегда была еда»<sup>13</sup> у Ю. Никитиной и «когда мы жили в сиббири у нас не было денег / <...> / а еще мы бесконечно ели / и покупали еду / и готовили еду / и говорили о еде / и боялись что еда закончится / и боялись что она исчезнет / боялись за еду»<sup>14</sup> у О. Васякиной. При этом сами продукты тоже изображаются детально: «Мама покупала оленя и разделывала сама. Это было дешево. Обычно мы ели мясо и лепёшки на воде»<sup>15</sup> (см. рис. 2):

---

<sup>12</sup> Там же. С. 83.

<sup>13</sup> Никитина Ю. Указ. соч. С. 32.

<sup>14</sup> Васякина О. Указ. соч. С. 86.

<sup>15</sup> Никитина Ю. Указ. соч. С. 34.



Рис. 2. Тушка оленя

О. Васякина также концентрирует внимание на приготовлении пищи:

когда мы жили в сибире  
бабка покупала на всю зиму коробку окорочков  
и хранила ее на балконе  
оберегала ее от голодных замерзших птиц  
она надевала фиолетовую кофту  
брала топор и шла разделывать окорочка  
а потом говорила  
приходите на окорочка  
берешь окорочка  
маринуешь с лимоном и майонезом  
потом натираешь перцем и в духовку  
суп сварила с ножками  
приезжайте на рулетки из окорочков  
приезжайте на пирожки с окорочками  
потушила картошку с окорочками  
приезжайте есть<sup>16</sup>

Ключевым отличием между рассказыванием в двух произведениях является то, что О. Васякина уславивает социальную проблематику в изображении детства и бедности. Этому способствует и структура субъективности – обобщающее «мы», которое, по мнению К. М. Корчагина, «текуче: это и ближайшее окружение – мать и отец, и все дети Братска, и все его жители, и никто в отдельности: истории, составляющие *мы* этой поэмы, не сводимы в одну»<sup>17</sup>. Исследователь связывает это с тем, что «характер референции здесь двойственен: поэтесса вспоминает моменты из прошлого, но тут же сомневается – ее ли это память или память культу-

<sup>16</sup> Васякина О. Указ. соч. С. 89.

<sup>17</sup> Корчагин К. М. Поэтическое *мы* от авангарда 1920-х годов до новейшей политической поэзии // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 387.

ры, задающая рамку для восприятия всех российских городов и всего того болезненного опыта, с которым нередко сталкиваются их жители»<sup>18</sup>.

Ю. Никитина тоже обращается к обобщениям, однако они все равно более интроспективны и погружены в личный, а не социальный опыт: «Мама, в книгах пишут, что все мы созданы из звёздной пыли. Это больше, чем кровное родство, и мы продолжаем не только в детях. Мы связаны с другими общей историей, опытом, памятью. Наша семья огромна»<sup>19</sup>.

Если говорить не только о том, *что* визуализируется, но и о том, *как*, то тут стоит указать на использование метафор, репрезентирующих травматический опыт или же связь личной и культурной памяти. Первый тип возникает за счет гиперболизации, в которой болезненные воспоминания переплетаются с подавляющими субъектность образами: «когда мы жили в сибирях / в нас ничего не было / мы все были затонувшие деревья / мы были распахнуты / мы были скованы холодом / мы были страшные люди» и «но у нас была тяжёлый тяжёлый тяжёлый / бессмысленный труд / мы производили существ / и погибали в пространстве»<sup>20</sup> у О. Васякиной. Ю. Никитина также обращается к репрезентации травматического опыта, изображая трудности обучения рисованию и жизнь вдали от дома, однако, в отличие от вербальной метафоры, она использует визуальную (см. рис. 3).

Может показаться, что такая образность противоречит прямому авторскому высказыванию или автофикциональной модальности. Однако помимо чисто эстетической функции, такая метафорика еще и подразумевает усиление проекции личного опыта, как на культурный, так и на читательский.

