

Спецсеминар «Визуальное в литературе»

ГРАНИЦА:
ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ



Издательство Эдитус
Москва
2024

УДК 82.0
ББК 83.01
Г77

*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

Г77

Граница: визуальные репрезентации в литературе и культуре:
сборник научных статей / сост. и ред. В. Я. Малкина,
С. П. Лавлинский – Москва: Эдитус, 2024. – 172 с.

ISBN 978-5-00217-352-5

Книга представляет собой сборник статей по материалам конференции, проходившей в марте 2023 года в РГГУ и организованной 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 границы 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 978-5-00217-352-5

Содержание

<u>С. П. Лавлинский</u> , В. Я. Малкина	
Граница: визуальный и педагогический потенциал	7
Д. С. Сабитова, П. С. Казаринова	
Испытание границ	23

Границы в поэтике текста

А. В. Бесова	
Между художественным и документальным: «Последние свидетели» С. Алексиевич	28
В. С. Сычева	
Полиморфизм образа границы в биографическом романе Дж. Пьерини «Дама с веером»	33
Г. А. Филиппов	
Система персонажей как граница нарративной идентичности рассказчика в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн»	37
А. А. Смирнова	
Визуальные маркеры социокультурных границ в романе И. Макьюэна «На берегу»	45
Д. П. Фоменко	
Стратегии восприятия визуальной поэзии: на границе между поэзией и живописью	53
Д. А. Сотникова	
Миграция языка: экзофония и молчание в поэтике Г. Айги и П. Целана	58

Визуальные границы

М. В. Куцова	
Архитектура средневековых мавзолеев: пограничные категории материального и духовного в контексте суфизма	68
Д. П. Сотников	
Трансгрессия взгляда в прозе П. Улитина	74
Д. С. Сабитова	
Границы вербального и невербального в комиксе «Когда я вернусь» И. Б. Бунде и П. Бергтинга	80

<i>Е. Е. Гусарова</i> Трансформация как метафора: переход границы между явлениями в манге Д. Ито «Спираль»	84
<i>А. С. Маркова</i> Коварный голубой цвет и поиск «возвышенного»: границы эмпирического восприятия главного героя (мультипликационный фильм «Моя любовь»)	89
<i>А. А. Сямина</i> «Мультивселенная безумия»: специфика визуальных маркёров границ реальностей в кинематографической вселенной Marvel	95

Границы жизни и смерти

<i>Э. К. Тарасова</i> Инициация и лиминальные ритуалы в волшебной сказке (сборник Р. Михайлова «Ягоды»)	102
<i>А. Е. Фёдокина</i> Поэтика распада: о нарушении границ в эмигрантских стихах Г. Иванова	106
<i>В. В. Ромашова</i> Танатологический аспект феноменологии границ в литературе (романы «Отчаяние» В. Набокова и «Протагонист» А. Володиной)	112
<i>С. А. Прохорова</i> Творческий эскапизм как способ преодоления границ реальности в рассказе В. Набокова «Тяжелый дым»: визуальный аспект	118
<i>Д. А. Махов</i> Отсутствие есть присутствие, или Бог как граница художественного мира («Бог умер» С. Кржижановского)	125
<i>С. К. Рыбалко</i> Маркеры мира живых и мёртвых в рассказе С. Кржижановского «Мост через Стикс»	128
<i>С. С. Воронцова</i> Пограничный герой и мир мертвых в романе О. Постнова «Страх»	131

Границы реальности, времени и пространства

<i>Д. Б. Толстошеева</i> Размывание границ реальности как принцип построения художественного произведения (пьеса Ф. Зеллера «Папа»)	138
<i>Д. Д. Малкина</i> Границы реального и фантастического в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»	144
<i>М. А. Мисник</i> Границы пространства и сознания в рассказе Р. Брэдбери «Вельд»	147
<i>А. С. Сабсай</i> Реальность и фиктивность времени как граница между памятью и воображением в пьесе «Валентинов день» И. Вырпаева	152
<i>М. М. Аяпунова</i> Тема границы в драматургии Г. Пинтера	156
<i>В. В. Петрова</i> Визуальная репрезентация границы в пространстве фильма В. Вендерса «Небо над Берлином»	160
<i>Сведения об авторах</i>	164
<i>Издания спецсеминара «Визуальное в литературе»</i>	168



С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина

Граница: визуальный и педагогический потенциал

ГРАНЬ, граница – рубеж, предел, межа, кон, край, кромка, конец и начало, стык, черта раздела.

В. П. Даль

Эстетическая культура есть культура границ и потому предполагает теплую атмосферу глубокого доверия, обьмающего жизнь.

М. М. Бахтин

Границы существуют везде. Когда мы выходим из дома и когда входим в университет, уезжаем на отдых и возвращаемся домой, открываем дверцу шкафа или смотрим на картину, взрослеем или общаемся с другими людьми – мы, так или иначе, преодолеваем границы: буквальные, метафорические, пространственные, временные, визуальные, невидимые. Они там, где мы их ждем, и там, где не ждем. Но в ряде случаев эти границы переходимые, в других же их преодолеть невозможно.

В языке граница – черта, линия раздела, предел¹. Мы очень часто пользуемся этим словом, когда говорим о государственных границах, личных границах, границах кругозора, границах земельного участка, границах искусства, границах миров; соблюдении, нарушении, расширении, переходе границ. Мы видим границу, когда смотрим в окно, в зеркало, на дорогу, на порог, на дверь, на линию горизонта.

В литературе и других видах искусства понятие границы также важно, и ее осмыслению как раз и посвящен данный сборник. Тема эта возникла не случайно. О чем бы ни велся разговор на наших конференциях в предыдущие годы, понятие границы постоянно всплывало и при определении художественных явлений, и в моменты прояснения проблемных точек исторической действительности, и при обсуждении пределов восприятия странностей культурных артефактов, окружающих нас: будь то границы реальности и видения, памяти и воображения, гротескного и фантастического, абсурдного и комического и т.п. Вследствие этого возникла настоятельная необходимость осмыслить сам феномен границы и способы его репрезентации (в том числе и визуальной) в тексте.

Разумеется, мы не первые, кто, так или иначе, обращается к этой проблематике. Правда, в литературоведческих словарях термин «граница»,

¹ См., например: Толковый словарь современного русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Аделант, 2013. С. 102.

насколько нам известно, не встречается, только в философских². И осмыслять границу начали именно там: она появляется уже в античности, например, у Платона и Аристотеля, и активно развивается в классической философии³. Вспомним также, что трактат Г. Э. Лессинга, ставший точкой отсчета для изучения визуального в литературе, называется «Лаоокоон, или О границах живописи и поэзии» (*Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*), 1766), хотя сама категория границы там и не рефлексировалась.

Наиболее подробно в классической философии граница исследовалась Гегелем в «Науке логики». Граница становится важна для него, в первую очередь, при определении конечности и предела. Он указывает на двойственность и противоречивость границы: «граница – это опосредование, через которое нечто и иное *и есть, и не есть*»⁴, она «смыкает» (явления, понятия, категории, субъекты) и в то же время «отделяет их друг от друга»⁵.

Уже в XX веке парадоксальность границы была подробно проанализирована в работах Ю. М. Лотмана. Граница для него – один из основных механизмов функционирования семиосферы и культурных универсалий: «всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (“свое”) пространство и внешнее (“их”)⁶. Ее двойственность заключается в соединении противоположных процессов: «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой – соединяет»⁷.

Однако в культуре есть не только границы своего / чужого и внутреннего / внешнего, внутри каждой из этих областей есть и другие границы. Ю. М. Лотман пишет, что «фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов»⁸. Эти границы создают сложную, многоуровне-

² См., например: *Философская энциклопедия: в 5 т. / под редакцией Ф. В. Константинова*. М.: Советская энциклопедия, 1960–1970.

³ Подробнее см., например: *Кочан В. М. Сущность границы в классической философии: социокультурные экспликации // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология*. 2008. № 2. С. 204–210; *Гибелев П. В. Философский концепт границы: пространственный контекст // Фундаментальные исследования*. 2013. № 11-2. С. 369–373.

⁴ *Гегель Г. В. Ф. Наука логики*. В 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1970. С. 189. (Философское наследие).

⁵ Там же. С. 188.

⁶ *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история*. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175.

⁷ Там же. С. 183.

⁸ Там же. С. 185.

вую и динамическую систему, поскольку границы могут так или иначе изменяться, открываться и закрываться.

При этом особую значимость приобретает само пространство (в широком смысле) границы, так как в нем формируются новые смыслы: «наиболее “горячими” точками семиобразовательных процессов являются границы семиосферы. <...> Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обоим пограничным культурам, обоим взаимноприлегающим семиосферам. Граница би- и полилингвистична. Граница – механизм перевода текстов чужой семиотики на язык “нашей”, место трансформации “внешнего” во “внутреннее”, это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались в внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными»⁹.

О значимости самого пространства границы для культуры и о многообразии границ писал и М. М. Бахтин¹⁰. С его точки зрения, культурная область в принципе «вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность»¹¹. На границах (слов, языка, произведения) вырастает эстетический объект: «это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности»¹². Поэтому «эстетическая активность все время работает на границах (форма – граница) переживаемой изнутри жизни, там, где жизнь обращена вовне, где она кончается (пространственный, временной и смысловой конец) и начинается другая, где лежит недостижимая ей самой сфера активности другого»¹³. Следовательно, «форма есть граница, обработанная эстетически»¹⁴.

⁹ Там же. С. 183.

¹⁰ На некоторое сходство описания механизма границы в работах М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана было указано в статье Д. М. Магомедовой и Н. Д. Тамарченко. См.: *Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д.* Проблема границы искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // Граница и опыт границы в художественном языке: материалы междисциплинарного научного семинара (2001–2002 гг.) и русско-немецкой научной конференции (г. Самара, 4–6 июля 2001 г.) / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2003. С. 32–49.

¹¹ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 25.

¹² Там же. С. 50.

¹³ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 81.

¹⁴ Там же. С. 86.

Отсюда – важность границы между миром действительности и внутренним миром художественного произведения. Граница между ними должна быть четкой и конкретной (в противном случае получится «наивное чтение», считающее, например, что «в своих стихах поэт рассказывает о своих чувствах»), но при этом переходимой: «при всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии: между ними происходит непрерывный обмен»¹⁵.

Также граница оказывается важна для М. М. Бахтина при разговоре о взаимоотношениях «я» и «другого» и, соответственно, автора и героя. Здесь актуализируются не только субъектные границы, но и границы кругозора, т.е. видения: «во внешне-едином видимом, слышимом и осязаемом мною мире я не встречаю своей внешней выраженности как внешний же единый предмет рядом с другими предметами, я нахожусь как бы на границе видимого мною мира, пластически-живописно не соприроден ему»¹⁶, поэтому «особым и чрезвычайно важным моментом во внешнем пластически-живописном видении человека является переживание объемлющих его внешних границ»¹⁷. Чтобы обрести позицию вненаходимости, но в то же время видеть мир, человек должен находиться на границах своего видения: «я нахожусь на границе кругозора моего видения; видимый мир располагается передо мною»¹⁸, – пишет М. М. Бахтин. Это же относится к автору и герою: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость»¹⁹, а «жизненная направленность героя влагается вся целиком в его тело как эстетически значимую границу, воплощается. <...> Мы размыкаем границы, вживаясь в героя изнутри, и мы снова замыкаем их, завершая его эстетически извне»²⁰.

Также М. М. Бахтин выделяет пространственные границы, временные границы, в первую очередь, границы жизни и смерти, и границы сознания. И снова все самое интересное и важное происходит на самой границе: «только на границах двух сознаний, на границах тела осуществляется встреча и художественный дар формы»²¹.

¹⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 402.

¹⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 30.

¹⁷ Там же. С. 37.

¹⁸ Там же. С. 38.

¹⁹ Там же. С. 176.

²⁰ Там же. С. 87.

²¹ Там же. С. 92.

Слово также живет «на границе своего и чужого контекста», именно тогда оно становится двуголосым. Проблема стиля, своего и «чужого» слова – это, в первую очередь, проблема границ²².

В отличие от М. М. Бахтина, в работах польского литературоведа Е. Фарино граница рассматривается, в первую очередь, в соотношении с категориями пространства и времени. Он выделяет границы не только между миром реальным и миром художественным, но и говорит о «другой» реальности внутри художественного мира: например, реальности сна или болезни, и, соответственно, о границах между ними. Граница может воздвигаться извне или изнутри (охранять либо изолировать отгороженный мир), может быть физически проницаемой (и тогда значимым становится ее переход) либо непроницаемой, жесткой.

Так же, как Ю. М. Лотман и М. М. Бахтин, Е. Фарино выделяет особое пограничное пространство: «В некоторых случаях “граница” сама возводится в ранг особого пространства и времени. Ее особенность состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния “присутствия-отсутствия”, “реального-ирреального”, “чужого-своего”, “двойного бытия” и т. п.»²³.

Наиболее подробно феномен границы в литературе и искусстве изучался российскими и немецкими учеными в совместном проекте Самарского института культуры стран немецкого языка под руководством Н. Т. Рымаря. В июле 2001 г. там проходила конференция «Граница и опыт границы в художественном языке», а затем в течение нескольких лет реализовывался научный проект с тем же названием, в рамках которого было проведено несколько научных конференций и семинаров, а также изданы сборники научных статей и монографии, защищены диссертации и т.п.²⁴

²² См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 97–121. О границе у М. М. Бахтина см. также: *Барбошина Н. В.* Феномен границы в философии М. М. Бахтина // Аспирантский вестник Поволжья. 2020. № 3–4. С. 41–47.

²³ *Фарино Е.* Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 375.

²⁴ Граница и опыт границы в художественном языке: материалы междисциплинарного научного семинара (2001–2002 гг.) и русско-немецкой научной конференции (г. Самара, 4–6 июля 2001 г.) / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2003; Граница как механизм смыслопорождения / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2004. (Граница и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Вып. 2); Рама и граница / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2006. (Граница и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst.

В сборниках категория границы рассматривается на самом разном материале: литературные тексты, принадлежащие к разным национальным культурам и литературным родам, музыка, философия (в первую очередь, герменевтика) и др. При этом исследуются границы искусства и жизни, границы культуры, границы смысла, границы текста, границы в языке (в том числе, в различных художественных языках), проницаемость и переходы границ и т.п.

Как подчеркивает Н. Т. Рымарь, граница – это не просто некая черта; это вообще не только пространственная категория. Граница, с одной стороны, «смыслопорождающий механизм, создающий культуру, то есть определенные формы отношения к жизни – мышления, представлений, ценностных ориентаций, поведения – то есть формы культуры как бытия человека»²⁵. С другой – это «механизм различения, смысловой идентификации явлений»²⁶. Отсюда и две основных функции границы – дифференцирующая и изолирующая²⁷.

Вып. 3); Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарский университет, 2006. (Граница и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Вып. 4); *Самова С. В.* Психологический комплекс граница – порог – рама в судьбах творческой рефлексии писателей русской эмиграции в Германии 20-х – 30-х гг. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2007. (Граница и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Вып. 5); *Самова С. В.* Культура русской эмиграции на страницах журналов «Перезвонь» и «Жар-птица». Самара: Самарская гуманитарная академия, 2010. (Граница и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Вып. 6); Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе / науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2010. (Границы и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Вып. 7); *Мельникова И. М.* Опыт границы и язык границы: на материале лирики Й. Бобровского: дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. н.: 10.01.08. Самара, 2008; *Рымарь Н. Т.* Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce: Instytut kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, 2016. (Opuscula Slavica Sedlcensia. T. 11).

²⁵ *Рымарь Н. Т.* Граница и опыт границы как проблема художественного языка // Граница и опыт границы в художественном языке: материалы междисциплинарного научного семинара (2001–2002 гг.) и русско-немецкой научной конференции (г. Самара, 4–6 июля 2001 г.). Самара: Самарская гуманитарная академия, 2003. С. 7.

²⁶ Там же. С. 8.

²⁷ *Рымарь Н. Т.* О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2004. С. 30–31.

Двойственность является инвариантной чертой любой границы: она одновременно и ограничивает, устанавливает пределы, и открывает безграничные возможности рождения новых смыслов²⁸. Так, М. Шмитц-Эманс, прослеживая развитие представлений о границе в европейской культуре, замечает, что с началом Нового времени граница становится «приглашением к *трансгрессии* — к открытию и завоеванию нового, к апробации и усилению потенциала собственного превосходства, к расширению собственных возможностей действия»²⁹. Другими словами, субъект становится центром своего собственного мира, «границами которого являются границы его зрительного поля»³⁰. По сути дела, изменение представлений о границе, в числе прочего, приводит к рождению новоеропейского субъекта и постепенного перехода к поэтике модальности, которая «раскрыла личность во всей ее самоценности и неповторимости»³¹.

Еще один важный аспект, связанный с границей, это два возможных способа ее понимания, о чем пишет Н. Т. Рымарь: как места перехода откуда-то куда-то (т.е. как чего-то буквально существующего) — и как того, что само по себе не существует, а является лишь «моментом дифференциации»³². В первом случае граница действительно существует в художественной реальности, и мы можем говорить, в том числе, о ее визуальности. Во втором, граница — это смыслопорождающая конструкция, и ее наличие в произведении во многом зависит от реципиента (читателя, слушателя или зрителя). Более подробно это различие рассматривается в статье Г. Плумпе, где первый смысл понятия граница он определяет как «порог», а второй — как «различие»³³.

Порог обладает вневходимостью, это «место между другими местами, пространствами, временами, эпохами»³⁴. Поэтому самое важное в

²⁸ См.: Рымарь Н. Т. Граница и опыт границы как проблема художественного языка. С. 9.

²⁹ Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара: Самарский университет, 2006. С. 38.

³⁰ Там же. С. 39.

³¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие. М.: РГГУ, 2001. С. 256.

³² Рымарь Н. Т. Граница и опыт границы как проблема художественного языка. С. 12–13.

³³ Плумпе Г. Граница как «порог» — граница как «различие» // Граница и опыт границы в художественном языке: материалы междисциплинарного научного семинара (2001–2002 гг.) и русско-немецкой научной конференции (г. Самара, 4–6 июля 2001 г.). Самара: Самарская гуманитарная академия, 2003. С. 23–31.

³⁴ Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке. С. 39.

пороге – не его переход, а процесс этого перехода. То есть не пересечение границы, а то, что происходит на самой границе: «миф порога – не миф перехода границы, а миф пребывания на границе по пути к чему-то (вектор!). Это прежде всего место “стояния”, точка, в которой задерживаются перед совершением решающего шага»³⁵, это «особое переживание “здесь и сейчас”, это пространство бодрствующего сознания субъекта»³⁶.

Подводя итоги многолетним исследованиям, в своей монографии Н. Т. Рымарь замечает, что «во всех случаях искусство говорит о границах, – границы это и средство, и цель искусства. Это истинный предмет искусства, потому что граница – и внешняя, и внутренняя – всегда свидетельствует о самой сути, о самом существенном в вещах, сознаниях, идеях, потому что всякая мысль, всякий поступок и всякое движение создает границу и тем самым смысл»³⁷. Отсюда – необходимость «видеть и понимать границу как важнейший смыслопорождающий феномен художественного языка»³⁸.

Именно на «видеть и понимать» мы и сосредоточили свои усилия, поскольку, в первую очередь, нас интересовала категория границы в соотношении с категорией визуального в литературе. И, если мы говорим о границах в художественном мире произведения, то они почти всегда имеют визуальный характер, что не случайно: граница – изначально пространственное понятие, связанное с архитектурой: чтобы что-то построить, надо сначала очертить границы этого чего-то. Граница отделяет одно пространство от другого, и в то же время создает возможность перехода между ними, а заодно выделяет то, что находится на границе и создает возможность перехода: окна и двери. Как мы знаем, это имеет непосредственное отношение и к литературе: окно – традиционный визуальный пограничный образ. В энциклопедии «Мифы народов мира» говорится следующее: «Окно, важный мифопоэтический символ, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний – внутренний и видимый – невидимый и формируемое на их основе противопоставление открытости – закрытости, соответственно, опасности (риска) – без-

³⁵ *Рымарь Н. Т.* Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара: Самарский университет, 2006. С. 110.

³⁶ Там же. С. 111–112.

³⁷ *Рымарь Н. Т.* Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce: Instytut kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, 2016. С. 309. (Opuscula Slavica Sedlcensia. Т. 11).

³⁸ Там же. С. 310.

опасности (надежности)»³⁹. То есть первое и главное значение окна – это как раз и есть значение визуальной границы: между внешним и внутренним, видимым и невидимым, своим и чужим, открытым и закрытым, опасным и безопасным и т.п., причем полюса могут меняться в зависимости от точки зрения и местонахождения наблюдателя. В. Г. Шукин пишет, что «окно – это всегда граница. Особо напряженная, чреватая неожиданностями и даже опасностями граница дома и не-дома, связанная с древнейшими представлениями о диалектике внутреннего и внешнего пространства»⁴⁰. Окно выполняет функцию визуальной границы и в культуре, и во всех видах искусства – от архитектуры и живописи до литературы.

Х. Ортега-и-Гассет в одном из эссе соотносит с окном раму картины: «В раме что-то есть от окна, как в окне – от рамки. Холст – это скважина в воображаемый мир, пробуренная в безжизненной реальности стен, брешь в невероятное, открывающееся за благословенным окном рамки. А с другой стороны, угол города или природы, увиденный в прямоугольнике окна, как бы вырезан из реальности и одушевлен непривычным трепетом воображаемого»⁴¹. И если окно воспринимается как рама, то оно тоже может выступить границей искусства и жизни, то есть превратить обрамленную реальность в эстетический объект. Вспомним соответствующий эпизод из «Кондунга и Швамбрании» Л. Кассила:

Озорница Клавдюшка потащила меня в «комнату сюрпризов». Один угол комнаты был задрапирован красивыми занавесками. Сверху висела доска с надписью: «Панорама. Вид в лунную ночь зимой».