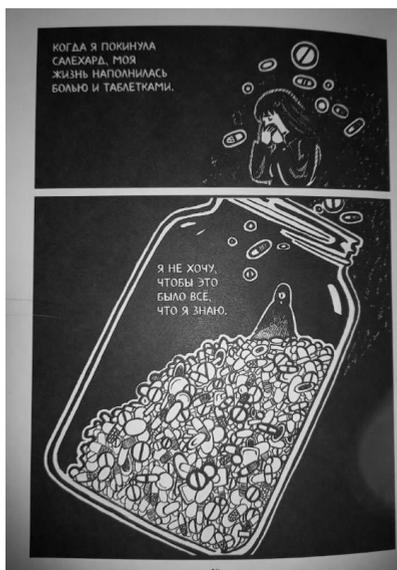


Рис. 3. Визуальные метафоры в графическом романе «Полуночная земля»

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Никитина Ю. Указ. соч. С. 50–51.

<sup>20</sup> Васякина О. Указ. соч. С. 87.

С другой стороны, для образных языков поэмы и графического романа важны метафоры связности – телесной и ментальной, усиливающие переплетение личного и коллективного опыта, памяти и её репрезентации. О. Васякина создает образ коллективного тела, в котором выражается общая боль: «когда мы жили в сибирях у нас не было любви / было одно бесподобное длинное тело на всех» или «любовь / это маленькая невидимая вещь / почти как сибирь или память / или еще что-то такое / саднящее / непохожее на людей / и людям не принадлежит»<sup>21</sup>.

Ю. Никитина обращается к подобной метафорике иначе. Изображая заброшенный поселок Полярный в горах Урала и то, как в 2004 году его оставили, т.к. «стратегия поселений себя не оправдала», рассказчица слышит голоса людей, которые жили там, и через метафору узора обозначает связность личного и коллективного опыта (см. рис. 4)



Рис. 4. Узор

Х. Дикс считает, что автофикциональность все более и более становится способом посмотреть на культурную память через призму индивидуальной<sup>22</sup>, что подтверждают проанализированные в данной статье поэма О. Васякиной «Когда мы жили в Сибири» и графический роман Ю. Никитиной «Полуночная земля».

<sup>21</sup> Там же. С. 87.

<sup>22</sup> См.: Dix H. *Autofiction and Cultural Memory*. New York: Routledge, 2023.

Безусловно, структура сюжета и общий пафос у этих произведений сильно различаются: текст О. Васякиной – скорее об утрате («сейчас мы не живем в сибире / у нас совсем не стало любви»<sup>23</sup>), которая конституирует коллективный опыт<sup>24</sup>, а комикс Ю. Никитиной – о становлении художницы, чем отсылает сразу к нескольким классическим жанрам, Bildungsroman и Künstlerroman. Однако схождения в подходах к изображению прошлого, идентичности и пространства говорят о тенденции в автофикциональном повествовании к визуализации памяти посредством конкретных деталей мира воспоминаний, а также особого образного языка. Подобное схождение между полями актуальной поэзии и популярного комикса еще в конце 2010-х говорит не только о формировании специфической автофикциональной тенденции, но и о деструкции привычных социокультурных границ между актуальной и популярной культурами.

---

<sup>23</sup> *Васякина О.* Указ. соч. С. 87.

<sup>24</sup> *Корчагин К.М.* Указ соч. С. 387.

## Сведения об авторах

**Беляева Эльвира Александровна** – выпускница бакалавриата «Филологии» Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург). Область научных интересов: переводоведение, французская литература, интермедialность.

**Бесова Арина Вадимовна** – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: визуальное в литературе, литература XX–XXI вв.

**Галенкина Алиса Афизовна** – студентка 3 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика зарубежной литературы, поэтика постмодернизма, литературоведческая танатология, творчество американских писателей XX века.

**Гусейнов Алексей Сергеевич** – студент 4 курса бакалавриата «Русская филология» Самарского филиала Московского городского педагогического университета (Самара). Область научных интересов: визуальное в искусстве и литературе, готика, мистическая проза, жанр хоррора.

**Казаринова Полина Сергеевна** – ассистентка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: музыкальное в литературе, визуальное в литературе, гротескное и фантастическое, теория кино, нарратология.

**Колотвина Ольга Васильевна** – соискатель кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: экспериментальный кинематограф, медиа-арт, кинематограф Испании.

**Красников Ярослав Евгеньевич** – старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин Института театрального искусства им. н. а. СССР И. Д. Кобзона (Москва); аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика драмы, нарратив в драме, визуальное в литературе, лингвокультурология, драматургия А. П. Чехова.