– Хочешь посмотреть? – спросила Клавдя. – Плати фантик.

Я заплатил какой-то фант. Клавдя привернула лампы в комнате.

– Гляди! – сказала она, раздвигая занавески. Я увидел золотую раму. В нее был вправлен чудесно изготовленный ночной зимний ландшафт. Голубое молоко луны заливало панораму. Отлично были скопированы покровские амбары. Стройная водокачка стояла посреди пустынной площади. В крохотных домах горели красные огоньки.

– Похоже? – спросила Клавдя.

– Очень! – сказал я. – Только красивее гораздо, чем в действительности.

Кто это сделал?

– Дина это сделала, – смеялась Клавдя, – и тебе обязательно показать велела. Гляди, гляди!

³⁹ Сокалов М. Н. Окно // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 250.

⁴⁰ Шукин В. Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: к 80-летию Ю. В. Манна. М.: РГГУ, 2009. С. 81.

⁴¹ Ортега-и-Гассет Х. Размышление о рамке // Восстание масс: сборник: пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. М.: АСТ, 2002. С. 488.

Вдруг я увидел, что через панораму движется миниатюрный извозчик. В ту же минуту игрушечная ночь отпрыгнула назад. Перспектива углубилась. Амбары обрели нормальные масштабы, и я понял, что никакой панорамы нет. Рама была вставлена в большом окне. Окно выходило на площадь. Я смотрел на обыкновенную ночь в настоящем Покровске. Никогда бы я не подумал, что эта прекрасная ночь и все, что было сегодня на нашем вечере, могло происходить на простой земле⁴².

Герой здесь смотрит в настоящее окно, но заключенное в золотую рамку, и видит там волшебную панораму, изменяющую его восприятие мира — даже когда он осознает, что видит реальность, а не ее художественное воплощение, то есть когда граница между искусством и жизнью исчезает.

Рама картины нужна именно для того, чтобы отделить эстетическую реальность от обыденной. Х. Ортега-и-Гассет в уже упомянутом эссе называет произведение искусства (любого искусства: живописи, музыки, литературы, театра и т.п.) «островом воображения, со всех сторон омываемым реальностью», и нужен мост («шлагбаум»), чтобы перейти от одного к другому. Им и становится рама: «Рама — это уже не стена, то бишь попросту часть полезного жизненного окружения, но еще и не зачарованная поверхность картины. Граница между двумя мирами, она как бы ступенькает прилегающую полоску стены и, словно своеобразный трамплин, перебрасывает взгляд на заколдованный остров эстетического»⁴³.

Аналогичные мысли содержатся и в эссе о раме Г. Зиммеля. Подчеркивая целостность и единство художественного произведения, он говорит о том, что его граница — «это та абсолютная замкнутость, которая в одном акте соединяет направленные вовне безразличие и оборону и направленное вовнутрь унифицирующее объединение. Рама картины в свою очередь символизирует и усиливает эту двойственную функцию его границ. Она отделяет его от всего окружающего и, следовательно, от зрителя, помогая тем самым установить дистанцию, благодаря которой только и возможен эстетическое наслаждение»⁴⁴.

Таким образом, рама картины выполняет роль границы, которая отделяет художественное пространство живописи от нехудожественного пространства, в котором эта картина висит. И, что характерно, возникает эта граница (рама) тогда, когда возникает станковая живопись — то есть

⁴² *Кассиль А.* Кондуит и Швамбрания: повесть. М.: ГИХЛ, 1957. С. 246.

⁴³ *Ортега-и-Гассет Х.* Указ. соч. С. 487–488.

⁴⁴ *Зиммель Г.* Рама картины: эстетический опыт // Социология вещей: сборник статей / под ред. В. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006. (Университетская библиотека Александра Погорельского). С. 48.

картины, написанные на мольберте – в эпоху Возрождения, когда живопись постепенно перестает носить прикладной, утилитарный характер и становится искусством в строгом смысле слова. Рама (как дверь, окно или зеркало) принадлежит одновременно двум мирам: и картине, и зрителю, который на эту картину смотрит. Зритель может воспринимать картину вместе с рамой – как объект рассмотрения в музее, а может погрузиться внутрь, в тот мир, который на этой картине изображен – и раму вообще не заметить. В театре роль рамы (то есть границы между реальностями) выполняет занавес, о чем упоминают в своих работах и Х. Ортега-и-Гассет, и Ю. М. Лотман: «Рама картины, рампа сцены, границы экрана составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности», – пишет Ю. М. Лотман⁴⁵. И далее: «Рама картины, рампа в театре, начало и конец литературного или музыкального произведения, поверхности, отграничивающие скульптуру или архитектурное сооружение от художественно выключенного из него пространства, – все это различные формы общей закономерности искусства: произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира»⁴⁶.

Н. Т. Рымарь также рассматривает раму как разновидность границы, но применительно к литературному произведению разграничивает раму и рамку. Рама (обрамление) создает внешние границы между произведением и внешним миром (аналогично раме картины), и, следовательно, имеет изолирующую функцию, а рамка создает внутренние границы, отделяющие, скажем, одну часть текста от других (текст в тексте), и поэтому обладает дифференцирующей функцией⁴⁷.

Рама произведения включает те элементы (заглавие, эпиграф, дата, предисловие и т.п.)⁴⁸, которые являются частью текста, при этом не принадлежат кругозору героев, но принадлежат кругозору читателя. Отсюда еще одна проблема: соотношение границы и контекста, поскольку, скажем, элементы заголовочно-финального комплекса (например, посвящение), являясь рамой (границей) текста, т.е. его значимым элементом, в то же время привлекают смыслы, находящиеся уже за пределами непосредственно текста (как и в музее, выход за пределы рамы картины позволит взглянуть на картины рядом, и тем самым внести дополнительные смыслы).

Как и рама картины, рама художественного произведения всегда так или иначе есть, но (как показывает практика) мы запросто можем ее про-

⁴⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 256.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке. С. 38–39.

⁴⁸ Подробнее см.: Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 848–853.

пустить или не заметить, а если мы ее не видим – она для нас как бы не существует. Ключевое слово здесь – «видеть». Если в реальном мире граница может существовать вполне материально (дверь, окно, рама), то в художественном мире (будь то в живописи или литературе) существование, местонахождение и проницаемость границы зависит от точки зрения: наблюдателя, рассказчика, героя, и, наконец, читателя / зрителя. Рама же целиком принадлежит миру автора и зрителя. Она определяет отграниченность текста, и в то же время – его целостность и завершенность. Проницаемость границы зависит от того, как на нее смотрит читатель-зритель: воспринимает ли он эту границу или целиком погружается во внутренний мир произведения и «тонет» в нем, и тогда для него на первый план выходят границы внутри художественного мира произведения. Отсюда – важность категории читателя (зрителя) для функционирования разного типа границ.

Граница очень часто возникает во взаимодействии «я» и «другого», в том числе и в тех случаях, когда кто-то из них носит (буквально или метафорически) маску, то есть является не в полном смысле собой. В таких случаях проблематизируется не только субъектная граница, но и прочерчиваются границы внутри «я», можно сказать, что возникает граница между «я» и «не я» (например, в случае возникновения двойничества или поиска героем своей идентичности).

Граница предполагает не всегда наглядные, но обязательно зримые образы. В связи с этим и возникает необходимость обращения к данному понятию в рамках изучения визуального в литературе. Потому что даже когда мы сталкиваемся с явлениями трансгрессии, мы так или иначе их визуализируем. Поэтому идет ли речь о фантастических, абсурдных или гротескных образах, мы всегда имеем дело с понятием границы. Так, фантастическое как эстетическая категория представляет собой тип художественной образности, который основан на принципе тотального смещения / совмещения границ «возможного» и «невозможного», явленного в визуальных очертаниях в «перцептуальном сознании» реципиента. Цв. Тодоров писал, что фантастическое представляет собой креативно-рецептивный «опыт границ»⁴⁹. Гротескное же всегда реализуется на переходах и совмещении границ, метаморфозах прямо противоположных явлений (малого / большого, верхнего / нижнего, человеческого / нечеловеческого; живого / неживого и пр.) Напротив, абсурдное границы (нарративные и предметные) не совмещает, а принципиально «выпячивает» и одновременно как бы зачеркивает, концентрируя внимание реципиента на дискурсивно-визуальных антиномиях. То есть, если

⁴⁹ Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 80.

говорить о границах при трансгрессивной образности, можно сказать, что фантастическое – это смещение границ, гротескное – размывание границ, а абсурдное – подчеркивание-зачеркивание границ⁵⁰.

Не менее важна категория границы для осмысления реальности (внутреннего мира) художественного произведения и существующей внутри нее «другой реальности» (сновидения, игры, вымысла, вставного текста, любой формы воображаемого мира героя и т.п.), потому что возникновение «другой» реальности всегда предполагает и наличие границы, которая может быть четкой или размытой, преодолеваемой или нет – но в любом случае, она разделяет реальности внутри художественного мира⁵¹.

Таким образом, мы можем выделить не только пространственно-временные, но и текстовые и субъектные границы в художественном произведении (к их числу можно отнести и границы кругозора / точек зрения).

Граница является одной из культурных универсалий и базовых категорий в искусстве. Важно, что граница не только разъединяет и соединяет, она может быть выделена и сама по себе (в том числе и буквально существовать в произведении). На границе (например, в пограничном пространстве / состоянии) почти наверняка совершается все самое интересное и важное, а переход границы знаменует собой событие в художественном мире произведения. Так, Ю. М. Лотман определяет событие как «перемещение персонажа через границу семантического поля»⁵². Н. Д. Тамарченко, дополняя и расширяя эту концепцию, определяет сюжетное событие как «перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного пространства и моменты художественного времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее, а также преодолением препятствий»⁵³. В

⁵⁰ См. подробнее: *Лавлинский С. П., Малкина В. Я.* О категориях фантастического, гротескного и абсурдного // *Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский.* М.: Эдитус, 2019. С. 17–28.

⁵¹ Подробнее об этом см.: *Малкина В. Я., Лавлинский С. П.* Реальность и «другая реальность»: визуальные и иные аспекты // *Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре: визуальные аспекты: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский.* М.: Эдитус, 2022. С. 7–16.

⁵² *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // *Об искусстве / Ю. М. Лотман.* СПб. Искусство-СПб, 1998. С. 223.

⁵³ *Тамарченко Н. Д.* Событие сюжетное // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко.* М.: Издательство Кулагинной: Intrada, 2008. С. 239.

лирике, соответственно, событием является переход границы семантического (тематического) поля лирическим субъектом.

К разновидностям границы можно отнести раму, рамку и порог, а также выделить традиционные пограничные образы (двери, окна, зеркала и т.п.), которые очень часто являются визуальными.

Для анализа категории границы необходимо, во-первых, решить, в каком значении используется этот термин: как *механизм смыслопорождения* или как *механизм различения*. Отсюда следует ее функция: дифференцирующая или изолирующая.

Во-вторых, понять, о каких границах идет речь: пространственных, временных, текстовых, субъектных, речевых, событийных и т.п.

В-третьих, выявить, для кого существуют эти границы: субъекта речи, героя и / или читателя; есть ли они в художественной реальности произведения или выступают только как способ нашего осмысления этой реальности.

В-четвертых, выделить основные свойства границы: переходимость / непереходимость, четкость / размытость, видимость / невидимость и т.п.

Наконец, в-пятых, определить, является ли событием переход (переходы) границы в ту или иную сторону либо событийным становится само пограничье (и тогда оно приобретает функции порога, в трактовке Н. Т. Рымаря).

Поскольку граница изначально – пространственное понятие, связанная с категорией видения, она важна и для анализа визуального в литературе. В силу этого, для системного изучения проблемы устройства границы и ее функционирования в различных типах текста, в 2022–2023 уч. г. на спецсеминаре «Визуальное в литературе» была выстроена соответствующая система занятий и других мероприятий.

Стратегия работы в связи с этим складывалась следующим образом. Во-первых, ставилась задача прояснения категории границы в ее теоретических (эстетических и литературоведческих) аспектах. Во-вторых, рассматривались различные типы и виды границ, в частности, границы документального и художественного, а также границы комического в соотнесенности с абсурдным и гротескным. Наконец, границы рассматривались в текстах различной родовой и медийной природы (лирика, эссе, драма, кино и т.п.).

Программа занятий выглядела так:

- Понятие границы в работах Ю. М. Лотмана
- Границы памяти и воображения в лирике
- Границы абсурда и гротеска в кино: фильм Антонио Мерсеро «Телефонная будка» (1972)

- Как М. Шмитц-Эманс интерпретирует понятие границы и формы их разграничений
- Образы границы в поэтической рок-интерпретации Бориса Гребенщикова*
- Понятие границы в интерпретации Е. Фарино
- Границы танца в кино: фильм Helke Misselwitz «Мечты о танго» (1985)
- Поэтика границы в работе Н. Т. Рымаря
- Границы воображения и рассказывания: повесть И. С. Тургенева «Фауст»
- Границы действительности и вымысла: Вольфганг Изер
- Граница документального и художественного в анимационном фильме «Двести шагов к жизни» (2022)
- Юмор и проблема границ
- Категории смеха и комического в научных интерпретациях (Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, П. Пави)
- Категории смеха и комического в научной интерпретации А. Ю. Фуксона
- Жизнь и смерть в серьезных и смеховых изводах (А. Андреев, В. Голявкин, А. Хармс, Ю. Мамлеев)
- Границы комического в поэтическом тексте
- Комическое и абсурдное: «Галстук» А. Ходоровски (1957)
- Категория смеха в научной интерпретации М. М. Бахтина
- Границы комического в кино: Д. Линч «Бабушка» (1969)
- Поэтика комического в интерпретации Г. А. Жиличевой
- Границы комического в романе (Дж. К. Джером «Грое в одной лодке, не считая собаки»)
- Где границы между юмором и черным юмором?
- Границы комического в стихотворной пародии (Козьма Прутков, Сапа Черный, Корней Чуковский, В. Брюсов, З. Гишпиус, И. Сельвинский, Ремонт Приборов)
- Границы комического в прозаической пародии (С. Ликок, А. Архангельский, З. Паперный)
- Границы пародийного и комического в кинотексте: анимационный фильм «Ограбление по...» Е. Гамбурга (1978)

* Признан Минюстом иностранным агентом.

Границы памяти и воображения подробнее изучались на секции «Визуальное в литературе» на Белых чтениях (традиционная научная конференция Института филологии и истории РГГУ) в октябре 2022 г. Материалом послужили произведения Ю. Левитанского и С. Кржижановского. Также 16 и 17 марта 2023 г. прошла наша традиционная студенческая научная конференция, тема которой была «Граница: визуальные репрезентации в литературе и культуре». Конференция не ставила своей целью охватить все аспекты визуальной репрезентации границ, но позволила сосредоточиться на самых интересных для нас аспектах: границах в поэтике текста и собственно визуальных границах, границах, связанных с фундаментальными категориями реальности (жизнь / смерть, пространство и время), а также на границах памяти и воображения и документального и художественного, которые продолжали проблематику предшествующей конференции⁵⁴.

По материалам конференции и был издан данный сборник. В первом разделе собраны статьи, в которых предметом рассмотрения стали границы, связанные с поэтикой художественного произведения: между документальным и художественным, поэзией и живописью, а также нарративные, языковые и социокультурные границы в тексте. Второй раздел связан со спецификой репрезентации визуальных границ в литературе, архитектуре, графических нарративах и кино. Третий раздел – «Границы жизни и смерти» – рассматривает главную экзистенциальную границу и различные способы ее воплощения на самом разнообразном материале (от волшебной сказки до современного романа). Наконец, четвертый раздел осмысляет границы внутри художественного мира, будь то границы пространства и времени либо границы между реальностью и «другой» реальностью.

Надеемся, что этот сборник, акцентирующий внимание на многогранности и странности мира и его художественных репрезентаций, как частных, так и универсальных, поможет вам в преодолении каких-нибудь (переходимых) границ.

Р.С. Сергея Петровича Лавлинского не стало 31 октября 2023 года, в процессе подготовки статьи и сборника. Так что данная книга не только о границе, но и сама по себе граница: это последняя научная работа, которую мы сделали – или, по крайней мере, начали делать – совместно. Следующая конференция и сборник будут посвящены его памяти. И это граница, которую нам не преодолеть никогда.

В. М.

⁵⁴ См.: Память как история и воображение: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина, А. В. Корчинский, С. П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023.

Д. С. Сабитова, П. С. Казаринова
Испытание границ

*О XIV межвузовской студенческой научной конференции
«Граница: визуальные репрезентации в литературе и культуре»*

16 и 17 марта 2023 года в Институте филологии и истории РГГУ состоялась XIV межвузовская студенческая научная конференция **«Граница: визуальные репрезентации в литературе и культуре»**. Как и в предыдущие годы, конференция была организована участниками семинара «Визуальное в литературе» под руководством В. Я. Малкиной и С. П. Лавлинского.

В этом году мы хотели провести конференцию в очном формате и нам это наконец-то удалось. Однако у слушателей была возможность принять участие в конференции удаленно, при помощи платформы Zoom и прямой трансляции на YouTube. В результате, в течение двух дней больше 10 человек смогли полноценно поучаствовать в работе конференции виртуально, а на Youtube трансляцию смотрело около 70 человек.

В этом году на нашей конференции прозвучал 31 доклад. Докладчики были из 4 городов и 10 вузов – студенты и аспиранты разных факультетов Российского государственного гуманитарного университета, Литературного института им. А. М. Горького, Московского государственного университета, Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Московского авиационного института, Московского городского педагогического университета, Санкт-Петербургского государственного университета, Самарского национального исследовательского университета им. академика С. П. Королева, Новосибирского государственного педагогического университета, Челябинского государственного университета.

Заседание первого дня конференции открыли руководители семинара «Визуальное в литературе» Виктория Яковлевна Малкина и Сергей Петрович Лавлинский. В их вступительном слове прозвучало, что тема нынешней конференции посвящена визуальным аспектам границы. По замечанию организаторов, тема каждой следующей конференции является логичным продолжением проблематики предыдущих, и заявленный в этом году круг проблем не является исключением. Двигаясь от переосмысления искаженных миров, фантастического и ирреального, абсурдного и гротескного, воображаемого и действительного, поэтики памяти и художественной реальности, исследователи пришли к теме нынешнего года – «Граница: визуальные репрезентации в литературе и

культуре», ведь тема границы присутствовала всегда и являлась ключевой в вопросах визуальных аспектов разграничения многих понятий.

Целью конференции стала попытка разобраться в том, что же такое граница и как она функционирует. Для нас было важно осмыслить категорию визуальной границы с различных научных позиций и на разнообразном материале. Таким образом, было затронуто множество аспектов изучения границ, а именно функционирование границ в поэтике текста, их связь с категориями реальности, такими как жизнь и смерть, время и пространство. Отдельной темой стало рассмотрение проблем разграничения памяти и воображения, реального и ирреального, зримого и зримости. При этом важной задачей являлось выявление (не)преодолимости границ.

В конечном счете, наиболее важным оказалось выявление категориального аппарата, необходимого для точного и подробного анализа визуальных аспектов границы в литературе и культуре. Для этого был использован междисциплинарный подход, включающий методологию и понятийный аппарат литературоведения, философской эстетики, культурологии, искусствоведения и других областей гуманитарного знания.

Первый день конференции (четверг, 16 марта) начался блоком докладов, посвященных границам в поэтике текста. Он был открыт докладом **Полины Крюковой** и **Анны Суравенковой** (ИФИ РГГУ), которые рассказали о различных подходах к понятию границы. Следующий доклад, представленный **Дарьей Фоменко** (СПбГУ), был посвящен стратегиям восприятия визуальной поэзии. **Валерия Юсупова** (ИФИ РГГУ) рассказала о поэтике замедленного кадра, рассмотрев визуальные границы в текстах Ш. Абдуллаева. **Дарья Сотникова** (ИФИ РГГУ) затронула тему миграции языка, а именно экзотонии и распада речи в поэтике П. Целана и Г. Айги.

После первого кофе-брейка секцию продолжил доклад **Ильи Морозова** (Литературный институт), в котором рассматривались визуальные трансформации границы стиха в русскоязычной блэкаут-поэзии. Далее **Анастасия Охрименко** (НГПУ) представила доклад о кинематографичности литературы в нарратологическом аспекте, обратившись к романам «Оправдание острова» Е. Водолазкина и «Петровы в гриппе и вокруг него» А. Сальникова. Завершая секцию, **Анна Кудалина** (ИФИ РГГУ) обратила внимание участников конференции на границы между реализмом и модернизмом в рамках романа «Война и мир» Л. Толстого.

Вечернее заседание первого дня конференции состояло из докладов, посвященных рассмотрению границ документального и художественного. Первой о границах автофикционального повествования рассказала **Карина Разукина** (ИФИ РГГУ). В докладе было рассмотрено соотношение вымышленного и фактологического (на примере романа «Событие» А. Эрнэ). В докладе **Дмитрия Сотникова** (ИФИ РГГУ) о докумен-

тальной повести В. Эрля «В поисках за утраченным Хейфом» были рассмотрены границы своего и чужого слова. О проблеме полиморфизма образа границы в биографическом романе Дж. Пьерини «Дама с веером» говорила **Владислава Сычева** (Литературный институт). Далее **Арина Бесова** (ИФИ РГГУ) подняла проблему художественного и документального на примере романа С. Алексиевич «Последние свидетели».

После вечернего кофе-брейка первым в секции, посвященной границам памяти и воображения, стал доклад **Лилии Вересович** (ИФИ РГГУ), рассмотревшей репрезентацию границ памяти и воображения в стихотворении В. Маяковского «Великолепные нелепости». Тему реальности и фиктивности времени как границы между памятью и воображением затронула **Анна Сабсай** (ИФИ РГГУ), которая рассматривала в этом ракурсе пьесу «Валентинов день» И. Вырыпаева. Затем следовало выступление **Марии Исасвой** (ИФИ РГГУ), которая обратилась к теме границ чужой памяти в кинокартинах «Прошлой ночью в Сохо» Э. Райта и «Воспоминания» Л. Джой. Заключительным докладом первого дня конференции стало освещение феномена культурной травмы: **Екатерина Даутова** (ЧелГУ), в рамках графического романа Ю. Виле и Л. Итагаки «Сибирские хайку», поставила целью рассмотрение способов и приёмов преодоления границ культурной травмы.

Второй день начался с блока докладов про визуальные границы. **Динара Сабитова** (ИФИ РГГУ) открыла утреннее заседание докладом о границах вербального и невербального в комиксе «Когда я вернусь» Й. Б. Бунде и П. Бергтинга. Далее **Елизавета Гусарова** (ИФИ РГГУ) рассмотрела трансформацию как философскую метафору в манге Д. Ито «Спираль». **Анна Маркова** (ИФИ РГГУ) поведала нам о семантике коварного голубого цвета и поиске «возвышенного» в мультипликационном фильме «Моя любовь». **Александра Сямина** (ИФИ РГГУ) представила исследование специфики визуальных маркёров «Мультивселенной безумия», а именно границ реальностей в кинематографической вселенной Marvel.

После небольшого перерыва **Владислава Петрова** (СПбГУ) представила свою работу о визуальной репрезентации границ в пространстве фильма В. Вендерса «Небо над Берлином». Тему преодоления границ реальности художественным путем продолжила **Софья Прохорова** (ИФИ РГГУ), которая в этом ракурсе рассмотрела творческий эскапизм в рассказе В. Набокова «Тяжелый дым». Завершила утреннее заседание второго дня **Ксения Василевская** (ИФИ РГГУ), выступившая с докладом о визуальных деталях границы в творчестве А. Башлачёва, выявив специфику и функции границ в его песнях.

Послеобеденное заседание, посвященное границам жизни и смерти, началось с доклада **Виктории Ромашовой** (СамУ), которая рассмотрела танатологический аспект феноменологии границ в романах В. Набокова

«Отчаяние» и А. Володиной «Протагонист». **Светлана Воронцова** (ИМЛИ), выступившая следующей, рассказала о пограничном герое и мире мертвых в романе О. Постнова «Страх». Тему перехода границ продолжила **Анна Чумакова** (ИФИ РГГУ), которая исследовала «временную смерть» как способ пересечения границы реального в романе М. Елизарова «Земля». **Мария Кушцова** (МГУ) познакомила слушателей с архитектурой средневековых мавзолеев, делая акцент на переплетении категорий материального и духовного в контексте суфизма.

После перерыва участники сконцентрировались на рассмотрении границ пространства и времени. **Мария Мисник** (ИФИ РГГУ) рассмотрела границы пространства и сознания в рассказе Р. Брэдбери «Вельд». Далее **Мария Ляпунова** (Литературный институт) в своем докладе обратилась к теме границ в драматургии Г. Пинтера. **Элина Тарасова** (ИФИ РГГУ) представила свое исследование инициации и лиминальных ритуалов в волшебной сказке на материале сборника Р. Михайлова «Ягодь». Акцент на границе между реальным и фантазийным сделала **Александра Могилш** (МГПУ), рассказав о бинарном пространстве сказки в романе Н. Геймана «Звездная пыль». Завершил конференцию доклад **Гульшат Сагдатуллиной** (МАИ), поведавшей о преодолении границ в «географической» новеллистике Г. Уэллса.

Конференция закончилась подведением итогов и обменом впечатлениями. Благодаря разнообразному материалу, включающему в себя не только прозу и поэзию, но и кино, графический роман, мангу, мультипликацию, песню и даже архитектуру, исследование границы в литературе и культуре получилось разноплановым и помогло выявить проблематику границы в разных родах литературы и видах искусства. В ходе дискуссии участники обозначили понятийный аппарат, который помогает проанализировать особенности понятия границы в культурном и научном контекстах. Одним из главных выводов, прозвучавших на подведении итогов, был о границе как не только разъединяющей линии, но и объединяющей, подсвечивающей специфику «другого».

Каждый из докладчиков преодолел свои границы в ходе исследования и помог их преодолеть слушателям, выступая в ходе доклада медиатором между произведением и участниками конференции. Это резонирует и по-особенному раскрывает позицию организаторов, что наука может развиваться только в режиме диалога, а не монолога. Благодаря активной дискуссии, мероприятие преодолело коммуникативные границы, и его можно считать полностью состоявшимся: по мнению участников, конференция смогла стать проводником сквозь множество границ.

Границы в поэтике текста



А. В. Бесова

**Между художественным и документальным:
«Последние свидетели» С. Алексиевич**

«Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого, в частности, происхождение из личного опыта писателя становятся эстетически безразличны <...>. Документальная же литература живет открытой соотносительностью и борьбой двух этих начал»¹, – таково одно из различий литературы вымысла и документальной литературы, согласно Л. Я. Гинзбург. При этом исследовательница отмечает, что четкие границы между документальной и художественной литературой есть не всегда, а эстетическая структурность в той или иной степени присуща самым разным жанрам документальной литературы. Наиболее важным же отличительным признаком документальной литературы, согласно Л. Я. Гинзбург, является установка на подлинность, «ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности»².

Особенно интересным явлением представляется литература художественно-документальная, в самом наименовании которой акцентируется, с одной стороны, художественность, а с другой – документальность того или иного текста.

К художественно-документальной литературе относится, в частности, цикл С. Алексиевич «Голоса Утопии», организуемым материалом которого становится принадлежащий «другому» голос и чужая память, концентрирующаяся вокруг определенного события. Таким образом, с одной стороны, встает вопрос об организации и обработке чужого голоса и воспоминаний автором, а с другой – вопрос о функционировании памяти внутри художественно-документального текста как таковой.

Основой второй книги цикла, «Последние свидетели», являются воспоминания людей, переживших Великую Отечественную войну в детстве. Она состоит из 101 рассказа-свидетельства, каждый из которых представляет собой отдельный «говорящий» свидетельский голос. Таким образом, ключевой особенностью книги становится ее многосубъектность.

¹ См.: Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 62–91.

² Там же.

Уже названия самих частей устанавливают связь между рассказывающим и рассказываемым, представляя собой цитаты из воспоминаний конкретного субъекта: «Я смотрела на них глазами маленькой девочки...», «Мама наша не улыбалась...» и т.д.

При этом воспоминания всегда имеют «привязку» к конкретному лицу, что отдельно обозначается перед началом непосредственно определенного рассказа-воспоминания. Примечательно, что рядом с именем и фамилией всегда стоит количество лет, которое было ребенку во время начала войны (возрастной разброс – от родившихся во время войны до 15 лет на момент ее начала), а также профессия в условное настоящее время. Имена при этом, как правило, обозначаются не полной формой, а сокращенной – так, как принято называть детей – Женя, Гена, Наташа и др.

Каждый отдельный субъект речи при этом рассказывает о прошлом со своей точки зрения, что выражается как на уровне того, о чем именно вспоминается (о смерти отца и рождении брата во время войны в «Братик плачет, потому что его не было, когда был папа...», о сожжении дома и смерти сестры в «...и не женихи, и не солдаты» и т.д.), так и в самой специфике воспоминания и говорения отдельного субъекта, включая возможную рефлексивность по поводу событий прошлого («Война – это мой учебник истории. Мое одиночество...»³ из «Жить хоч! Жить хочу!..»), их переживания («Сколько лет прошло...А все равно страшно...» [С. 82] из «...и не женихи, и не солдаты»), самого процесса воспоминания («Это вопрос... Что лучше – вспоминать или забыть? Может, лучше молчать?..» [С. 87] из «Слезы рукавом вытирает...») и рассказывания о нем («Зачем я вам рассказала? Сейчас мне еще страшнее, чем тогда...» [С. 83] из «...и не женихи, и не солдаты»).

Соединяющим же все «голоса» воедино элементом, помимо общего тематического единства, в частности, служат эпитафии к роману, представляющие собой цитату из журнала «Дружба народов» о гибели огромного количества детей во время войны 1941–1945, и обращение к вопросу Ф. М. Достоевского о слезинке невинного ребенка.

Сам текст-высказывание вспоминающего субъекта-свидетеля может представлять собой и отдельное воспоминание об одном событии детства, как, например, в «У нас как раз вывелись цыплята... я боялся, что их убьют...», и цепочку воспоминаний, построенную как по хронологическому принципу («Закрой глаза, сынок... не смотри...»), так и принципу ассоциативному («Одна горсть соли... все, что осталось от нашего до-

³ Алексеевич С. А. Последние свидетели: соло для детского голоса. М.: Время, 2022. С. 34. (Собрание произведений). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

ма...»), где рассказывается о снах во время войны, чаще всего представляя собой синтез двух путей. Еще одной особенностью становится отрывочность отдельных высказываний и воспоминаний и развернутость других в рамках рассказывания одного субъекта. Так, например, в рассказе Таисы Насветниковой («Такие красивые немецкие игрушки...») прошлое до войны представлено в краткой форме – отдельными высказываниями и образами, самыми развернутыми же становятся воспоминания о дороге в Актюбинск, о зиме, в которую мама сшила ей красные штаны, и о том, как она впервые увидела пленных немцев.

При этом, несмотря на все индивидуальные особенности каждого отдельного текста, выражающиеся, прежде всего, в том, о чем рассказывается и в том, как об этом рассказывается, можно выделить несколько черт, характерных для многих текстов. Одной из них является разговорный характер речи, воспроизводящий рассказывание и выражающийся, прежде всего, в паузах, представляемых в тексте многоточиями. Характерным также становится использование лексики, подчеркивающую наличие и / или отсутствие у конкретного «я» конкретного воспоминания («помню», «не помню», «запомнилось» и т.д.). Так, например, в самом первом рассказе «Он оглянуться боялся...» многоточие употребляется 17 раз, «запомнила» – 3 раза, «помню» – 3 раза.

Сами воспоминания субъектов о войне отрывочны и фрагментарны, однако, в то же время, образно насыщены. Так, в них можно выделить несколько общих характерных тем и образов, связанных с войной и военным временем. Помимо описания страха, голода, смерти, эвакуации, бомбежек и расстрелов, часто упоминаемым местом становится детский дом, а одной из тем – потеря родителей («А я все равно хочу маму...», «Я – твоя мама...» и др.), что связано, прежде всего, с тем, что вспоминающие были детьми во время войны.

При этом воспоминания тем или иным образом зачастую оказываются связаны с играми или игрушками, а также учебной в школе, что также является значимой частью жизни именно детей: «Я должна была пойти в первый класс... Мне уже букварь купили и портфель», «...сестричка взяла свою куклу. Мама хотела куклу оставить...» [С. 73] («Мне уже букварь купили...»), «От бомб я прячу голову и куклу, а кукла уже без руки и без ног» [С. 127] («Играть на улице не с кем...»).

Таким образом, в текстах в книге фигура ребенка во время войны и его видение остаются ключевыми, даже несмотря на существующую (и имеющую важное значение при разговоре о памяти) временную дистанцию.

Отдельно следует отметить наличие общей временной организации, выстраиваемой в книге путем соположения отдельных рассказов. Несмотря на то, что многие из них охватывают несколько точек военного времени, а иногда и довоенный, и послевоенный периоды (как, напри-

мер, в «Такие красивые немецкие игрушки...»), а некоторые воспоминания не имеют временных маркеров как таковых (к примеру, в «Запомни: Мариуполь, Парковая, б...»), первыми словами первой истории становятся – «Июнь сорок первого года» [С. 6], второй – «Утро первого дня войны...» [С. 8]. Последние же рассказы посвящены окончанию войны и жизни после нее («Всегда хотелось поцеловать слово «победа»...»), «В рубашке из отцовской гимнастерки...», «Украсила я ее красными гвоздиками», «Я долго ждал нашего папку... Всю мою жизнь...»). Примечательно, что именно они рассказываются от лица 2-х летнего и родившихся в разные годы во время войны (1945, 1941 и 1941). В самой же последней истории – Вали Бринской («У той черты... У того края»), – не только проходит временной путь от начала войны до ее окончания и жизни после, но и звучит фраза – «Мы – последние свидетели» [С. 296], объединяющая все истории и отсылающая читателя к названию книги.

Важным при этом становится наличие в каждом случае воспоминания точки условного настоящего, из которого вспоминается прошлое, что выражается не только в говорении о прошлом как о прошедшем, но зачастую в соотношении «тогда» и «сейчас». Например, в рассказе «Только мамин крик слышала...»: «Мне и сейчас кажется, что нет ничего вкуснее манной каши, которую варил папа» [С. 38], «...а сейчас я уже старше нашего папы» [С. 39] и т. д. Таким образом, хотя в каждом отдельном воспоминании субъекта и его воспоминании в целом формируется своя специфическая пространственно-временная организация, которая зависит от того, что именно вспоминается, и от того, как об этом вспоминается, все воспоминания отдельных субъектов соединяются в едином времени внутри текста, представляющем как условное «сейчас», из которого происходит «обращение» к прошлому.

Таким образом, в книге «Последние свидетели» С. А. Алексиевич, проходя через «авторскую призму», «звучание» обретает воплощенная в воспоминаниях индивидуальная память свидетелей Великой Отечественной войны. В книге формируется «множественный взгляд» на происходящее в Великую Отечественную войну «изнутри», с точки зрения свидетелей, переживших войну детьми, что представляет собой особый фокус видения событий прошлого и событий Великой Отечественной войны в частности, что, однако, оказывается возможным только при наличии объединяющей их вместе фигуры – фигуры автора, который выступает в качестве «организующего начала». При этом, однако, «авторский голос» не выражен эксплицитно в тексте, а само «слово» принадлежит свидетелям, выступающим в качестве субъектов речи.

Примечательно, что разные издания «Последних свидетелей» могут существенно отличаться друг от друга. Если обратить внимания на даты в конце книги, выпущенной в издании «Время» 2022 года, то можно увидеть временное обозначение 1978–2004, в то время как впервые в печать

книга вышла в 1985 году. Можно было бы предположить, что книга была дополнена на основе собранных позднее интервью. Действительно, общее количество текстов увеличилось по сравнению с изданием 1985 года⁴.

Однако, помимо этого, произошли и другие значимые изменения. Так при обозначении лица, которому принадлежит то или иное воспоминание, в версии 1985 года называется также и его место жительства («Иван Титов – 5 лет. Сейчас – мелiorатор. Живет в городе Пинске Брестской области»⁵ и т.д.). Кроме того, в издании 1985 года оказываются включены фотографии, в частности тех, от чьего лица рассказывается о событиях прошлого.

Однако самой значимой трансформацией с точки зрения разговора о документальном и художественном является непосредственное изменение текста. Так, например, если говорить о воспоминаниях Ивана Титова (в версии 1985 года – это Иван, а в версии 2022 – Ваня), то они не только обретают новое название («А нас у мамы четверо...» в версии 1985 года и «На кладбище покойники лежали наверху... как будто еще раз убитые...» в версии 2022 года), но и становятся более образно насыщенными. Так в версии 2022 года, в частности, в самом начале появляются образы черного неба и черных летящих самолетов, крысы в темноте, в текст включаются дополнительные слова-маркеры «воспоминания» («Это – война. Как я ее помню... Помню отдельными проблесками...» [С. 44]) и т.д., за счет чего история значительно трансформируется.

Данные изменения служат примером того, насколько подобный текст в принципе может быть подвергнут переработке (даже после своего издания).

Таким образом, книга С. Алексиевич «Последние свидетели», с одной стороны, подается как состоящая из воспоминаний людей-свидетелей конкретных событий – воспоминаний переживших Вторую мировую войну детьми. С другой стороны, она является результатом авторской работы с чужими воспоминаниями (результатом их отбора, обработки и соположения), представляя собой, таким образом, сложный конструкт, различные элементы которого образуют целое, называемое, в частности, художественно-документальным романом, романом голосов и др.

⁴ Алексиевич С. А. Последние свидетели: книга детских рассказов / послесл. А. Адамовича. М.: Молодая гвардия, 1985.

⁵ Там же. С. 27.

В. С. Сычева
Полиморфизм образа границы
в биографическом романе
Джованны Пьерини «Дама с веером»

В данном исследовании будет рассмотрена многофункциональность образа границы в биографическом романе итальянской писательницы Джованны Пьерини о художнице XVI века Софонисбе Ангвиссоле. Термин «полиморфизм» в названии использован нами во избежание тавтологии «многогранность границ». Наша цель – определить роль этого явления в жанровой, структурной и содержательной составляющих романа.

В первую очередь, в романе прослеживается граница между реальной исторической личностью и персонажем. Разграничено реального и воображаемого способствует дистанция между временем описываемых событий (XVI – начало XVII вв.) и созданием произведения (XXI век). Джованна Пьерини основывается на исторических данных, однако воспоминания героини, за неимением автобиографических источников, подаются в вольной интерпретации автора. Воображаемое в тексте является интенциональным актом: домысливая характеры реально существовавших персонажей, среди которых представители династии Габсбургов, художники Бернардино Кампи, Джулио Романо и Антонис ван Дейк, писательница преследует цель не только облечь исторические факты в художественную форму и заинтересовать читателей, придав образам индивидуальность, но и составить цельные психологические портреты, восполнив недостаток документальных данных. В статье «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте» В. Изер говорит об интенциональности как об одной из характеристик селекции¹. В случае с «Дамой с веером», селекции в основном подвергается биография Софонисбы Ангвиссолы. Пьерини отбирает те события и тех исторических личностей, которых считает наиболее важными для воссоздания образа протагонистки и ее мира. Однако это не единственный пример, когда акт вымысла переступает границу реальности.

Следует отметить также значение вымышленных персонажей, присутствующих в романе наравне с историческими лицами. Пьерини вводит сюжетную линию взаимоотношений слуг с целью придать повест-

¹ Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / сост. Д. Уффельманн, К. Шрамм; отв. ред.: И. П. Смирнов, Д. Уффельманн, К. Шрамм. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. С. 192.

вованию динамичности. Романтические отношения Диего, любимого слуги художницы, к которому она питает почти что материнскую привязанность, и новой служанки Розы, вводят в роман интригу для поддержания читательского интереса. Неопределенность нагнетается за счет трудностей, возникших из-за несогласия со стороны семьи девушки, и в конце разрешается трагически. Так, отобранные писательницей элементы реальности в комбинации с вымышленным и воображаемым перестают быть связанными исторической достоверностью: посредством перехода границы реального формируются поля текста.

В свою очередь, схемы, за счет которых организуются персонажи и их действия внутри этих полей, строятся по выведенному Изером принципу комбинации, что позволяет говорить об особенностях пространственных и хронологических рамок романа. В начале повествования Софонисба показана в глубокой старости, примерно за год до смерти. Череда дальнейших событий предстает ретроспективой ее жизни. Ввод сюжетных линий обуславливается ассоциативным мышлением героини, последовательность событий и появление новых персонажей формируются из потока ее воспоминаний. Нелинейность хронотопа подчеркивает смыслообразующее значение временных и географических границ. Значимые события в жизни художницы, на которых базируется сюжет, представлены в виде датированных фрагментов, которые расположены не в хронологическом порядке, а согласно авторскому замыслу. Даты, разграничивающие смысловые отрывки, сопровождаются указанием на место, где происходило событие: Мантуя, Палермо, Мадрид, Пиза, Милан, Савона, Генуя, Кремона. С континентальной Италией связана юность и пора ученичества художницы, с Испанией – период нахождения при дворе Филиппа II, с Сицилией – жизнь после замужества и эпоха наставничества. Таким образом подчеркивается значение локаций, каждая из которых становится определяющей в жизни протагонистки и имеет непосредственное влияние на ее дальнейшую судьбу.

В связи с рассмотрением формы, в которую облекается комбинация смысловых отрывков текста в романе, уместно упомянуть о еще одной границе – между памятью и воображением. Действие романа разворачивается вокруг центральной детали – картины, которую прислали Софонисбе для подтверждения авторства. Однако из-за катаракты у художницы сильно ослабло зрение, поэтому ей приходится вспоминать картину, опираясь на тактильные ощущения и описания слуги. Пьерини подтверждает существование границы между памятью и воображением, когда главная героиня начинает задаваться вопросом, что в ее воспоминаниях правдиво.

Парадоксальность механизмов памяти выражается в том, что художница точно воспроизводит давние воспоминания, рассказывая Диего о своей юности, и в то же время строит гипотезы, когда и по какому случаю могла написать портрет, прибегая к фантазии и предположениям.

– Синьора, как можно забыть своего же работу?