**Лавлинский Сергей Петрович (1960–2023)** – кандидат педагогических наук, до последнего дня работал профессором кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, поэтике визуального и фантастического, теоретических аспектах новейшей драматургии; автор книг по теории и методике современного литературного образования; специалист в сфере технологий гуманитарных коммуникаций.

**Лосевская Нелля Константиновна** – студентка 2 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: современный театр, пластический театр, балет, драматургия Александра Володина.

**Малкина Виктория Яковлевна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика, историческая память в литературе.

**Марков Александр Викторович** – профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория искусства, визуальные исследования, интеллектуальная история.

**Маркова Анна Сергеевна** – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: голубой цветок в литературе, транскультурный символ, миф, целостное сознание.

**Масалов Алексей Евгеньевич** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики и кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория поэзии (субъект, стих, язык), популярная культура, медиа-исследования, новый материализм, онтологический поворот.

**Махов Дмитрий Анатольевич** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика романа, визуальное в литературе, категория наблюдателя.

**Метелев Максим Сергеевич** – студент 2 курса магистратуры «Медиевистика» Школы исторических наук Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва). Область научных интересов: медиевистика, история культуры, литературы и искусств западноевропейского Средневековья и Раннего нового времени.

**Мисник Мария Алексеевна** – выпускница магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: категории визуального и поэтика цвета в художественных текстах, творчество Е. Замятина и А. Грина.

**Мишина Дарья Игоревна** – студентка 1 курса магистратуры «История русской литературы XI–XIX веков» филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва). Область научных интересов: поэзия К. Н. Батюшкова, русско-европейские литературные связи XVIII–XIX вв., репрезентация литературного ландшафта, проблема воображаемого пространства в лирике.

**Моксенкова Дарья Юрьевна** – студентка 1 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: визуальное в литературе (преимущественно – в лирике), поэзия XIX–XX вв.; символы в литературе, пространственно-временная организация лирики, мотивы воспоминаний и памяти, жанр хоррора.

**Прохорова Софья Андреевна** – студентка 2 курса бакалавриата «Новейшая русская литература и творческое письмо» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория кино, проблемы взаимодействия литературы и кинематографа, литература русской эмиграции.

**Романюта Екатерина Григорьевна** – выпускница Школы гуманитарных наук и искусств, образовательной программы бакалавриата «Филология» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург). Область научных интересов: театральность, интермедийность, экфрасис.

**Рыбалко Степан Константинович** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика визуального, немецкоязычная литература, история искусства.

**Сабитова Динара Сайруллаевна** – ассистентка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: скандинавистика, визуальное в литературе, художественный мир детства.

**Сидоренко Анна Дмитриевна** – студентка 2 курса бакалавриата «Зарубежная филология (компаративистика: языки, литература, культура России и страны специализации)» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: литература бит-поколения, поэтика русского и французского символизма, англо-, русско- и франкоязычная поэзия второй половины XX века.

**Сотников Дмитрий Ильич** – студент 2 курса магистратуры «Классическая русская литература и актуальный литературный процесс» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика антиромана, французский новый роман, практики поставангарда, неподцензурная советская литература.

**Титкова Александра Евгеньевна** – студентка 3 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: история и поэтика русской классической литературы XVIII века, масонская проза, русская басенная традиция.

**Токмина Анастасия Игоревна** – студентка 3 курса бакалавриата «Зарубежная филология: компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: современное пекспироведение, теория метафоры, поэзия У. Шекспира.

**Толстошеева Дарья Борисовна** – выпускница магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория интертекстуальности, поэтика нарративного палимпсеста.

**Федюкина Алена Евгеньевна** – студент 4 курса бакалавриата филологического факультета по направлению «Отечественная филология (русский язык и литература)» кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург). Область научных интересов: теория литературы, интермедальность литературы, литература в междисциплинарной перспективе, поэтика лирики.

**Филиппов Григорий Алексеевич** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: метафигциональность, нарратология, фантастическое в литературе и кино, обыкновенное в поэзии и драматургии, постмодернизм и больше всё.

**Фирсова Галина Петровна** – магистр филологии Университета Верхнего Эльзаса и Болоньи. Область научных интересов: метатекстуальность, компаративистика, русская и французская литературы.