– Диего, я написала столько картин, эскизов и миниатюр, что все не упомянешь. Хотя в последнее время ко мне возвращаются утраченные воспоминания. Фрагменты прошлого всплывают внезапно, как молнии, и я вижу их так отчетливо, будто все произошло вчера. Удивительное дело!²

Таким образом, акт вымысла совершает не только автор, но и персонаж, заявляющий о возможной фикциональности своих слов. Воображаемое в тексте возводится в степень, из-за чего граница воображаемого и реального переступается дважды.

Тема творчества в контексте литературного произведения раскрывает еще один аспект границы, рассмотренный Е. Фарино в книге «Введение в литературоведение», – понятие «искусства в искусстве»³. Стремясь создать иллюзию реальности и изобразить мир таким, каким его видела художница, Пьерини от лица непричастного рассказчика растушевывает границу между литературой и живописью, обогащая текст характерными художественными выражениями, образами и описаниями. Итальянские и испанские пейзажи описываются тем же языком, что и картины Софонисбы: «Пейзаж богат на краски: суша цвета охры, ниже синева моря, а в ней – отраженный кобальт неба». Образ мыслей центральных персонажей – не только Софонисбы, но и Розы с Диего – тоже ориентирован на визуальное восприятие. Так, впервые встретив Диего, Роза невольно сравнивает его со святым Иоанном на картине Рафаэля «Крестный путь», которую часто рассматривала во время мессы, даже не догадываясь о ее авторстве.

Вместе с тем, род деятельности главной героини определяет и источники, к которым обращается Пьерини для описания окружения художницы. Так как не все личностные характеристики исторических персонажей имеют достоверные подтверждения, при создании психологических портретов членов правящей династии Габсбургов и других реально существовавших личностей за основу берутся образы из искусства, а точнее, непосредственно из картин Софонисбы Ангвиссола. Взять, к примеру, психологический портрет Хуаны Австрийской, сестры короля Филиппа II:

² Здесь и далее перевод наш. – В. С.

³ Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 378–380.

Хуана не отвечает, только с презрением смотрит на дам. Принцесса прекрасна, но совершенно неприступна. У нее гордая осанка, тяжелый взгляд... Та, что по просьбе отца оставила сына и отреклась от царствования, та, что отказалась от радостей жизни ради династии, – разве может она понять этих капризниц, которые только и делают, что безотлагательно удовлетворяют свои прихоти?.. И с этим едва заметным отвращением, которое проскальзывает на обычно непроницаемом лице принцессы, ее зарисовывает Софонисба.

По выражению лиц и положению тел на портретах Пьерини домысливает их характеры, комбинируя воображаемое с реальным, то есть достоверным.

Таким образом, синестетичность пространства исторического романа «Дама с веером» позволяет говорить об изображении границ реальности и вымысла, памяти и воображения, литературы и живописи на идейном, композиционном и эстетическом уровнях произведения.

Г. А. Филиппов
Система персонажей
как граница нарративной идентичности рассказчика
в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн»

«Наш жизненный путь усеян обломками того, чем мы начинали быть и чем мы могли бы сделаться»¹. Совершенно не случайно своеобразным лейтмотивом нашей статьи станут тезисы трактата Анри Бергсона «Опыт о непосредственных данных сознания», предметом которого оказывается представление о жизни как о формальной длительности, в которой равно сосуществуют действительные ее факты и никогда не исчерпывающаяся потенциальность. Граница между воплощенным бытием и инстанциями опыта, остающегося в воображении субъекта, в литературе эпохи модальности становится объектом авторской рефлексии; соотношение действительности и «литературности» (способности истории быть воплощенной в тексте), перспективы которых также сопрягаются в реальности художественного произведения, позволяют говорить о возможности читателя «наблюдать» упомянутую границу как композицию нарративных точек зрения, или идентичностей, речь о которых пойдет в связи с романом швейцарского писателя Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» (1964 г.)

Проблематика нарративной идентичности имеет междисциплинарный характер и широко обсуждается в последние десятилетия в разных гуманитарных науках. Основоположником проблемы самоидентификации считается Э. Эриксон. В своих работах он развивает идеи тождественности личности, а также стадии развития идентичности². Его идею продолжает американский психолог Д. МакАдамс в статье «Психология историй о жизни», где отмечает, что человек осмысляет свою жизнь в форме рассказов, своих и чужих. «Когда психологи стали обращать внимание на жизнь людей, они обнаружили, что такие понятия, как “история” и “нарратив”, особенно полезны для передачи связности и смысла жизни»³. Другой исследователь, Дж. Брунер, подчеркивает многомерность организации опыта и памяти: разные сферы нашего «я-повествования» о произошедших событиях соответствуют разным фор-

¹ Бергсон А. Непосредственные данные сознания: время и свобода воли. М.: URSS, 2012. С. 10.

² Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. С. 11.

³ McAdams D. P. The psychology of life stories // Review of General Psychology. 2001. № 2. P. 100.

мам нарратива – истории, оправдания, мифу, причине действия или бездействия⁴. Таким образом, повествование становится способом внутреннего формирования индивидуального опыта⁵, в том числе и «не случившегося», оставшегося, как пишет об этом Дж. Агамбен, «в без-действии»⁶, благодаря чему «становится возможным мышление мышления, живопись живописи, поэзия поэзии»⁷.

В связи с особенной проблематизацией повествования в романе «Назову себя Гантенбайн» как онтологической и, в некотором смысле, экзистенциальной категории («Я примеряю истории как платье»⁸), мы прибегаем к работе Поля Рикера «Я-сам как другой».

Повествование «созидает идентичность персонажа»⁹. С одной стороны, история вбирает единство жизни героя, с другой, она отмечена разрывами, которые привносятся неожиданными событиями. В своей теории П. Рикер отталкивался от философии Э. Мунье, который в труде «Персонализм» определил личность как единственную «реальность, которую мы познаем и одновременно создаем изнутри»¹⁰; она «ест живая активность самотворчества, коммуникации и единения с другими личностями, которая реализуется и познается в действии, каким является опыт персонализации»¹¹.

В своей работе Рикер развивает этот тезис и приходит к заключению, что «самоосмысление субъекта происходит только в форме рассказа», так как о единстве жизни мы можем говорить лишь «под знаком повествований, которые учат с помощью рассказа соединять прошлое и будущее»¹². Рикер утверждает, что «...идентичность персонажа понимается через перенесение в нее операции завязывания интриги»¹³, а решающим шагом к «нарративной концепции идентичности»¹⁴ является переход от действия к герою. Исследователь связывает идентичность героя с идентичностью интриги по принципу согласия и несогласия: порядка «взаимодействия

⁴ Bruner J. The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. 1991. P. 4.

⁵ Bruner J. A narrative model of self-construction // Annals of the New York Academy of Sciences. 1997. Vol. 818 (1). P. 145.

⁶ Агамбен Дж. Акт творения // Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии / Дж. Агамбен. М.: Гилея, 2021. С. 48.

⁷ Там же.

⁸ Фриш М. Назову себя Гантенбайн / пер. с нем. С. Апта. М.: АСТ, 2018. С. 21.

⁹ Рикер П. Я-сам как другой. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008. С. 180.

¹⁰ Мунье Э. Персонализм. М.: ИНИОН, 1993. С. 10.

¹¹ Там же. С. 10–11.

¹² Там же. С. 198.

¹³ Рикер П. Указ. соч. С. 175.

¹⁴ Там же.

фактов» в истории и превратностей судьбы, превращающих интригу в «упорядоченную трансформацию»¹⁵.

Для нарративной композиции характерно «несогласное согласие»¹⁶: соединение разнородного. Это дает возможность описать то, как интрига выстраивает временное единство истории, соединяя разрозненные компоненты действия, причины и случайности в цепь исторических событий. Понять, каким образом обнаруживается единство нарративных масок в романе «Назову себя Гантенбайн», мы можем, лишь обратившись к анализу позиции автора, главного героя и читателя произведения Фриша.

Наиболее продуктивными исследованиями романного творчество Макса Фриша являются труды Д. П. Бака, который, среди прочего, обращался к исследованию романа «Назову себя Гантенбайн» в связи с интересующими нас аспектами. Сущность специфического стиля творчества Макса Фриша Д. П. Бак описывает как «эксперимент по разветвлению субъективных версий жизни, зеркальному умножению ролевых масок, подчиняющихся своему диктату отчаявшегося проживающего не свою судьбу человека»¹⁷. Природу такого эксперимента, как отмечает учёный, возможно интерпретировать как возникновение горизонтальной коммуникативной ситуации между главным героем и реципиентом-читателем, эксплицитным слушателем истории жизни (жизней) главного героя.

С последним также связан выделяемый Д. П. Баком новый тип героя, судьба которого складывается вопреки заранее заданным закономерностям, вопреки самой возможности выбора судьбы героя наперед. Сближающие жизнь и художественное творчество конструктивные принципы такой наррации «можно в приближении обозначить как фрагментарность, явленную читателю как обнаженный процесс переработки вариантов развития сюжета и вариантов судьбы героя»¹⁸. Таким образом, не только личность рассказчика, но и сам роман представлен в процессе рождения, что, безусловно, позволяет его отнести к жанру метаромана, «прослеживающего историю собственного становления»¹⁹.

Другой исследователь, О. В. Гущин, исследуя философские основы поиска идентичности через нарочитую раздробленность сознания, предлагает назвать «всех главных персонажей творчества Фриша (Шти-

¹⁵ Там же. С. 173.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Бак Д. П. Автор и герой в поэтике Макса Фриша // Литерное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 146.

¹⁸ Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово, 1992. С. 67.

¹⁹ Зуева В. Б. Метароман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 215.

лера, Фабера, Гантенбайна)» как одно лицо, которое «будет именоваться просто – актёр»²⁰. Сюжет романов, пишет исследователь, имеет смысл рассматривать как зеркало-чистилище²¹, к которому вновь и вновь возвращаются самоотчуждающиеся герои, без конца примеряющие новые маски.

Наиболее закономерная черта композиционного устройства романа – отдельные эпистаси рассказчика (как «носители разных его ролевых масок»²²), которые не могут быть истолкованы как автономные персонажи. Происходит это, как мы увидели в одном из наших предыдущих исследований²³, за счет существования их в рамках буквально тождественных ситуаций: Эндерлин проводит ночь с женой Свободы, то есть со своей собственной. Другой пример: схожесть детализации реакций Свободы и Филемона на измену жены. Обе эпистаси уезжают, оставляя жену наедине с любовником (Гантенбайн, в аналогичной ситуации, еще и запирает Лилю); оба персонажа – на машине с открытым верхом: «на открытой машине»²⁴ и «на машине с откинутым верхом»²⁵; Филемон едет «на свистывая, на руле только правая рука <...> левую руку свесил за дверцу машины»²⁶, тогда как Свобода «едет, высунув в окошко левую руку, держа на руле только правую»²⁷. Самостоятельная личность рассказчика, таким образом, не существует вне своих масок, меняя которые, он может трансформировать рассказываемую историю. Наиболее удачной для этого оказывается эпистась Гантенбайна: «(он) воплощенная способность к авторству, к внеличному эстетическому завершению»²⁸. Эндерлин, в то же время «не хотел быть тем “я”, что переживает мои истории»²⁹.

Ни в одном из фрагментов романа мы не имеем дело с обособленным сознанием рассказчика: «любое проявляемое я – это роль»³⁰, и даже те немногие эпизоды, которые повествуются от первого лица, в даль-

²⁰ Гуцин О. В. Макс Фриш: неумный актер в интерьерах собственного «Я» // Электронный философский журнал Vox. 2014. № 16. URL: <https://vox-journal.org/html/issues/253/271> (дата обращения: 01.02.2024)

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Филиппов Г. Память и наррация («Назову себя Гантенбайн» М. Фриша) // Память как история и воображение: коллективная монография. М.: Эдитус, 2023. С. 33–39.

²⁴ Фриш М. Указ. соч. С. 175.

²⁵ Там же. С. 310.

²⁶ Там же. С. 176.

²⁷ Там же. С. 310.

²⁸ Бак Д. П. История и теория литературного самосознания. С. 67.

²⁹ Фриш М. Указ. соч. С. 84.

³⁰ Там же. С. 45.

нейшем оказываются прожитыми заново, но уже в другой роли. При этом, в их смене, как замечает Д. П. Бак, наблюдается определённая логика и семантика. Маски, говорит учёный, это «не только произвольно сменяемая роль – все они служат только одной, жизнетворческой задаче»³¹.

Эндерлин более других персонажей боится историй, считая их главным измерением личности: «Похоже, что легче всего из памяти выпадает только действительно сделанное. Но только мир <...> предпочитает вспоминать мои дела»³². Мир, в его понимании, всех измеряет мерой исполняемых ролей. Упомянутый нами эпизод показывает это со всей очевидностью: случайно встретившись с незнакомкой, он проводит с ней ночь и затем не в силах ни пойти навстречу зародившемуся чувству, ни равнодушно забыть о произошедшем: «Он уже скомкал записку и бросил ее в корзину для бумаг, досадуя, но не на нее, даму, а на время, которое заявляло о себе везде и каждой мелочью»³³. В любом варианте поведения, рассуждает Эндерлин, искренность чувства будет нарушена и возникнет новая, обременительная история. Чтобы им противостоять, он придумывает все новые и новые сюжеты, которые отличались бы от типических для каждого человека: «в то время, как я не отступался от ночной клятвы, от этого единственного общего достояния»³⁴. Но раз за разом «мир» побеждает: девушка оставляет ему записку, желая продолжить их отношения, на что Эндерлин с досадой замечает: «она объединилась с миром»³⁵. У него не получается фиксировать прожитое: как только главный персонаж конкретизирует признаки истории, она неминуемо пропадает: «И вот он сидел теперь и курил, глядя на свои черные лаковые ботинки, уже запылившиеся, и не знал, что предпринять против будущего, которое его воспоминаниями уже начиналось»³⁶.

Гантенбайн во всём противопоставлен Эндерлину. Ложная слепота неожиданно оборачивается для персонажа исключительной способностью видеть в людях сокровенное: «как в кино: люди на полотне одни, хотя я могу их видеть будто без меня <...> я вовне, я свободен от всего и поэтому невозмутим»³⁷. В позиции героя наиболее очевидно проступает метарефлексия литературного творчества: Гантенбайн, обращенный в слепоту, не может внутри истории со всей полнотой реагировать на происходящее, но его видение значительно шире, чем та роль, которую

³¹ Бак Д. П. История и теория литературного самосознания. С. 67.

³² Фриш М. Указ. соч. С. 65.

³³ Там же. С. 87.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 89.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 47.

он на себя примеряет. Эндерлин и Гантенбайн, таким образом, противопоставлены как эстетический герой и вненаходимый автор. Не удивительно, что Гантенбайн в определённый момент оказывается центральной фигурой в повествовании: его взгляд «делает людей чутьку свободнее, избавляет их от страха, что их ложь видна»³⁸, избавляя их также от страха формирования о них истории (которую Гантенбайн все равно со всей своей «избыточной» точностью рассказывает). Поэтому именно в его лице сочинительство оказывается противопоставлено видимости внешнего опыта за счёт того, что герой изображается мнимо ослепшим. Различие это обнаруживается в разных механизмах воображения. Неудачные попытки Эндерлина в сочинении своей истории могут быть противопоставлены Гантенбайну как восприятие, нерелективная комбинаторная деятельность, созидательному воображению.

Возникающий время от времени на страницах произведения металеписис («Я считаю, что лучше приступить к своей роли на литературном немецком»³⁹), тем не менее, не позволяет точно провести различие между миром автора и миром героя. Предельное самосознание последнего делает его своим собственным автором (см. заглавие романа), воплощенном в нарочито пассивной позиции Гантенбайна, истории (в особенности, так называемой «истории для Камиллы») которого в отдельности обуславливают завершенность всего романа. Гантенбайн, с точки зрения проблемы создания романа, выступает в нем как воплощенная способность к авторству и внеличному эстетическому завершению событий. Эндерлин, напротив, олицетворение персонажа: «он сохраняет способность непосредственного реагирования события ценой возможного отстранения от них»⁴⁰.

Роман о сотворении жизни или судьбы рождается на глазах читателя, переступив через постулат о собственной невозможности: рассказчик понимает, что всякая попытка пересказать жизнь превращает её в неадекватную историю, но без подобного пересказа вовсе невозможно обрести свою судьбу, донести ее для других. Рассказчик способен воплотить себя в имеющихся условиях лишь в Гантенбайне. Субъективный неосинкретизм, выраженный в немотивированных переходах между лицами повествования (первым и третьим), позволяет обнаружить целостность ипостасей рассказчика, который, надевая разные маски, оказывается способен по-разному рассказать зрителю одну и ту же историю. Нелинейные сюжетные организации, при существовании эквивалентов эпизодов, позволяют ему очертить свое присутствие либо с позиции, близкой точке зрения наблюдающего историю извне автора / зрителя («выходя снова

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 35.

⁴⁰ Бак Д. П. История и теория литературного самосознания. С. 67.

на свет из прохладных могил, мы шуримся»⁴¹), либо с позиции непосредственного участника событий.

В то же время, трудно не заметить в произведении повторяющийся локус повествования. Таким пространством выступает бар («Я сижу в баре, среди бела дня, наедине с барменом, который рассказывает мне свою историю жизни»⁴²). Герой множество раз возвращается туда для того, чтобы безответно-немому бармену рассказать то, что читает потом читатель: «я представлял себе, что у кого-то другого есть точная история того, что испытал я... (не у бармена, нет)»⁴³. Задача читателя как раз и состоит в том, чтобы выслушать героя от начала и до конца (став, таким образом, барменом) и прояснить «эталон переживания», который остается неизменным при любом конкретном переживании. Таким образом, оказывается возможно рассмотрение твёрдого субститута личности, независящего от внешней точки зрения. Метарефлексия обнаруживается и на том уровне, что не случившиеся истории адекватнее ограждают содержание переживания, чем те, которые пытаются быть правдоподобными. Читатель выступает как промежуточное звено между творческими усилиями героя и авторским обоснованием художественного вымысла. Об этом пишет философ Д. Карра в работе «Время, история и нарратив», отмечая, что наш рассказ всегда имеет адресата, даже если мы ведем внутренний диалог. «Мы рассказываем и пересказываем, себе и другим, историю о том, что мы из себя представляем и чем мы являемся»⁴⁴.

С одной стороны, подчеркнутая установка на поиск героем себя через нахождение истории своей жизни (точнее, способа ее передачи реципиенту) в «Назову себя Гантенбайн» открывает перед читателем перспективу априорно не заданного процесса конкретизации разрозненных «сюжетов» в памяти / воображения героя. Это, при должном усилии, позволяет реципиенту занять в тексте позицию, с которой правда и ложь будут выстраиваться в строго отграниченные, но синкретически нерасчленимые линии жизни персонажа-рассказчика, которые, проще говоря, можно в том или ином виде «пересказать» как фабулу (при том, что делать это, в сущности, нет необходимости). Как замечал С. Н. Зенкин, «в XX столетии, мифологический характер произведений позволяет включить «естественное» и «сверхъестественное» в рамки одной смысловой системы»⁴⁵. Зона построения художественного образа становится менее привязана к мнимой «правдоподобности», искомой в нормативной поэтике:

⁴¹ Фриш М. Указ. соч. С. 383.

⁴² Там же. С. 5.

⁴³ Там же. С. 9.

⁴⁴ Carr D. Time, Narrative and History. Indianapolis, 1986. P. 97.

⁴⁵ Зенкин С. Н. Жанр и история: об одном механизме жанровой эволюции // Работы о теории / С. Н. Зенкин. М.: НАО, 2012. С. 295.

все повествуемое создается и воспринимается реципиентом как фикция, смысловое поле которой исключает фантастическое колебание. Не последнее место в этом занимает все более частотное обращение к металепису: «текст сам демонстрирует свои нарративные приемы, разоблачает свои фокусы»⁴⁶. Таким образом, обнажение приема «литературности» приводит к ее преодолению, и траектория восприятия текста сближается с кинематографом: воспринимается и означает прием сам по себе как «формальная доминанта»⁴⁷.

Мифологический по своей сути тип моделирования реальности в «Назову себя Гантенбайн» основан на принципе целостности бытия, запечатленного непосредственно в объекте изображения. В романе «Назову себя Гантенбайн» рефлексия повествования основана на поиске самого принципа формирования нарратива из субстанции опыта и / или воображения, из-за чего сама возможность интерсубъективного (пусть и синкретически нерасчлененного) проживания одной истории становится самоценной.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ *Литовецкий М.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 19.

А. А. Смирнова

Визуальные маркеры социокультурных границ в романе Иэна Макьюэна «На берегу»

Роман Иэна Макьюэна «На берегу» повествует нам об истории Флоренс и Эдуарда, молодых людей, поженившихся в Англии в начале 60-ых годов XX века.

Как пишет сам автор: «Это все еще была эпоха – она закончится к исходу того славного десятилетия, – когда молодость считалась социальным обременением, признаком несущественности, состоянием несколько неудобным, а женитьба – началом избавления от него»¹.

Флоренс и Эдуард являются представителями прогрессивной молодежи своего времени: уже достаточно смелыми, чтобы спорить на политические темы, постоянно сетуя на тоталитарный режим советской власти; достаточно современными, чтобы участвовать в движении за военное разоружение, но слишком застенчивыми для того, чтобы обсуждать свою интимную жизнь с кем бы то ни было, нерешительными и попросту не просвещенными в данном вопросе.

Иэн Макьюэн намеренно помещает главных героев в обозначенные временные рамки: когда патриархальный, консервативный строй потихоньку отходит на второй план, а сексуальная революция на пороге. Зародившись в Америке, сексуальная революция лишь набирает обороты. К моменту, когда она охватит Европу и, в том числе, Англию, молодые из данного романа повзрослеют, и интимная проблема уже не будет стоять перед ними так остро, как в описанную Иэном Макьюэном первую брачную ночь.

Если говорить про Англию 1960-ых годов, то можно утверждать, что сексуальная революция, феминизм и борьба женщин за свои права протекали там достаточно медленно и неравномерно. Так, А. Л. Колесникова выделяет следующие основные аспекты женского освободительного движения Великобритании, повлиявшие на всю последующую историю:

¹ *Макьюэн И.* На берегу: роман / пер. с англ. В. Гольщикова. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С. 15.

- легализация аборт в 1967 г. (При этом, нежелание женщины рожать ребенка все еще не рассматривалось как веская причина для прерывания беременности. Основной причиной для аборта являлась угроза физическому или психическому здоровью женщины);
- забастовка рабочих в 1968 г. в Дагенхэме. Так, 850 женщин бастовали против гендерной дискриминации при оплате труда на заводе Форда;
- учреждение Женского национального координационного комитета в 1970 г.

Таким образом, первые шаги в борьбе с дискриминационной политикой Великобритании были сделаны в 1960–1970-х годах².

Помимо того, на стыке этих десятилетий произошел существенный сдвиг привычного уклада жизни британцев.

Согласно социологическим исследованиям, с 1950-х годов семейный быт англичан претерпел существенные изменения. Повышение уровня жизни и условий проживания, несомненно, повлияло и на положение женщины в обществе, и на переоценку привычной системы ценностей. Возросло количество женщин, получивших высшее образование. Благодаря просвещению и образованию, появлению детских садов и улучшению жилищно-бытовых условий (массовое распространение холодильников, появление замороженной еды, фастфуда и еды на вынос), многие женщины смогли выйти на постоянную работу и внести свой вклад в семейный бюджет, что, в свою очередь, повлекло за собой пересмотр социальных ролей и изменение позиций женщины в семье и обществе.

Действие романа происходит в начале 1960-х годов, следовательно, все феминистические, политические и женские освободительные движения, а также сексуальная революция находятся лишь в зачаточном состоянии. Таким образом, над Флоренс и Эдуардом все еще довлеют социальные ограничения, правила и нормы поведения, которые трепетно соблюдаются в обществе.

Табуированность темы секса и сексуальных отношений отражается во всех действиях молодых людей и проявляется одинаково – со страхом и недоверием к мнению окружающих, несмотря на классовое неравенство главных героев. Эдуард является выходцем из среднего рабочего класса. Зарплата его отца, школьного учителя, хватает на маленький дом за городом. В то время как мать Эдуарда, страдающая «повреждением моз-

² Колесникова А. А. Женское освободительное движение в Великобритании конца 1960-х – начала 1970-х гг. и гендерная политика // Женщина в российском обществе: Российский научный журнал. 2013. № 2 (27). С. 93–100.

га», не получает должного ухода ни дома, ни в специальном учреждении. Флоренс, в свою очередь, можно отнести к верхнему среднему классу с отцом-бизнесменом и матерью-академиком. Родители Флоренс выделяются даже среди представителей своего класса: экстравагантная еда, сад с крокетной и бадминтонной площадками, огромная вилла, где «маленькая комната», предоставленная Эдуарду, больше, чем зал в его доме.

Несмотря на классовое неравенство и диаметрально противоположные круги общения в Лондоне, и Флоренс, и Эдуард поддаются панике и страху в отношении полового вопроса.

Многие месяцы до свадьбы радостное ожидание Флоренс разрушали мысли о первой брачной ночи («в животе рождался спазм, к горлу подкапывала тошнота»)³.

Флоренс не только страдает от своих нескончаемых переживаний, но и не может ни с кем поделиться: ни с матерью, ни с сестрой, ни с подругами. Эдуард, в свою очередь, боится неверных движений, принимает ее стыдливость и медлит из-за своей неопытности. «С одной стороны, его гнало вперед возбуждение, с другой – останавливала неопытность»⁴. Весь опыт его общения с девушками сводится к Флоренс. В то время как Эдуарду приходится полагаться на слухи и выслушивать рассказы друзей об их сексуальных похождениях, единственный источник информации для Флоренс – книжка с советами для новобрачной. Данная книга является источником постоянных переживаний Флоренс. Всё, что описывается там, вызывает у нее отвращение. Особый акцент делается на обложке красного цвета, которая в глазах юной девушки кажется вульгарной.

Вполне вероятно, что автор намеренно сводит персонажей из разных социальных слоев, чтобы подчеркнуть неосведомленность в данном вопросе молодежи любого сословия и достатка. Таким образом, главная разделяющая черта, т.е. социальное неравенство, приводит персонажей к единому знаменателю.

Персонажи удивительным образом контрастируют во всем: во взглядах, образовании, достатке, перспективах, умственных способностях, эрудиции, но, тем не менее, ухитряются сойтись во мнении и построить единую картину мира. Получается, что граница, проходящая между ними, объединяет их. Ю. М. Лотман описывает границу так: «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой – соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обоим пограничным культурам, обоим взаимноприлегающим семиосферам»⁵. Если применить данное свойство границы к описываем-

³ *Макьюэн П.* Указ. соч. С. 16.

⁴ Там же. С. 118.

⁵ *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 262.

тому роману, можно сделать вывод, что, несмотря на социальные и культурные различия персонажей и множество границ, проходящих между ними, герои объединяются в своем различии.

Помимо общего страха перед первой брачной ночью, обоюдный интерес у молодоженов вызывает политика. Тут выражается их совместный протест против укрепившегося общественного мнения. Они верят в «красную угрозу», выступают за ядерное разоружение, верят в то, что «скоро страна изменится к лучшему»⁶.

Статусная граница персонажей также является одновременно соединяющей и разделяющей. С одной стороны, статус Флоренс в обществе изначально выше статуса ее супруга. Все интересы Флоренс выдают ее высокое положение: учеба в консерватории, любовь к классической музыке, посещение культурных мест Лондона и неосведомленность относительно баров и питейных заведений, где любил проводить время Эдуард.

С другой стороны, их положение в обществе меняется ввиду изменения социальных ролей. С точки зрения общественного мнения их времени, они вступили в новую фазу, приобщились к взрослой жизни, и, соответственно, поднялись на ступень выше. Особенно важен брак для женщины, ведь он значительно повышает ее статус, ставит ее в ряд с другими, «нормальными» людьми. Даже Эдуард в порыве злости решает, что «муж ей нужен был для respeitability»⁷.

Посмотрев на объединяющее свойство границы, нужно проанализировать непосредственно ее разделяющую функцию, «момент противопоставления собственного и чужого (т.е. 'позиция конфронтации')»⁸.

В первую очередь, самое название романа говорит о границе. Граница суши и моря; земля и вода, соединяющиеся в пространстве. В романе данная граница особенно чувствуется, представляет собой аллюзию на свободу и несвободу. Гостиничный номер, из которого никак не могут выйти молодожены, и легкий бриз, олицетворяющий собой свободу от условностей. Эдуард и Флоренс могли бы выйти из номера, взяв с собой бутылку вина, и не спеша распивать ее по дороге, идти вдоль берега. Но диктуемые им нормы поведения говорят об аморальности данного поступка.

⁶ Макьюэн П. Указ соч. С. 40.

⁷ Там же. С. 175.

⁸ См.: Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Семиотические исследования // Semiotic studies. 2023. Т. 3. № 1. С. 113–123.

Балконные двери гостиничного номера также представляют собой границу, только выражают свободу и несвободу Флоренс. В приступах душевного отчаяния в номере, она пытается не смотреть на окно, чтобы не думать о радости, которую могла бы принести прогулка по берегу.

Постоянно поднимающийся вопрос о ядерной угрозе всегда описывается на контрасте с природой, оттого кажется нереальным, воображаемым. В своих лозунгах активисты кричат, что «из-за радиоактивности к Оксфорду нельзя будет подойти десять тысяч лет»⁹. Следующим же предложением автор перечеркивает возможность такого исхода, заявляет о несущественности всей этой идеи: «А на самом деле снаружи прекрасный город утопал в листве раннего лета»¹⁰.

Конфронтация героев также очевидна. Противопоставление двух персонажей раскрывается с помощью визуальных, музыкальных, а также пространственно-временных границ.

Контрастность персонажей определяется с помощью описания цвета в романе. Стены в родительском доме Флоренс «были экзотически окрашены в белый цвет». В то время как мать Эдуарда в приступах агонии рисует бесконечные картины, разбрасывает кисти и краски, а также вырезает из журналов картинки и всюду их наклеивает. В доме родителей Флоренс нет ни обоев, ни разбросанных вещей, ни пестрых картин. Все это, как отмечает для себя Эдуард, способствует умственному труду.

Материальная граница персонажей двуедина – для начала она является несущественным фактором, а в чем-то даже позитивным: после окончания университета Эдуарда берет на работу отец Флоренс. Но затем Эдуарда принимают слова Флоренс «Ты все время хочешь чего-то еще» на свой счет, думая, что она имеет в виду деньги, и оскорбляется. Флоренс, в свою очередь, удивляют денежные заботы Эдуарда во время ссоры и такого горького разочарования в друг друга. Несостоятельность Эдуарда и его переживания на этот счет заставили его перевести разговор в материальное русло и усилить скандал.

Границы в романе выделяются не только визуальными приемами, но также при помощи музыкальности. Музыкальность романа также призвана показать противоположность супругов, их конфронтацию. Этот аспект акцентируется, в первую очередь, благодаря тому, что Флоренс оканчивает консерваторию, организовывает собственный квартет и ведет его к успеху. В романе можно выделить несколько границ, связанных с музыкальностью.

⁹ Макьюэн П. Указ соч. С. 77.

¹⁰ Там же.

Во-первых, разница в поведении Флоренс во время репетиций с квартетом (самоуверенная, грациозная, хладнокровная) и ее поведение вне музыкальной сферы (неуклюжая, пугливая, тревожная). Флоренс также оценивает людей исключительно по их музыкальным способностям: «Мать была настолько лишена слуха, что не могла узнать ни одной мелодии <...> На взгляд Флоренс, это был такой же изъян и несчастье, как козоподость или заячья губа»¹¹; «И младшая сестра действовала ей на нервы своим простонародным выговором, намеренной бестолковостью за роялем»¹².

Удивительным образом данный критерий не распространяется на ее супруга. Классическая музыка трогает его, но, по большей степени, благодаря ее обаянию, ее талантливой игре.

Во-вторых, разница в музыкальных предпочтениях супругов. Флоренс предпочитает слушать и исполнять классическую музыку. С трудом дается ей популярная музыка. Эдуард, в свою очередь, любит джаз и «энергичный «электрик блюз»». Классическую музыку он слушает исключительно ради возлюбленной: «Когда он сказал ей, что она “не сечет” рок и вряд ли стоит дальше стараться, она призналась, что не выносит ударников»¹³.

Сюда же можно отнести момент, когда у Флоренс заканчиваются физические и моральные силы во время поцелуя Эдуарда. Ей кажется, что она слышит какую-то мелодию: «И слышался звук <...> – не скрипки звук и не голоса, а нечто среднее; он нарастал невыносимо, все время оставаясь в диапазоне слышимости <...>. Ей было все равно, ей надо было освободиться»¹⁴. Как только Флоренс вырывается из объятий Эдуарда, ей сразу становится легче дышать, а загадочный «голос-скрипка» исчезает.

Музыкальную границу можно интерпретировать как переход от консервативных взглядов к «свободной любви». Зарождение и развитие рок-культуры Великобритании и США также связывают с упомянутой ранее сексуальной революцией. Классическая инструментальная музыка скорее является атрибутом «викторианской» Англии старых взглядов. Таким образом, Иэн Макьюэн еще раз подчеркивает контрастность персонажей¹⁵.

¹¹ Там же. С. 68.

¹² Там же. С. 70.

¹³ Там же. С. 165.

¹⁴ Там же. С. 48.

¹⁵ *Виниченко А. А.* Роль сексуальной революции в развитии британской и американской рок-культуры 1960–1970-х годов // *Художественная литература*. 2019. Т. 2. № 3 (30). С. 438-455.

На протяжении всего произведения можно наблюдать принцип «нарративной интриги», введенный Рикёром. «Интрига по Рикёру – это сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, т.е. сюжет, взятый в аспекте читательского интереса»¹⁶. Нарративная интрига проходит сквозь весь роман и усиливается с каждым новым эпизодом из-за нагнетаний автора и повышенного интереса читателя касательно событий брачной ночи: «Если мы становимся слушателями какого-нибудь рассказа <...>, мы все же неизбежно ждем: чем же предлагаемая нам история кончится?»¹⁷. Автор все ближе и ближе подводит нас к концу произведения, создавая интригу и подчеркивая границу между нашим незнанием развязки и своим знанием, наращивает напряжение.

Нарратив повествования подводит нас к роковой черте, событию, изменившему жизнь Флоренс и Эдуарда. Это эпизод первой брачной ночи, который делит жизнь героев на «до» и «после». Данная граница является центральной в повествовании, а все остальные – лишь ее обрамляющие и подводящие к ней.

Вся последующая жизнь героев описывается с помощью динамичной смены кадров. Кинематографическим образом и поспешной сменой кадров мы узнаем и об успехе квартета Флоренс, и о бизнесе Эдуарда, его распавшемся браке и одиночестве. Все мысли повзрослевшего Эдуарда приводят его к той ночи, как будто вся последующая жизнь не имела значения.

Ю. М. Лотман шипит: «В художественном произведении ход событий останавливается в тот момент, когда обрывается повествование. Дальше уже ничего не происходит, и подразумевается, что герой, который к этому моменту жив, вообще не умрет, тот, кто добился любви, уже ее не потеряет, победивший не будет в дальнейшем побежден, ибо всякое дальнейшее действие исключается»¹⁸.

Несмотря на продолжение повествования, вся жизнь героев как будто застыла в одном мгновении, в одной ночи. Флоренс осталась для Эдуарда все той же молодой, наивной девушкой, ведь он не видел, как она изменилась с возрастом. Данный момент является важным для нарратива. В одноименной экранизации романа (2018 г., режиссер Доминик Кук) добавили одну, казалось бы, несущественную деталь: спустя много десятилетий Эдуард приходит на концерт к Флоренс, и она сразу же замечает его.

¹⁶ Тюпа В. П. Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2015. № 2. С. 11.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 264.

Эта деталь в книге могла бы разрушить художественную целостность романа. Именно поэтому автору удастся сохранить интригу, показать драматизм ситуации и оставить персонажей в той ночи, по разные «берега» друг от друга.

Подводя итоги, можно сказать, что, начиная с названия романа («На берегу») и заканчивая главной нарративной интригой, прослеживается множество границ, очерченных автором. Автор намеренно соединяет персонажей из разных социальных слоев, показывая объединяющее свойство границы. Добавляя в роман социальные и культурные ограничения второй половины XX века, Иэн Макьюэн смог показать контраст во взглядах молодежи начала конца 60-ых годов в Англии на примере личной трагедии двух молодых людей. Устаревшие традиции, давящие на молодежь, описываются с помощью визуальности, обращения к цвету, музыкальности, а также смены объектов высказывания. Все эти аспекты апеллируют к богатой наполненности романа и, несомненно, являются причинами для дальнейших исследований романа с точки зрения визуальности и музыкальности.

Д. П. Фоменко

Стратегии восприятия визуальной поэзии: на границе между поэзией и живописью

Визуальная поэзия находится на границе литературы и живописи, что определяет маргинальность её положения в каждом из этих видов искусств. Кроме того, её изучение и анализ сопряжены с рядом теоретических и методологических вопросов, на которых мы бы хотели остановиться в этой статье. Первый из них – это сложность в выборе методологии исследования, поскольку каждое из соотносимых с визуальной поэзией видов искусств предполагает свою стратегию изучения. Второй – это гипотетическая возможность сопоставления визуальной поэзии и живописи с точки зрения восприятия, поскольку в обоих случаях мы имеем дело со знаками, считываемыми реципиентом посредством глаза (хотя чтение в целом является процессом, задействующим взгляд, в случае визуальной поэзии привычная линейная стратегия практически всегда изменяется в сторону разрозненной или хаотичной¹, что сближает этот вид искусства с живописью).

Под термином «визуальная поэзия» зачастую понимается ряд различных явлений, так или иначе объединенных взаимозависимостью в них визуального и вербального, которые в совокупности определяют общую семантику произведения². Однако при выборе такой оптики рассмотрения также возникают трудности с разграничением: так, например, в одной из своих статей³ Ю. Гик в качестве универсального формального признака визуальной поэзии рассматривает наличие вербальных компонентов (букв, слов, предложений) – однако в таком случае нам пришлось бы отнести к визуальной поэзии картины Эрика Булатова, традиционно помещаемые в область живописи. Более того, в этом конкретном случае мы можем найти пример иллюстрирования Булатовым уже явля-

¹ См. об этом, напр.: *Слуцкая К. А.* Особенности восприятия визуальной поэзии // *Современные научные исследования и инновации.* 2011. № 3. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2011/07/1029> (дата обращения: 13.07.2023).

² Разнообразные варианты определения и каталогизации визуальной поэзии см.: *Гик А. В.* Визуальная поэзия в России // *Современные тенденции развития науки и технологий.* 2016. № 8–3. С. 12–18; *Гик Ю.* Визуальная поэзия. Теория и практика // *Черновик.* 2004. № 19. С. 2–9; *Бирюков С. Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

³ См.: *Гик Ю.* Визуальная поэзия. Теория и практика.

ющегося визуальным стихотворения Всеволода Некрасова⁴, что еще раз ставит вопрос о границах поэзии и живописи при выборе терминологического определения того или иного произведения.

В целом большинство исследований визуальной поэзии обращаются либо к её истории, выстроенной как эволюция приёмов, либо к попытке её классификации, по большей части представляющей собой разграничение разного рода текстов по формальным признакам (например, использование обособленных букв или слов, коллажа; описание жанров и направлений – таких как палиндром, акrostих, фигурная поэзия, конкретная поэзия и т.д.); некоторые статьи рассматривают отдельные тексты с точки зрения их включения в современный им литературный и социокультурный контекст. В качестве причины такой тенденции в первую очередь стоит отметить наличие в произведениях визуальной поэзии языковых знаков, что естественным образом относит этот вид искусства в сферу ответственности филологии. Однако нам кажется, что изучение визуальной поэзии исключительно филологическими методами и изнутри филологической парадигмы оказывается неполным. Одним из способов справиться с этой проблемой нам видится подход к произведениям визуальной поэзии не с точки зрения их формального устройства, а с точки зрения способов их восприятия.

Первые дошедшие до нас примеры визуальных стихотворений представляли собой фигурные стихи, в которых вербальная часть была неполна в виде какого-либо предмета – например, крыльев или топора, как в стихотворениях Симмийа Родосского. Если позволить себе опустить культурологический контекст их создания, связанный с вероятным ритуальным значением визуального расположения языковых знаков, мы можем утверждать, что в данном случае чтение текста, несмотря на его значительный смысловой вес, оказывается следующим шагом после восприятия произведения как цельного образа, т.е. чтение непосредственно текста следует за выхватыванием иконического знака. То же самое касается текстов, например, Симеона Полоцкого или французского поэта-модерниста Гийома Аполлинера. Сложно сказать, всегда ли мы имеем в этом случае дело с включением визуальности в семантический горизонт текста на строго смысловом уровне: вероятно, тут стоит говорить о визуальном впечатлении, которое создает структуру для восприятия произведения, поскольку считывание смысла вторично относительно визуальной перцепции. В целом одной из сложных задач при анализе визуальной поэзии кажется выявление способов взаимодействия семиотических кодов, если рассматривать визуальное стихотворение в рамках понима-

⁴ Булатов Э. Свобода есть свобода II. 2000–2001; по мотивам произведения Всеволода Некрасова «Свобода есть», 1964.

ния текста как поликодового объекта⁵, где в описываемом случае нестандартная репрезентация языковых знаков имеет осмысленный характер. Неоавангардный поэт-трансфуррист Сергей Сигей разделял понятия визуальной поэзии и визуализация текста⁶, поскольку во втором случае текст способен существовать и в исключительно вербальном измерении без значительной потери смысла. Однако обыкновенно визуальной поэзией принято считать и такие тексты, в которых расположение на странице обладает семантическим потенциалом даже без нарушения языковой линейности. В одном из первых значительных визуальных текстов XX века – поэме Стефана Малларме «Бросок костей никогда не отменяет случайность» (1987) – сохраняется линейная стратегия чтения, и визуальность используется в качестве дополнительного членения собственно языкового материала, создавая выраженные через визуальные пробелы паузы между отдельными фразами. Однако и в этом случае особенное расположение языковых элементов играет роль актуализации отдельных аспектов языкового материала при помощи визуальности (кроме того, в первоначальном варианте некоторые слова особенно выделены графически, что обращает на себя внимание глаза). Как пишет сам Малларме в предисловии к поэме: «Что же касается собственно литературных преимуществ, если можно так выразиться, заключенных в графическом отображении расстояний между словами или группами слов, в сознании отделенных друг от друга, то они (расстояния), как мне представляется, ускоряют или замедляют ритм произведения, делают его более отчетливым и образуют целокупное видение страницы, ибо последняя предстает как самостоятельная единица текста, подобно тому как в других случаях таковой служит стих или строка»⁷. Этот способ создания – и в каком-то смысле восприятия – текста, названный Малларме «созвездиями» (или «конstellациями»), был продолжен конкретной поэзией, активно развивавшейся в Германии, Швейцарии, Бразилии и – косвенно – России в 50–70-х гг. XX в. В относимых к конкретной поэзии текстах визуальность оказывается способом переосмысления элементов языка (чаще всего – слов), которые, лишившись контекста, тяготеют к переходу из знаков символических в иконические. Очевидно, что в этом случае блуждание глаза по странице является первостепенным по сравнению с привычны-

⁵ См.: *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996.