**Шипкина Елизавета Александровна** – студентка 2 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теоретическая поэтика, теория мотива, мотив болезни.

**Шубина Полина Романовна** – студентка 1 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика лирики, поэзия И. Бунина, Д. Самойлова.

## Список изданий спецсеминара «Визуальное в литературе»

Как в зеркале : материалы монодраматического мини-фестиваля 21 февраля 2015 года / сост. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». – Москва, 2015. – 88 с.

Как в зеркале : материалы монодраматического мини-фестиваля 21 февраля 2015 года / сост. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». – 2-е изд. – [Б. м.] : Издательские решения, 2016. – 138 с.

Глаза как зеркало : зрение и видение в культуре: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – [Б. м.] : Издательские решения, 2016. – 212 с.

Двойная экспозиция : фотодрамы / сост. и ред. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». – Москва, 2016. – 145 с.

Визуальное в литературе [раздел] // Белые чтения : к 85-летию Галины Андреевны Белой : сборник научных статей. – Москва : Эдитус, 2016. – С. 405–494.

Гротескное и фантастическое в культуре : визуальные аспекты : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский; спецсеминар «Визуальное в литературе». – [Б.м.] : Издательские решения, 2017. – 288 с.

Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2019. – 252 с.

Наблюдатель искаженных миров : поэтика и рецепция : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2019. – 286 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 1. – Москва : Эдитус, 2020. – 142 с.

Рок-педагогика: теория и практика : к 60-летию С. П. Лавлинского : сборник ненаучных сочинений / сост. и ред. В. Я. Малкина. – Москва : Эдитус, 2020. – 308 с.

Замок Филфанто : к юбилею В. Я. Малкиной : сборник научных и ненаучных сочинений. – Москва : Эдитус, 2021. – 120 с.

Воображаемый мир героя в литературе и культуре : поэтика и рецепция : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Москва : Эдитус, 2021. – 224 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Вып. 2. – Москва : Эдитус, 2021. – 184 с.

Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре: визуальные аспекты: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Москва : Эдитус, 2022. – 244 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Вып. 3. – Москва : Эдитус, 2022. – 184 с.

Память как история и воображение : коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина, А. В. Корчинский, С. П. Лавинский. – Москва : Эдитус, 2023. – 332 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Вып. 4. – Москва : Эдитус, 2023. – 248 с.

Граница : визуальные репрезентации в литературе и культуре : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Москва : Эдитус, 2024. – 172 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. – Вып. 5. – Москва : Эдитус, 2024. – 220 с.

## **Наши контакты:**

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:  
[vk.com/visual\\_in\\_literature](https://vk.com/visual_in_literature)

Проект «Гуманитарные встречи»:  
[vk.com/gumvstreach](https://vk.com/gumvstreach)  
[iff.gum.vstre4i@gmail.com](mailto:iff.gum.vstre4i@gmail.com)

Институт филологии и истории РГГУ:  
[ifi.rggu.ru](http://ifi.rggu.ru)  
[vk.com/ifi\\_rggu](https://vk.com/ifi_rggu)

Кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ:  
(495) 250-68-44  
[dep\\_ktip@rggu.ru](mailto:dep_ktip@rggu.ru)

Магистратура «Теория литературы и литературное образование»:  
[vk.com/teorlit](https://vk.com/teorlit)  
[t.me/teorlitobraz](https://t.me/teorlitobraz)

**ВИЗУАЛЬНОЕ**  
 **литературе**





*Научное издание*

18+

# ВИЗУАЛЬНОЕ ВО ВСЁМ

Сборник статей

Выпуск 5

*Составители и редакторы: В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский*

*Вёрстка: А. Е. Масалов*

*Обложка: М. В. Исаева*

*Технические редакторы: Е. А. Даутова, Е. А. Шишкина*

ООО «Эдитус»  
125565, Москва, Ленинградское шоссе, д. 80, стр. 1  
8 (800) 775-30-87  
[www.editus.ru](http://www.editus.ru)

Отпечатано в типографии ООО Фирма «П-Центр»  
129515, г. Москва, ул. Академика Королёва, 13

Подписано в печать 16.05.24  
Формат 148x210. Усл. печ. л. 13,75  
Печать цифровая. Бумага офсетная  
Тираж 100 экз. Заказ №202405139

ISBN 978-5-00217-351-8