⁶ *Сигей С.* Краткая история визуальной поэзии в России: литература после живописи // Ученые записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея. Ейск, 1991. С. 10.

⁷ См.: *Малларме С.* Бросок костей никогда не исключает случайность: предисловие // Сочинения в стихах и прозе / С. Малларме. М.: Радуга, 1995.

ми способами чтения вербальной информации, и это делает восприятие таких текстов похожим на восприятие живописных произведений.

К проблеме соотношения визуального и вербального обратился автор концепции интермедиальности О. Ханзен-Лёве. В своей книге «Интермедиальность в русской культуре», он, ссылаясь на работы Эрвина Паннофского⁸, говорит о соотношении образа и слова в живописи: «иконографические знаки (комплексы знаков), благодаря конкретному положению в композиции живописного текста, становятся иконологическими знаками живописной семантики, а также несущими смысл единицами многослойного высказывания»⁹. Однако Ханзен-Лёве подчеркивает, что иконическая реализация образа всегда подразумевает дополнительную или параллельную вербальную реализацию и предполагает знание некоей вербальной формулировки (например, библейского сюжета). В случае визуальной поэзии подобное считывание задаётся присутствующими внутри самого текста языковыми знаками (линейно), либо способом их расположения, который может определять случайный характер считывания и их иконической интерпретации.

Целью нашей попытки произвести сравнение между реализацией знака в живописи и визуальной поэзии является указание на необходимость обращения к исследованиям живописи, теории образа и *visual studies*¹⁰ в целом при изучении визуальной поэзии, которые в перспективе кажутся важным элементом осмысления и анализа произведений, относимых к данному понятию. Это может быть особенно важно для тех примеров, в которых расположение текста носит фигуративный характер или же вербальные элементы сочетаются с другими элементами – графическими, живописными и фотографическими.

Также стоит отдельно обратить внимание на важность контекста при восприятии литературных текстов в целом и визуальных в частности. Помещение стихотворения в пространство книги сразу задает привычные линейные стратегии чтения, особенно в случае соседства с более традиционными вербальными текстами – как это происходит, например, в книге «Калиграммы» Аполлинера (1918), в которой фигурные стихи перемежаются с верлибрами.

⁸ Напр.: *Паннофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999; *Паннофский Э.* Этоды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009; *Паннофский Э.* Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Наследников, 2002.

⁹ Ханзен-Лёве О. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГТУ, 2016. С. 45.

¹⁰ Подробнее см.: *Петровская Е.* Теория образа. М.: РГТУ, 2010.

С другой стороны, нахождение содержащих текстовые элементы работ в выставочном пространстве может создавать обратный эффект, когда визуальность имеет первостепенное значение, а текстовая часть отходит на второй план. Касательно сегодняшнего дня есть еще третье возможное измерение – восприятие визуальных текстов через экран в качестве электронных публикаций или внутри социальных сетей, что также накладывает определенные условия восприятия, однако ввиду сложности и обширности этой темы мы не будем в нашей статье останавливаться на этом отдельно. Наличие разных контекстов бытования указывает на невозможность опирающегося на особенности восприятия анализа визуальной поэзии без учета контекста её существования или конкретного местонахождения.

При чтении визуальных стихотворений именно глаз во многих случаях оказывается главным проводником смысла, а расположение знаков и взгляд – медумами его передачи, поэтому нам показалось важным обратить внимание на описанную нами необходимость обращения к теории образа и методологиям исследования живописных произведения при анализе визуальных текстов. Конечно, нельзя исключать из анализа таких произведений анализ собственного языкового материала, но, вероятно, стоит изменить точку входа, делая упор именно на визуальную сторону их репрезентации.

Д. А. Сотникова

**Миграция языка: экзофония и молчание
в поэтике Геннадия Айги и Пауля Целана**

В поэтике Пауля Целана и Геннадия Айги граница (и ее перек(в)одимость) – географическая, лингвистическая, семантическая и экзистенциальная – становится не только центральной проблемой, но и художественным методом. Оба поэта, родившиеся в региональных перифериях (город Черновцы, располагавшийся на территории Австро-Венгерской империи, и деревня Шаймурзино Чувашской республики соответственно) и в разной степени пережившие агрессивно тоталитарных государств, используют практику экзофонии для свидетельствования смерти языков этих государств и для конструирования речи–тишины, направленной в / из угнетаемого Другого.

Термин «экзофония» впервые введен в научный контекст на берлинской лингвистической конференции 2005 года «Exophony. Other Languages in / of Literature». По результатам конференции в 2007 году был выпущен одноименный сборник научных докладов¹, посвященный проблеме многоязычия в литературе. До указанного труда термин «экзофония» использовался в основном в американских исследованиях литературы африканских авторов, пишущих на европейских языках. Во вступлении к сборнику раскрывается значение термина «экзофония» в пересмысленном варианте. Оно относится к авторам, пишущим не на «родном» языке или не только на нем (Anderssprachigkeit), и связывается с развитием процессов глобализации, в результате которых понятия о «первом» и «втором» языках смешались². К этому присовокупляются явления насильственной высылки граждан / групп граждан за пределы их «первой» страны и формирования диаспор на территориях «чужих» стран, а также миграция отдельных граждан / групп граждан из-за трагических событий XX века (мировых войн, Холокоста, репрессий тоталитарных стран). Исходя из этого, составители сборника предлагают называть иностранным не «второй» язык, а «первый», где «возвращение» «первого» или «родного» языка является не возвращением утраченной «национальной» идентичности или мотивированным романтической ностальгией способом перенестись в «детство» (райский сад, утробу матери), но инструментом отказа от территориальных претензий. Благодаря такой

¹ Arndt S., Naguschewski D., Stockhammer R. Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007. P. 2–6.

² Там же.

позиции поднимается вопрос о наличии генеалогически обусловленного права на использование языка, о возможности совершенного овладения «родным» языком, а также о существовании «родного» (материнского) языка как такового.

Первичное восприятие стихов Пауля Целана оставляет впечатление вырванного из диалога высказывания, одновременно послания и ответа, побуждающих к поиску концов – с обеих сторон – откуда и куда? А главное – кому, по какому поводу?

Вывенчан,
выплонут в ночь!

В какие звезды!
<...>
Синия бездна, в тебя
гоно я золото³.

Лирический субъект, находящийся в постоянном пути – действовании, будучи отправленным куда-то (побудительное *выплонут* предполагает пассивность субъекта по отношению к тому, что дало ему такой импульс), лишен точки отправления и адреса прибытия – его заменяет абстрактное – «синия бездна», «звезды». Сознание требует достроить диалог, проследить его логическое основание, иными словами, – ограничить речь в Слово – язык – миф, удобный для восприятия. Поглощения. И вроде бы, в стихотворении есть носители такой тотальности:

С именем и семенем,
– именем, окропленным
во всех
чашах, что полнятся твоего
царскою кровью, человек, – во всех⁴

И еще:

С каждой
изо всех надо мной
свистящих булав: и они в одно
сплавлены, и они
фаллически связаны для тебя⁵,

³ Целан П. Стихотворения; Проза; Письма: пер. с нем. и франц. / сост. и общ. ред. Т. Баскаковой и М. Белорусца. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 167.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

Есть, вроде бы, даже тотальн_ая, «лучш_ая» адресат_ка:

иду я, иду. К тебе,
любимая⁶.

Но он_а, снова и снова, Целаном обреза_н_а для – здесь – .

В труде «Шибболет» Жак Деррида называет⁷ такого адресата (и адресанта) Датой. Дата – это мета события, и единственная ее функция – оставить повод для возвращения. Парадокс в том, что событие, случившееся в конкретное время и в конкретном месте, по своей природе единично и неповторимо. Оно исчезает тогда же, когда случается, и возвращается человек только к его призраку, путем раны, которую стихотворение оставило на теле языка. Получается, есть одна абсолютная, тотальная Дата (или Другой), которая дает импульс поэзии и ждет ее по другую сторону речи, в конце пути. В ней – квинтэссенция всех новых неповторимых дат или то, что в них есть повторимого, хайдеггеровская Сущность (Seiende). Деррида называет ее призрачным общим местом, совокупностью всех возможных изменений – золой, первоначальное существование которой едва ли возможно⁸.

И едва ли возможно концы этой Даты ухватить – они всегда теряются в мете времени. Стихотворение Целана прокладывает путь в / из тотальности и всегда ее теряет для новой Даты – здесь и сейчас:

Волосы Вероники – здесь – я заплетал, <...>
Чашах – чашечках той большой
розы гетто, откуда
ты глядишь на нас, бессмертный от столькох
смертельных смертей на утренних дорогах⁹.

В тексте нет тоски или ностальгии по утраченному «априори» бессмертию – слову. «Априори» неизменно присутствует, но только для того, чтобы тут же быть разрушенным – в пути: тот, Другой, кто глядит на нас «из розы гетто, бессмертен от столькох смертельных смертей»¹⁰. Очевидно, что самая явная дата, разрушающая здесь и теперь тоталь-

⁶ Там же.

⁷ Деррида Ж. Шибболет: пер. с фр. СПб.: Machina, 2012. С. 21. (Критическая библиотека).

⁸ Там же. С. 52.

⁹ Целан П. Указ. соч. С. 167.

¹⁰ Там же.

ность, это Дата Холокоста. Но «у каждого времени есть свой Холокост»¹¹. Дело не в том, что трагедия геноцида лишает молитву (музыку) всякой этической релевантности – она лишает адресата молитвы имени¹² и какой-либо власти либо субъектности, оставляя его стертым во времени. Поэзия становится политической тогда, когда у нее появляется тело, на котором остаются следы от ран и которое невозможно от этих ран излечить ни в априорном прошлом, ни в посмертном будущем:

Над этой всей твоей
скорбью: никакого
второго неба¹³.

В поэтическом тексте такие раны присутствуют на уровне ритма – из-за обилия переносов и не закрепленного количества тонических акцентов в каждом стихе:

серебро молотов-ударов стучащего сердца. И <...>
гошо я золото. И с ним,
растраченным на шлях и девок,
иду я, иду. К тебе¹⁴,

На уровне синтаксиса – из-за парцелляции, вставных конструкций с паратаксисом:

(и мы пели Варшавянку,
пелушащимися губами – Петрарку,
в уши тундры – Петрарку)¹⁵.

На уровне семантики – эта строфа, вытесненная, указанная как бы помимо, становится знаковой для меты времени. Варшавянка – польская коммунистическая песня, использованная в качестве гимна во время революции 1905 года.

¹¹ Там же. С. 422.

¹² Ларионов Д. Филипп Лаку-Лабарт «Молитва». URL: <https://syg.ma/@dennis-4/filipp-laku-labart-molitva-1> (дата обращения: 10.06.2023).

¹³ Целан П. Указ. соч. С. 121.

¹⁴ Там же. С. 167.

¹⁵ Там же.

Петрарка (в оригинале выделено как обращение), по мнению А. Глазовой, – обращение к Осипу Мандельштаму: «связующим элементом между Мандельштамом и Петраркой служит «Петр-», «камень» по-гречески, – и название первого сборника Мандельштама»¹⁶. Пространственная характеристика «в уши тундры», возможно, отсылает к сибирской ссылке Мандельштама.

Возвращая как бы вытесненную за скобки, на периферию исторической памяти, дату, Целан переворачивает точку зрения на 180 градусов, смещая фокус речи (и взгляда) с того, кто находился «по ту сторону», на тех, кто находится «по сю сторону». Вавилонская башня, на которую привычно смотреть снизу–вверх, оказывается – под – нами:

И встает Земля, наша,
эта.
И мы не шлем
никого из наших вниз,
к тебе,
Вавилон¹⁷

Из-за слияния противоположностей (молитва и она же – проклятие):

я заплетал,
расплетал,
я заплетаю, расплетаю,
я заплетаю, –¹⁸

традиционная граница между двумя полярными мирами – земного и божественного – распадается, оставляя Другого никем и каждым. Коммуникативная потенция, таким образом, обращается к границе Другого (в том числе, в себе самом), здесь и теперь, внимая его секрету. Таковую границу Деррида называет Schibboleth¹⁹. Это многозначное слово, не раз встречающееся у Целана (например, в стихотворении «Воедино» – «In Eins»), с иврита переводится как «поток», «колос» и еще «шароль», «пропуск», отсылая к библейскому сюжету о ефремянах: «в наказание за дерзость ефремян Иеффай, собрав галаадитян, сразился с ефремянами и

¹⁶ Глазова А. Воздушно-каменный кристалл. Целан и Мандельштам // Новое литературное обозрение. 2003. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/5/vozdushno-kamennyj-kristall-czelan-i-mandelstam.html> (дата обращения: 10.06.2023).

¹⁷ Целан П. Указ. соч. С. 167.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Деррида Ж. Указ. соч. С. 57.

обратил их в бегство, так что они были принуждены переправляться в свой удел за Иордан. Перехватив переправу через реку, Иеффай задержал возвращавшихся ефремлян, которых он отличал по произношению слова «шибболет» («колос» или «поток», ср. Ис. 17:12, как могли называть Иордан), которое они произносили «сибболет», и здесь избивал их»²⁰. Таким образом, шибболет является не просто паролем, но метой, позволяющей одним только звучанием провести границу между своим и чужим. Шибболет грозит одновременно и смертью, и спасением.

В интервью Эвелин Гроссман Деррида называет²¹ квинтэссенцией языка или непередаваемым остатком поэзии идиому, которую, вопреки попыткам националистов, невозможно присвоить или «ухватить»: «с того момента, как я уважаю и культивирую своеобразие идиомы, я культивирую ее как бы «у себя» и «у другого», то есть идиома другого (идиома – это прежде всего другое, даже для меня самого моя же идиома остается другой) уважается, и, следовательно, я должен сопротивляться националистическому искушению, какое всегда оборачивается империалистическим или колониальным искушением выйти за свои границы»²².

То, что здесь названо идиомой, можно приравнять к упомянутой выше Дате – мете Другого. Поэтому работа поэтической речи заключается в непрерывном переводе-внимании, обращенном к явлению Другого.

Практика перевода для Целана являлась, прежде всего, профессиональной деятельностью, и потом уже – методом-обоснованием поэзии. «Еврейство кажется мне дорогой в понимании поэзии»²³ – «еврейство» здесь и вынужденная миграция, и одновременно сохранение своей идентичности (становиться другим и *держаться – против – другого – и – его – секретом*²⁴). Эта идея воплотилась в практике экзофонии – Целан являлся немецкоязычным поэтом, хотя его родным языком был иврит.

²⁰ Книга Судей Израилевых. URL: <http://bibliya-online.ru/chitat-kniga-sudey-izrailevykh-glava-12/> (дата обращения: 10.06.2023).

²¹ Деррида Жак. Язык не принадлежит: беседа с Эвелин Гроссман: пер. с фр. // Новое литературное обозрение. 2020. № 5. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22702/ (дата обращения: 10.06.2023).

²² Там же.

²³ Козн-Левинас Даниэль. Где же небо?: пер. с фр. // Новое литературное обозрение. 2020. № 5. URL:

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22698/ (дата обращения: 10.06.2023).

²⁴ Там же.

Только так, работая изнутри «языка смерти», по мнению Дерриды, «возможно проникнуть в загадку Освенцима»²⁵. Жизнь языка невозможна без принятия внутри него скорби и смерти.

она скитается повсюду, как язык,
отбрось его, отбрось,
и вновь его обретишь²⁶

Так, тотальности Вавилона противопоставляется Вавилонское столпотворение или, точнее, сосуществование непереводаемых идиом, их речь друг к другу. Только в таком внимании каждой своеособости, миграции языка, его Даты, вновь становится возможным единение – к пятой строфе «я» субъекта перетекает в «мы», которые находятся сейчас и здесь, на этой, нашей Земле.

Поэтический сборник Геннадия Айги «Тетради Вероники» посвящен наблюдению за его полугодичной дочерью. Вторым эпиграфом для этого сборника поэт выбирает строки из проанализированного выше стихотворения Пауля Целана:

И...
Волосы Вероники – даже здесь – я заплетал,
расплетал,
я заплетая, расплетаю,
я заплетая²⁷.

«Тетради Вероники» не просто фиксируют этапы роста ребенка – это, прежде всего, попытка взгляда-речи из Другого (и какое «самоузнавание мира другого»²⁸; «я думаю извечное чаяние поэзии – говорить как бы от другого имени или от имени Другого»²⁹). В предисловии к англоязычному изданию Айги провозглашает этот эксперимент «бунтом против культа сыновей» и одновременно попыткой продемонстрировать отличные от традиционных отцовские чувства, которые исходят не из инстинкта или осознания потери, а из уважения к детям и к фигуре женщины.

Детство для Айги является периодом феноменологически чистого восприятия, в котором универсум от мира – как – действия расширен до мира – как – благодарения – служения тишине. «Книжка посвящена тво-

²⁵ Деррида Жак. Язык не принадлежит...

²⁶ Целан П. Указ. соч. С. 167.

²⁷ Там же.

²⁸ Айги Г. Тетрадь Вероники. М.: Гилея, 2009. С. 25.

²⁹ Целан П. Указ. соч. С. 422.

ему бессловесному периоду»³⁰, – пишет Айги в предисловии. В беззвучной коммуникации освобождается место «содержащему нечто гулу – ты творишь не договаривая».

Женское для Айги, прежде всего, связано с фигурой матери, чью преждевременную смерть он тяжело переживал на протяжении многих лет. И женское в его миропонимании противостоит насильно, исходящему от части «вернувшихся с войны мужчин»³¹, «ставших ядром колхозной и сельской мафии»³². Именно с фигурой женщины («твоя бабка и прабабка») он связывает сохранение своеобразия чувашской этнической группы и, более того, видит всю ее (Айги для обозначения этнической группы употребляет слово «народ»), воплощенной в маме.

В рождении дочери, помимо самого этого факта, ценно и возвращение той квинтэссенции народа-идиомы, которая была утрачена со смертью матери. Таким образом, «Тетради Вероники», пользуясь терминологией Дерриды, содержат как свежую мету (неповторимую, новую Дату), так и провоцируемое ей повторение утраченной априорной даты-матери. Причем, в отличие от послания у Целана, послание у Айги имеет адресата и адресанта, выраженного в одном лице и наделенного именем. Это Вероника. Лирический субъект же выступает в качестве того самого шибболета, стертой границы, призванной внимать и фиксировать опыт Другого для Другого же.

В приведенном стихотворении бросается в глаза экзистенциальная потерянности лирического субъекта, о чем свидетельствуют риторические вопросы, ответом на которые становится выделенное в отдельный стих «не знаю». Такая потерянности обесценивает особую чистоту, с которой поэтическое высказывание развернуто к младенцу. В целановском обращении-пути к любимой присутствует та же «освобожденность» от «золота»:

гоню я золото. И с ним,
растраченным на шлох и девок,
иду я, иду. К тебе,
любимая³³.

При этом во втором вопросе нарушено управление: местоимение «мне» стоит не в винительном, а в дательном падеже. И это, с одной стороны, намеренный слом информативной функции сообщения, осуществляемый и на других уровнях поэтического текста, а с другой – визу-

³⁰ Айги Г. Указ. соч. С. 12–16.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Целан П. Указ. соч. С. 167.

ализация уязвленной коммуникации и ее актора перед событием любви (или заботливости к дате другого).

Ритм стихотворения также предельно минималистичен. За счет паратаксиса и бессоюзия создается эффект разорванности и напряженной недосказанности. Самый длинный стих состоит из шести тонических акцентов: «как будто – собой не меняясь – я свято – боляще»³⁴.

Именно он раскрывает телесность границы между двумя субъектами речи – ее преодоление всегда болит и всегда ранит так, что тело (хайдеггеровское Бытие), получая новую мету, изменяется, оставляя при этом неизменной Сущность. Такая граница, как и у Целана, принимает форму крута, что визуализировано в вытесненном за скобки предпоследнем стихе: «(кр'утом мне кружится)»³⁵.

Этим кругом, непрерывно выходящей за себя Датой, осуществляется «связь» из отсутствия, «непреодолимого там», куда провалилось Слово после опыта присвоения тотальности одними людьми для стирания идиомы других.

Как и для Целана, для Айги были важны практики перевода и экзoфонии, поскольку его идентичность формировалась на периферии двух культур: русской православной и татарской мусульманской. Помимо этого, на него повлиял процесс глобализации (переезд из чувашской деревни в Москву, поступление в Литературный институт им. Горького), а также советская языковая политика русификации. В описании работы поэзии он периодически пользуется категориями, которые современному читателю могут показаться упрощенными, детскими. Например, категорией добра. Акт поэтической речи, считает Айги, в мире – как – действию (или, хочется добавить, фаллологоцентричном мире) должен быть актом благодарения к жизни как таковой. А лучшие стихи – это стихи внимательного со-участия к опыту Другого.

Таким образом, работа поэтической речи и у Пауля Целана, и у Геннадия Айги направлена на разрушение тотальности, как языковой, так и идеологической, с помощью фигур умолчания, разорванного синтаксиса, ритма, распадающегося субъекта, смысловой непрозрачности и трансгрессивности.

³⁴ Айги Г. Указ. соч. С. 25.

³⁵ Там же.



Визуальные границы

М. В. Купцова

**Архитектура средневековых мавзолеев:
пограничные категории материального и духовного
в контексте суфизма**

Архитектурный памятник раскрывается перед созерцателем посредством форм, пропорций, масштаба, особенностей фактуры, пространственной и световой игры. Обладая прямой зависимостью от материала, архитектурное сооружение являет свой образ через нематериальные, абстрактные знаки, и в этом заключается его феномен. Произведение архитектуры может рассматриваться не только как объект материального мира, стремящийся выразить идею, но и как идея, запечатлённая в условном теле. Таким образом, идея пересекает границу материального и наоборот – материя становится выразителем абстрактного.

Если художник может изобразить череп, циферблат или потухшую свечу и тем самым сказать «*emento mori*», в лексиконе зодчего мы вряд ли найдём подобные символические высказывания. Предмет нашего исследования – мавзолей как архитектурное сооружение и как явление в погребальной культуре, поэтому невозможно обойти стороной сакральную тему смерти – тему преодоления границы между мирами. Одним из возможных путей к тому, чтобы спровоцировать встречу архитектурной формы и лейтмотива смерти, является исследование мировоззрения, развивающегося в том обществе, которое порождает те или иные произведения искусства.

Специалист по философии ислама А. В. Смирнов в предисловии к тексту Ибн Араби¹ формулирует следующую мысль: «Действительно, соотносённость (*мунасаба*) есть связанность (*та'аллук*) и есть ограничение (*такйид*). Но ограничение Богом – оксюморон, означающий свою противоположность, т.е. абсолютность. Мы сказали, что любое «ограничение» и любое «соотнесение» необходимо превратить в соотнесение с Богом»². Для средневекового человека вещь – в нашем случае мавзолей, архитектурная постройка – оказывается не столько связанной со смертью, сколько с божественной сущностью; понимание этого помогает найти необходимую точку опоры в разговоре о человеке и смерти.

¹ Ибн Араби (1165–1240) – влиятельный теоретик суфизма.

² Смирнов А. В. Основания этики в философии Ибн Араби // Великий шейх суфизма (опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби). М.: Наука, 1993. С. 17.

Строгая монотеистичность ислама изначально не предполагает поклонение кому-либо, кроме Аллаха. Таким образом, культовая постройка, связанная коннотациями с конкретной персоной, среди приверженцев доктринального ислама воспринималась как нарушение: почитание могил и возведение над ними сооружений были запрещены. Однако важным явлением в духовной и культурной жизни средневекового Мавераннахра (Центральная Азия) стало широкое распространение суфийской традиции в XI – начале XIII века³. Суфизм – мистико-аскетическое и философское направление внутри ислама. Постепенно происходило образование тарикатов – суфийских орденов, из которых наиболее известными и значимыми стали кубравийя, ясавийя и накшбандийя (названия по именам шейхов-лидеров). С развитием суфизма связано возрождение древнейшего культа святых и появление большого числа мазаров⁴. Более свободно говорить о значении образа человека для исламского искусства представляется возможным именно в контексте суфийской философии, так как её идеи смягчают неприкрытые абстракции ислама⁵; «для суфиев становится притягательным антропоморфизм, осуждаемый исламом»⁶.

Интерес к способности человека пребывать в пограничном состоянии – то есть в состоянии, когда преодолевается грань материального мира и мира духовного – это вращающийся момент для всех мистико-аскетических практик, в том числе и для суфизма с его любовью к внутреннему созерцанию, через которое можно постичь божественную истину. Что мы подразумеваем под пограничными категориями? Человек испытывает земную любовь, значит, он может и должен стремиться к любви божественной; человеку дана возможность видеть свет глазами, значит, он может обладать и духовным зрением; состояние сна – физиологическое и одновременно трансцендентальное – моделирует расставание души с телом, то есть смерть. Таким образом, получается, что в контексте суфизма категории нашего телесного мира служат проекциями духовных категорий. Это важно помнить, когда мы говорим о мироощущении суфия; не о миропонимании (абстрактном теоретическом умствовании), а именно о мироощущении.

³ *Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв.* Т. IV. Архитектура / под ред. К. Байпакова, Ш. Пндаева, А. Хакимова. Самарканд; Ташкент: МИЦАИ, 2013. С. 190.

⁴ *Немцева Н. Б.* Ансамбль Шахи-Зинда: история-археология-архитектура XI–XXI вв. Самарканд, 2019. С. 59.

⁵ *Триммингэм Дж. С.* Суфийские ордены в исламе / пер. с англ. А. А. Ставиской; под ред. и с предисл. О. Ф. Акимущкина. М.: Наука, 1989. С. 5.

⁶ *Степанянц М. Т.* Философские аспекты суфизма. М.: Наука, 1987. С. 36.

Одним из излюбленных суфиями коранических сюжетов стала история про юношей в пещере, изложенная в суре «Аль-Кахф». Главная коллизия в том, что герои засыпают на несколько столетий, словно бы умирая, но в итоге следует воскрешение-пробуждение. У Низами Гянджеви в «Сокровищнице тайн» находим поэтическую строку: «вход в пещеру, подобный могиле»⁷ или у Руми:

Сон твой – снятие той обуви, когда на время душа свободна от тела.
Для святых сон – царство, как для тех друзей пещеры.⁸

Пещера, как и мавзолей, становится семантически связана со смертью и бессмертием. Теперь необходимо сопоставить это с архитектурным образом. Внутреннее пространство мавзолеев может напоминать пещеру: сводчатый зал, кристаллический характер орнаментов, мукарнасы – то есть декор, напоминающий сталактиты. Посетитель ощущает относительно прохладу внутри помещения по сравнению с жарой на улице. Такая «пещера» молчаливо предполагает человеческое тело, так же как в истории про юношей. Мы видим склепы, а в случае их отсутствия просто погружаемся в осознание того, что в данный момент находимся на месте захоронения.

Теперь перейдём к разговору о звуке и оптике. В тарикате ясавий сложилась традиция громкого зикра с распеванием хикметов (поэтических строк). Один из видов громкого зикра, зикр-шила, осуществлялся в честь пророка Закарии: по преданию его распилили пилой. Экспрессивные звуки должны были воспроизводить его стон. То есть выражение телесных ощущений через голос должно было сублимироваться в состояние транса, а значит, и духовного просветления. В Туркестане, где некогда жил Ахмед Ясави⁹, время массовых зикров выпадало на зиму: конец января – начало февраля. Разумеется, что большой архитектурный комплекс был очень важен для этих действий, а купольное, центрированное, наполненное светом пространство как нельзя лучше отвечало задаче достичь мистической атмосферы.

Ишракизм – направление внутри суфизма, которое разрабатывает концепцию света. Для ишракизма важны понятия «нур» – божественный

⁷ Бертельс А. Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М.: Восточная литература РАН, 1997. С. 323.

⁸ Руми Джалал Ад-дин Мухаммад. МАСНАВИ-ЙИ МА'НАВИ (Поэма о сокрытом смысле). Третий дафтар / пер. с перс. О. М. Ястребовой; под ред. А. А. Хисматулина. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. С. 219.

⁹ Ахмед Ясави – суфий и проповедник, живший в XII веке. Комплекс суфийской обители ордена ясавий, дошедший до нашего времени, построен уже при Тимуре в XIV – нач. XV в.

свет, «лавах» – лучи озарения, «лавами» – мерцание божественного света. Но это не абстрактное знание, и, как мы упоминали, суфия всегда интересуется наш видимый мир и проекции божественной материи в него. Понимание того, как зодчий работает с пространствами, которые отвечают за реальный солнечный свет, очень важно для восприятия архитектуры. Выразителем идеи светоносности становится окно. При этом узор оконной решётки – панджары – пластически преобразует мир, наблюдаемый из окна: «Окна, как правило, убрались растительно-геометрическим орнаментом, сквозь который безжизненная пустыня представляла в ином свете. Оконная решётка пластически преобразует оптический режим человека, смотрящего сквозь неё»¹⁰.

В качестве нюанса хочется добавить, что привычная нашему европейскому сознанию граница между светом и тьмой у суфиев пролегает в другой плоскости. Тьма – это некая ипостась света, и связана она с ослеплением. Она подчёркивает силу и мощь божественного света. Махмуд Шабистари пишет:

«Свет разума пред самостью светов
Подобен глазам головы [человека] пред диском Солнца.
Когда зримое приближается ко взору,
Взор меркнет, [не в силах] воспринять его.
[Та] чернота, да будет тебе известно, есть свет самости,
Во тьме [скрывается] живая вода»¹¹.

Если мы продолжаем говорить о зрении как о пограничной категории телесного и метафизического, можно вспомнить и мотив зеркала. Это идея мира как бесконечного количества зеркал, отражающих Бога во всей его полноте, ярко выражена в суфийских текстах. У Джалааладдина Руми есть следующие стихи:

Ты видишь изображение, что в зеркале,
это твоё изображение, это не изображение того зеркала.
Дуновение, которое флейтист дувает во флейту,
принадлежит разве флейте? Оно принадлежит флейтисту¹².

Если мы помним об этом мотиве, тогда нам лучше раскрывается стремление абстрактного исламского искусства к симметричности, к орнаментальности, основанной на зеркальной поворотной симметрии, где

¹⁰ Шукуров Ш. М. Орнамент и кривизна пространства // Хорасан. Территория искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 369.

¹¹ Шабистари М. Цветник тайны: персидский текст поэмы, перевод, комментарий / пер., коммент., предисл. А. А. Лукашева. М.: Садр, 2021. С. 68.

¹² Руми Джалаал Ад-дин Мухаммад. Указ. соч. С. 108.

есть единый центр и множество отражений. Образ архитектурного пространства становится похож на некий кристалл с многочисленными гранями или на kaleidoscope с замысловатыми отражениями. Ещё лучше идею исламского орнамента можно прочувствовать, если вспомнить, что он может повторяться бесконечно (в математическом понимании бесконечности). Орнамент не может быть остановлен, он может быть сдержан границей стены, но теоретически он неограничен и сопрягается с идеей о божественной безграничности.

Орнаментированная поверхность здания является некой материальной оболочкой, скрывающей нематериальное: «Каждое божественное истечение располагает своей вуалью, снятие которой равно усилиям в познании божественного начала»¹³. Ш. М. Шукуров пишет о сложной параллели между обряжением в инициационное платье суфиев и правилами восприятия архитектурного орнамента. Орнамент может быть осмыслен как покрывало, наброшенное на архитектуру. Приподнимание вуали, скрывающей лицо возлюбленной, в суфийской символике связано с поиском божественной любви.

Ещё одним ключевым образом в исламском искусстве является сад. Сад на протяжении веков пересоздаётся в поэтической реальности. Саади в поэмах «Бустан» и «Гулистан», Махмуд Шабистари в «Гулшан-и Раз» («Сад тайный»), Абдуррахман Джами в сборнике стихов и рифмованной прозы «Бахаристан» как бы выращивают Сад, разрабатывают и углубляют концепцию Сада, которая вбирает в себя и эсхатологические идеи, и представления суфизма о «возделывании» души и «охотой» за мудростью, и стремление запечатлеть божественную красоту в некой идеальной структуре.

В Коране, как и в Библии, есть представление о субстанции, о глине, о земном прахе, из которого был создан человек. У Махмуда Шабистари в «Цветнике тайный» находим следующую строку: «По его милости прах человеческий стал цветником»¹⁴. Появляется свобода в преодолении материи, одна субстанция становится чем-то совершенно иным. Цветник как образ упорядоченности указывает на сотворённость человека Богом. В связи с этим важно отметить, что растительные мотивы, помусульмански строго упорядоченные (и в этом видятся божественные структуры), распространены в декоре мавзолеев и транслируют идею о загробной жизни в райском саду. Более того, если мы говорим непосредственно о материале – кирпич, ганч, изразцы, – то получается наглядный переход земного праха, материи сродни неживому камню в изображение одухотворённого цветника. Помимо прочего стоит отметить, что дерево

¹³ Шукуров Ш. М. Указ. соч. С. 364.

¹⁴ Шабистари М. Указ. соч. С. 32.

как материал никогда не уходило из архитектурной сферы¹⁵ и связанной с ней сферы декоративно-прикладного искусство. Этот прямой перенос материи «сада» в архитектурное пространство усиливает спеление образов рукотворного и природного.

Итак, подведём некоторые итоги наших размышлений. Мавзолей, как особый тип архитектуры, связанный с погребальной тематикой и сакральной темой смерти, идейно находится на границе разных миров. В суфийском понимании эта граница преодолима. Явления божественного мира имеют свои проекции в мире человека. Зрение, слух, сон, смерть находятся на границе физиологического и метафизического. Для понимания средневековой исламской архитектуры можно использовать метафоры пещеры, райского цветника и калейдоскопа с зеркальными гранями. Выраженные в слове идеи, дошедшие до нас через литературные памятники, и молчаливые зрительные образы архитектуры взаимодополняют друг друга и помогают лучше раскрыть сущность пограничных категорий материального и духовного в контексте суфизма.

¹⁵ Замечание Н. Б. Немцевой: «В интерьерах “машада Кусамы” XI в. резное дерево было главным и, может быть, единственным отделочным материалом, как показывает фриз и консоль в мечети XI в.» (Немцева Н. Б. Ансамбль Шахи-Зинда: история-археология-архитектура XI–XXI вв. Самарканд, 2019. С. 83).

Д. И. Сотников

Трансгрессия взгляда в прозе Павла Улитина

Кажется, Павел Улитин – наименее очевидный претендент на то, чтобы стать опорой для разговора о литературной трансгрессии. Ореол культурных ассоциаций, невольно возникающих при употреблении термина «трансгрессия», уводит в сторону вполне конкретной литературной традиции, связанной с именами де Сада и Жоржа Батая. Известный постулат Мишеля Фуко, часто воспроизводимый в философских и литературоведческих работах, собственно, и был сформулирован по поводу творчества последнего: «Трансгрессия – жест, который обращён на предел»¹. Ясность формулировки, однако, затмевает прочие, важные для самого Фуко, подсюжеты его текста. Как показывает С. Н. Зенкин, «предел», о котором пишет философ, вовсе не сводится к простому социальному, культурному запрету²; этот предел, в первую очередь – предел концептуального языка, отмечающий конец сложившегося в Новое время диалектического языка философии³. Здесь Улитин уже не кажется столь чуждым. Едва ли в русскоязычной литературе XX-го века можно найти автора, более радикального в своей работе с языком, высказывающим, по итогу этой работы, из-под любых определений, сопротивляющимся всякому пониманию. «Прочитать» его тексты, в определённой степени, невозможно, вне зависимости от наличия «ключей»⁴.

Одним из таких ключей вполне могла бы стать возможность конвертации поступающей информации в цельный, визуально представимый образ-картину – свойство повествования, которое авторы реалистическо-

¹ Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса / вступ. ст. С. Л. Фокина. СПб.: МИФРИЛ, 1994. С. 117.

² В целом, что является, вероятно, наиболее важным для нас, трансгрессия, о которой пишет Фуко, касается исключительно современного автору состоянию культуры – философской и литературной, тесная связь которых, подчас до неразличимости, так важна для французской традиции. Здесь он покидает антропологическую плоскость, определявшую развитие мысли Батая. Название текста в оригинале, «Предисловие к трансгрессии», чётко указывает на эту дистанцию: не константа человеческого бытия, но кивок – указующий (обращенный) жест – в сторону будущего, смутно ощущаемого в артефактах настоящего. По словам самого Фуко, этому языку «ещё только предстоит родиться» (Там же).

³ Зенкин С. Послесловие к трансгрессии // Логос. 2019. Т. 29. № 2. С. 54–56.

⁴ Улитин П. Сообщества по ту сторону текста // Новое литературное обозрение. № 3. 2016. С. 255–265.

го романа сделали ведущим⁵. Улитин как будто элиминирует всякую образительность в пользу чистой мелодики речи, из-за чего, например, О. Горелов называет его метод «асемическим звуковым письмом»⁶.

Метафора закотившегося, видящего и одновременно ослепшего (в пределе оппозиция зримого и незримого снимается) – одна из ключевых в тексте Фуко о трансгрессии⁷. И хотя сам «глаз», очевидно, заимствован из прозы Батая, главного героя эссе, он помещается в контекст других французских модернистов – Пьера Клоссовски и Мориса Бланшо⁸. Последнего, в другой своей статье, С. Н. Зенкин едва не называет «писателем без образов»⁹, оговариваясь, впрочем, что это только соблазн – реальные отношения Бланшо с визуальным образом сложнее. То же применимо и к Улитину. Быть может, даже в большей степени: в отличие от Бланшо, действительно игнорировавшего живопись и прочие визуальные медиа в своей работе, улитинское кредо в отношении взгляда хорошо раскрывает пассаж из книги «Разговор о рыбе»: «Закрывать глаза и увидеть горячий туман»¹⁰.

Слово «медиа» в предыдущем абзаце возникает не случайно. Внимание Улитина к оформлению страницы, работе с печатной машинкой и каллиграфии анализировал не один исследователь. Однако гораздо меньше внимания уделено тому, каким образом медиа реализуется внутри текстов неподцензурного прозаика. Оно отнюдь не сводится к «рефлексии процесса письма»¹¹, но представлено также в виде обильных, тяготеющих к экфрасису, описаний.

Так, редко Улитин обходит без упоминания наследия художников, принадлежащих модернистской живописной традиции, отечественной и западноевропейской. В большинстве случаев оно ограничивается назывным перечислением имён, всплывающих в пародийной стенограмме салонных разговоров. С ними идут обрывочные – не ясно, кому принад-

⁵ *Барт Р.* Живопись как модель // S / Z / P. Барт; пер. с франц. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 49–51.

⁶ *Горелов О.* Сюрреализация медиа: акселерационизм автоматического письма В. Банникова // Сюрреалистический код в русской литературе XX–XXI веков. Воронеж, 2021. С. 411–413.

⁷ *Фуко М.* Указ. соч. С. 125–128.

⁸ Там же. С. 120.

⁹ *Зенкин С.* Морис Бланшо и образ // Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре / ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: ИЛО, 2005. С. 433–449.

¹⁰ *Улитин П.* Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 80.

¹¹ *Baryshnikova D.* Traveling Discourses: The Works of Pavel Ulitin (1918–1986) and the Problem of Narrative Alternatives // Exploring the Spatiality of the City across Cultural Texts. Texas State University, 2020. P. 65–82.

лежащие – впечатления от увиденного. Реконструировать по ним внешний вид картины не представляется возможным. Нередко о живописи речь заходит в «силовых точках» фрагмента, где ритм повествования меняется, и «скрытый сюжет», кажется, движется к своей кульминации.

В машинописном фрагменте из книги «Как он держит весло?»¹², названный рассказчик – не придерживающийся, в целом, одной конкретной темы – навязчиво упоминает Поля Сезанна, французского художника постимпрессиониста, в практике которого исследователи видят предпосылки нового авангардного течения – кубизма¹³. Контексты, в которых Сезанн возникает, кажутся не самыми подходящими: короткое описание пребывания в лагере¹⁴, несколько эпизодов любовных неудач и откровенно заумные фрагменты, построенные на чистом созвучии (вроде «раскладушка рычала»). Ближе к концу фрагмента читателю даётся целый афоризм о творчестве художника: «Есть художники, которые делают из солнца желтое пятно, но есть художники, которые умеют превратить желтое пятно в солнце»¹⁵. При всей мнимой выятности, установить предмет этой мысли – равно как и выявить оценку творчеству художника – затруднительно. К какому из двух типов относится Сезанн? И идёт ли вообще речь о Сезанне? Следующий далее заключительный абзац заставляет воспринимать слово «художник» в качестве общего понятия для творцов всех направлений, в том числе и литературного. Автор отрывка, завершаемого словами «такое ощущение, что я всё время пытаюсь написать роман, у которого нет начала»¹⁶, скорее, делает из солнца желтое пятно. Фатализм творческой неудачи снижает пафос, ожидаемый в разговоре о вставшем у истоков одного из ведущих авангардистских направлений художнике. Вместе с тем, интерес Улитина к особым формам радикально-модернистской чувствительности не спадает. В книге «Четыре кварка и другие тексты», в части, озаглавленной «Shooting the holy Russia for you», носитель речи и вовсе выступает в роли своеобразного теоретика искусства – визуального в первую очередь.

¹² Улитин П. Как он держит весло. URL: https://rvb.ru/20vek/ulitin/kak_on_derzhit_veslo/ulitin_kak_on_derzhit_veslo_text.htm (дата обращения: 14.08.2023).

¹³ Рыков А. В. Формализм, авангард, классика: Генрих Вельфлин как теоретик искусства // Классика в искусстве сквозь века / ред. С. В. Мальцовой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Труды исторического факультета, 2015. С. 157.

¹⁴ В 1938-м году Павел Улитин был арестован, по обвинению в антипартийной деятельности.

¹⁵ Улитин П. Указ. соч.

¹⁶ Там же.

«Четыре кварка...» в принципе наиболее визуальная книга Павла Улитина. Большая её часть посвящена разговорам о живописи и кинематографе, обломкам закулисных историй из жизни театралов и кинокритиков. Примечательно, что все посвященные визуальным искусствам фрагменты, визуальность литературную элиминируют полностью, взамен оставляя лишь гул подслушанных голосов.

«Shooting the holy Russia for you» выделяется среди прочих разделов тем, что, во-первых, наиболее близко сводит живописный и кинематографический «лейтмотивы» книги (само название раздела полисемично: слово «shooting» в названии можно перевести и как «стрелять», и как «снимать», запечатлеть на кинокамеру; как мы увидим далее оба прочтения оказываются применимы к содержанию текста); во-вторых – сводит многоголосицу к «диалогу», на поверку оказывающегося мнимым. Речь здесь представлена в двух плоскостях. Первая – основной текст, написанный по-английски, и рассказывающий о посещении художественной выставки. Вторая – записи поверх англоязычного текста. «Я», говорящее в них, менее удалено от биографического автора, однако и в речи первого автора встречаются упоминания некоторых моментов из жизни Павла Улитина. В частности – утраченный текст под названием «ОНА НЕ АРЕСТОВАНА». По сути, перед нами не общение двух индивидуальностей, но взаимодействие между двумя инстанциями одного «Я», о чём прямо и говорится: «Я говорил: я пишу для себя. Потом я понял, что у меня несколько «я». Одно «я» нравится Янку, другое написало праздничную картину этим утром. То есть я вернулся к тому, с чего начал, но я изменился, бывая в разных местах, и места тоже»¹⁷.

При всей абстрактности текста, в нём четко зафиксировано перемещение в двух плоскостях – в пространстве и времени. «Затем начать с Клода [Моне] на первой выставке»¹⁸ – сама конструкция фразы, в самом начале раздела, предполагает разметку движения, перемещение по выставкам от картины к картине, которое в «Shooting the holy Russia» и фиксируется; движение это хаотично, совершается поверх предполагаемого гайда для посетителя: «Затем тебе нужно кончать с нумерацией [фраза, идущая следом]. Ты сказал себе: он не может правильно использовать эрудицию при написании рассказа»¹⁹.

«Написание рассказа» становится способом зрения, взаимодействия с картинами, свои впечатления от которых – тщетно – пытается передать рассказчик. Важно, что передача эта осуществляется в реальном времени: то, что объединяет спонтанное письмо и съемку окружения ручной ка-

¹⁷ Улитин П. Четыре кварка и другие тексты. М.: НЛО, 2018. С. 266.

¹⁸ Там же. С. 243.

¹⁹ Там же.

мерой (второе значение слова «shooting»). Если запись осуществляется в движении – особенно столь резко, как улитинское письмо, меняющее направления – фокус теряется, статическое восприятие переходит в темпоральное. Тот способ взаимодействия с картиной, какой, вероятно, по умолчанию выбрал бы «эрудированный», находящийся в пределах рецептивных рамок, зритель – встав перед картиной, переняв статику её изображения, сфокусировать взгляд в границах, очерченных рамкой – оказывается в таких условиях невозможен. Рамка оказывается отменена. Вся выставка представляется единым потоком красок, штрихов и линий – неопознаваемым, возможным для описания лишь посредством персональных ассоциаций, возникающих в моменте и, в моменте же, теряющих свой «объяснительный» потенциал в качестве метафоры либо аналогии: перечитывая их в записанном виде, рассказчик разочаровывается в них – связь с увиденным и почувствованным они теряют. Здесь актуализируется первое, основное значение слова «Shooting» – стрелять и даже пристрелить, убить или уничтожить. Картина «Святая Русь», которая и имеется в виду в заголовке²⁰, в самом деле оказывается уничтожена: в описании и посредством этого описания.

Убийство картины в тексте, откликающимся на важное событие в советском музейном мире²¹, может быть считано в качестве авангардистского жеста. Само же это антиискусствоведческое обращение к музейной живописи, попытка создания – здесь тоже напрашивается приставка анти-, ввиду очевидного отвержения всякой концептуализации, попыток

²⁰ Улитин, как пишет М. Айзенберг, имел в виду картину «На Русь» 1916-го года. (Там же. С. 587).

²¹ Согласно составленным Михаилом Айзенбергом комментариям-пояснениям, данным в издании НЛО, «Святая Русь» («На Русь») в СССР выставлялась только один раз: в 1962-м году, т.е. незадолго до заката Оттепели (Там же). Разочарование посетителя музея, его бессилие в описании собственных описаний в этом ракурсе обретают политический подтекст. То же – с использованием английского языка в качестве основного в разделе. Как пишет Илья Кукулин, Улитин (и многие другие представители московской литературной богемы оттепельных лет) имел общение с иностранцами, посещавшими Москву. Среди установленных контактов исследователь выделяет журналиста Эдмунда Стивенса и правозащитницу Салли Белфрейдж – оба были вхожи в артистическую среду, имели выраженный интерес к литературе и искусству, что делает вполне вероятным посещение ими подобной выставки. К тому же то «ты», которое указано в названии и постоянно всплывает в тексте. Конечно, не стоит воспринимать этот момент из биографии Улитина в качестве ключа. Помимо отчётливой антинастольничности, временные рамки не сходятся: Белфрейдж покинула СССР в 58-м году, за четыре года до выставки, а рассказчик, как показано выше, приближен скорее к самому Павлу Улитину. См.: *Кукулин И. Машины запумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры.* НЛО.: 2018, С. 347.

выстроить своё высказывание на базе «приобщения к традиции» – вполне может быть сопоставлено с аналогичными опытами Антонена Арто²². Сопоставление это, однако, должно учитывать существенное отличие Павла Улитина от возможных предшественников – отказ от авангардистского пафоса, присутствующего в том числе и таким маргинальным его представителям, как Арто.

Перед нами постулат тотального разочарования в литературе – и, шире, в искусстве. Важность «рамки», как и важность зримого образа для реалистической традиции, нами подчеркивалась не случайно: рамочность восприятия действительности у реалистов постулировал Ролан Барт – именно благодаря рамке, очерчивающей границы зримого образа, мы можем собрать и увидеть его²³. Превратить желтое пятно в солнце. Художники авангарда, в том числе и кубисты²⁴, в своей борьбе с рамкой оборачивали движение, собирающее образ, вспять, пересобирая таким образом мимесис, форму со-общения с реальностью и Другим. Улитин оставляет образ в «разобранном» виде, в котором не возможны ни субъективация, ни прорыв к Другому.

Современная трансгрессия, согласно Фуко, исключает Другого. С. Н. Зенкин, рассматривающий его текст в связке с теорией Багая, видит в ней – возможно, несбыточное – обещание новой теории мимесиса²⁵.

Таким образом, настойчивые обращения к ты – «you» в случае разобранного выше текста – оказываются, вероятно, важнее коммуникативной неудачи. Хотя достижение границы снимает дихотомию неудачи и успеха.

²² *Рясов А.* Антонен Арто и смерть постдраматического театра. СПб.: Jaromir Hladik Press, 2023. С. 40–44.

²³ *Барт Р.* Указ. соч. С. 53.

²⁴ Вскользь, единственный раз за всю книгу, Ролан Барт упоминает кубизм. Чтение реалистического портрета – живописного или литературного – не реалистично, но кубистично: читатель собирает смыслы, которые философ уподобляет «разрозненным, сваленным в кучу кубам» (в S/Z эти кубы становятся репрезентацией телесных импульсов – мимолётных, существующих в мгновении ощущения, как и картины на описанной Улитиним выставке). Там же.

²⁵ *Зенкин С.* Послесловие к трансгрессии. С. 62.

Д. С. Сабитова
Границы вербального и невербального
в комиксе «Когда я вернусь»
Йессики Баб Бунде и Петера Бергтинга

Шведский комикс-антология «Когда я вернусь»¹ (дословно в переводе со шведского «Мы скоро снова вернемся домой») Йессики Баб Бунде и Петера Бергтинга представляет собой истории шестерых людей, сумевших пережить концентрационные лагеря в период Второй мировой войны. Сюжет произведения строится таким образом, что герои – Тобиас, Ливия, Сельма, Сусанна, Эмерих и Элизабет – последовательно рассказывают свои истории и воспоминания о Холокосте в документальном стиле. Каждый эпизод – это относительно хронологическое повествование, воспоминание автобиографического героя, который с позиции уже нынешнего времени рассказывает о своем детстве и пережитых травмах. Текст в комиксе расположен в отделенных друг от друга выносках в прошедшем времени, в меньшей степени присутствуют филактеры, воспроизводящие диалоги в настоящем времени, словно прошлое на мгновение становится настоящим. В целом же текст носит отстраненный во времени характер. Сама ситуация документирования и наличие свидетельских показаний устанавливаются предисловием, в котором автор выступает как собирательница историй. Кроме того, каждый эпизод завершается изображением какой-либо детали или фотографией, значимой для героя, и его подытоживающим комментарием. Заключительным элементом каждой истории является изображение самих детей в профиль, словно нарисованная фотография в фотоальбоме с краткой биографической справкой, но уже от лица повествователя. Автор комикса одновременно показывает, что это не просто набор голосов и памяти, но и ее собственный опыт. Так, произведение связывает все истории со шведским контекстом, поскольку все шестеро детей в конце оказываются спасенными Шведским Красным Крестом. Тут, нам кажется, можно сказать о границе как о понятии, которое во многом связано с категориями диалога и перевода, о которых писал Ю. М. Лотман². Интересно то, что оригинальные комментарии и примечания к книге, упомянутые выше, сохранились в переводе, но к ним были добавлены также отечественные,

¹ См.: *Бунде Йессика Баб. Когда я вернусь* / пер. со шведского К. Коваленко. М.: Белая ворона: Альбус Корвус, 2019.

² См.: *Лотман Ю. Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970.

например, ссылки на Еврейский музей и центр толерантности в Москве, правозащитный центр «Мемориал»³, Музей истории ГУЛАГа. Помимо этого, сам перевод названия комикса не дословный, выбранный вариант, как нам кажется, обусловлен отечественным культурным пластом, отсылающим к таким произведениям, как песня А. Галича «Когда я вернусь» и, возможно, стихотворение К. Симонова «Жди меня, и я вернусь». Так, русский перевод названия комикса и вообще редакция книги издательством «Белая ворона» вводит и вписывает контекст произведения в «нашу», «внутреннюю» семиотику, при этом, естественно, оставляя «внешнюю» и «инородную», тем самым осуществляя их взаимодействие.

Глоссарий, краткая хронология нацистской Германии и Второй мировой войны, карта Европы 1939 года составляют также основу повествования. Здесь можно в самом прямом смысле говорить о границах, во-первых, своего и чужого, а, во-вторых, о пространственных границах, которые на тот момент были не только «неустойчивыми», но и довольно быстро позволяли «чужому» перейти ее и обнаружить себя на другой территории в качестве «своего». Вслед за М. Шмитц-Эманс⁴ и Ю. М. Лотманом обратимся к понятию «периферии» и пограничному пространству. В комиксе «Когда я вернусь» происходит переход не только внешних границ, но и внутренних, например, переосмысление в восприятии действительности героями. Также имеется четкое разграничение на уровне визуализации, что только усиливает акцент на тот или иной эпизод и дополняет сам текст. Так, герои, находясь на периферии своих родных стран, в гетто, можно сказать, переживают утрату самоидентичности, что тоже прослеживается на визуальной составляющей. Каждая история начинается с конкретного места проживания, родного дома, но затем смещается на пограничное пространство, которое сопровождается образами дороги, рельсовых путей, толпой. Понятно, что неслучайно здесь возникает такой ряд, ярко демонстрирующий условия частого перехода всевозможных границ.

Иллюстрации Петера Бертинга в комиксе порой предстают гротескными и устрашающими, особенно в изображениях концлагерей и нацистов. Есть иллюстрации, отсылающие к документальности, это фотографии в рамке в конце каждой истории, графические фотография-изображения местности, и в качестве конечного пункта каждой истории – деталь на черном фоне, обрамленная рамкой в сопровождении

³ Включен Минюстом РФ в реестр НКО-иноагентов.

⁴ См.: Шмитц-Эманс М. Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара: Самарский университет, 2006. С. 29–46.

последнего слова героя. Мы понимаем, что рамка является одной из разновидностей границы, а ее функция – это отделить текст от не-текста. Слова в комиксе заключены во фреймы и четко отделены от иллюстраций. Сами же иллюстрации находятся в границах отдельных кадров, различных по величине и количеству на одной странице.

Но есть и исключения. В моменты ужаса, неопределенности того, что ждет героя в будущем, кадр остается без нижней границы и представляет собой незавершенное пространство. Есть и противоположные по настроению эпизоды, когда также нет границ у кадра, но уже верхних, и такие моменты, как правило, тоже передают чувство неясности будущего, но с установкой на что-то хорошее. Отсутствие границы может говорить о большей временной протяженности действия как образе долгого тяжелого пути выживания в лагерях, противоположные – о счастливом будущем. Единственный момент в комиксе, когда текст не содержится во фрейме, это рассказ героя пятой графической новеллы – Эмериха Рота о Йозефе Менгеле. Изображение предстает в панели незавершенным, но заполненным текстом, как будто память героя старается вытеснить из воспоминаний наглядный облик доктора, наделив его лишь словесным описанием и той информацией, которая была получена позднее, то есть то, что перед ребенком тогда был тот самый Йозеф Менгеле. Данный визуальный прием – частичное отсутствие образа, за исключением лишь очертаний и запечатленного в сознании ребенка путающего лица, а также заполнение образа текстом, демонстрирует не только внутренний мир героя-рассказчика, глубокую травмированность, но и его желание забыть увиденное. Здесь наглядно показывается и то, как воображение достраивает или дорисовывает прошлое, и то, как функционирует забвение. Такая деформация и рассеивание образа свидетельствует о желании героя отгородиться от травмирующих воспоминаний, но при этом совсем забыть и умолчать не получается, ведь тогда не будет возможности эту травму преодолеть.

Вернемся к рамке. Оконная рамка, через которую мы видим героя, смотрящего на пространство внутри дома, рама двери, окна и щели поездов, обрамленное пространство в бараках – все это акцентирует внимание на герое и его взгляде на мир. Если говорить о точке зрения в графическом романе, то читатель смотрит на происходящее то глазами ребенка, то сторонним взглядом. По традиции, графическое в основном иллюстрирует сказанное, дублирует или же дополняет, то есть в процессе восприятия такого материала читателем, при условии его соучастия, как бы стираются границы словесного и визуального. Нам же интересен момент, когда изображение демонстрирует иную точку зрения. Приведем пример – герой говорит одно, трактуя происходящее в рамках своего крутозора, изображение же иллюстрирует другое, что читатель, в отли-

чие от ребенка, способен воспринять отдельно от сказанного. В таком случае, кажется, имеет смысл говорить о границах не только зримого и зримости, но и вербального и невербального. Но в то же время такой прием позволяет читателю взглянуть на общую и более полную картину. То есть понятие границы здесь амбивалентно.

Рассмотрим категорию времени, которая позволит нам также проследить взаимосвязь визуального и текстуального. Воображение читателя делает кадр динамичным, то есть разворачивает его во времени и пространстве. Происходит размывание границ между кадрами в процессе прочтения. Таким образом, категория времени позволяет нам говорить о том, что границы между вербальным и невербальным размываются в тот момент, когда визуальное перестает быть статичным за счет наличия речи, ее прочтения и последующих кадров.

Таким образом, сделаем вывод, что границы в данном комиксе существуют на разных уровнях. Это, прежде всего, границы семиотические и контекстуальные. Как на словесном, так и на визуальном уровне (цвет, расположение и устройство кадров), мы можем выделить границы «субъективного» или внутреннего мира героя, территориальные границы, отделяющие центр от периферии, как место, где разворачиваются основные события, границы «своего» и «чужого», документального и художественного. Говоря о границах времени, мы разделяем, во-первых, прошлое (воспоминания) и настоящее (позиция нахождения героя), а во-вторых, время как течение повествования, которое складывается из взаимодействия и восприятия визуального и словесного.

Е. Е. Гусарова

Трансформация как метафора: переход границы между явлениями в манге Дзюндзи Ито «Спираль»

Манга Дзюндзи Ито повествует о том, как в одном городе начали происходить фантастические явления: жители города, а впоследствии и сам город, превращаются в спирали. В данной статье мы последовательно рассмотрим трансформацию, метафору и то, как они связаны с опытами границы.

В первой главе изображен мужчина, который сидит в окружении рулонов, ракушек, болтов; с потолка над ним свисают ткани и зонты с узорами в виде спиралей, на стенах – фотографии галактик и ДНК. В руках мужчина держит катушку с намотанной лентой и внимательно изучает ее. Слова рассказчика, помещенные в бабл, комментируют это изображение так: «он пристально разглядывает каждую спираль в своей коллекции». Но насколько верен этот комментарий, и какую точку зрения он может выражать? Действительно ли герой рассматривает именно *спирали*, или речь идет все же об *объектах в форме спирали*?

Спираль – это кривая, которая располагается вокруг одной точки, приближаясь или удаляясь от нее; она является всего лишь линией и не существует в виде отдельного предмета, однако может выступать в качестве формы или траектории движения других объектов. Возьмем пружину – она представляет собой металлическую нить, принявшую спиралевидную форму, обладающую гибкостью, жесткостью, упругостью и множеством других свойств. Однако главным свойством пружины, которое определяет ее бытие, выступает ее форма: если мы разогнем ее, то лишимся возможности использовать ее по назначению, т.е. пружина перестанет быть равной себе. Спираль, таким образом, является по Н. Т. Рымарю¹ «внутренним пределом» пружины, тем, чем мы ее определяем: пружина – это спираль. Данная мысль соотносится с высказыванием М. Шмитц-Эманс о том, что «дефиниции являются формами разграничений»². Когда мы сталкиваемся с незнакомым словом, мы ищем его

¹ См.: Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce, 2016.

² Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара: Самарский университет, 2006. С. 33.

определение в словаре с целью идентифицировать его, то есть наделить смыслом и оправдать его существование в собственном кругозоре. Если мы ничего не знаем о предмете, то его для нас не существует; значит, определение предмета также зависит от нас. Те дефиниции, которые можно найти в словарных статьях, содержат претензию на объективность, поскольку составители рассчитывают дать информацию, полезную для как можно большего количества адресатов. Однако словарные статьи не являются художественными текстами, в отличие от обсуждаемого произведения, поэтому в данном случае разговор об определениях оказывается связан с точкой зрения автора.

Интенции автора представить спиралевидную форму как определяющее свойство соответствует композиция: в первых двух главах нам дается представление о том, сколько окружающих предметов похожи на спираль. Автор актуализирует их форму и делает ее доминирующим свойством в восприятии читателя; остальные качества предметов, которых те не лишаются, остаются вне авторского поля зрения. Носителем подобного способа видения среди персонажей являются главная героиня Кирие и ее друг Сюнти, которые обладают способностью замечать спирали, в то время как остальные персонажи остаются в неведении. Подобная избранность главных героев связана с тем, что они представляют промежуточное звено между автором и читателем, делегируя последнему точку зрения первого.

Но есть и другая особенность, объясняющая включенность героев в мир спиралей. Сюнти долгое время жил в другом городе и приехал в изменившийся Курозу как чужак. Именно его отстраненная позиция позволяет ему первому заметить аномалии, по сравнению с Кирие, которая никогда не покидала город. Возникает парадокс: внутренний предел, принадлежащий объекту, нельзя осмыслить изнутри. Именно поэтому безумный не осознает своего безумия, а жертва проклятия – что она превращается в спираль.

В дискурсе о трансформации встает вопрос о том, что будет, если придать объекту свойство, которым он ранее не обладал – например, согнуть или закрутить его. В таком случае исходные телесные границы объекта нарушатся, а полученное свойство станет новым пределом, в ходе чего появится новый объект. В связи с этим возникает необходимость обозначить, чем является трансформация с точки зрения границ. Трансформация – изменение внутреннего предела, повлекшее за собой изменение во внешней форме; в контексте обсуждаемого произведения является необратимой. Когда объект получает новый предел, происходит превращение.

Проследим его на примере маяка: луч света, который он источает, начинает закручиваться вокруг своей оси, «как ураган», превратившись, таким образом, в спираль. Вместе с этим меняются остальные свойства

этого луча: попадая на людей, он лишает их способности ориентироваться в пространстве и заставляет ходить кругами. Корабли, попадая в луч света такого маяка, садятся на мель или разбиваются о скалы. Изначально мы идентифицируем маяк как ориентир – это его внутренний предел, за границей которого он «не может сохранять свою идентичность»³. Однако полученный в результате трансформации объект уже нельзя назвать ориентиром, так как он обладает прямо противоположным качеством – сбивать с пути. В связи с этим возникает необходимость дать новому объекту другое определение, по его главному свойству – спираль.

Гораздо более драматичные изменения после превращения происходят с людьми. Люди, подвергшиеся такой трансформации, теряют свойства, делающие их людьми. Масштаб метаморфоз нарастает постепенно: сначала погибают родители Сюнги, затем проклятию подвергаются другие жители, далее на город обрушиваются ураганы и уничтожают его. Дома в отстроенном заново городе закручиваются в виде лабиринта, а люди, спрятавшиеся в них от ураганов, живут в такой тесноте, что их конечности начинают слетаться. В конце все персонажи, включая главных героев, умирают, приняв коллективную судьбу; смерть героев является не случайностью, а предопределенностью, так как без них спираль «не завершит свой ход».

Более сложные трансформации происходят, когда речь идет не просто о придании предмету свойства, а о переносе признака с одного предмета на другой. Подобный механизм лег в основу метафорических тропов; сравнение – тоже определение, только выраженное через другой объект, обладающий тем же свойством. Это значит, что внутренние пределы субъекта и объекта сравнения совпадают, и, следовательно, исчезает граница между ними.

Сама концепция спирали тоже оказывается метафорой. Сюнги характеризует спираль следующим образом: «они словно живые, как будто воплощение всех наших желаний». Метафорически форма спирали отсылает нас к гипнозу – мы смотрим в ее центр, не в силах оторвать взгляд, и погружаемся в транс. Наши желания поглощают нас так же, как вращение спирали приковывает наше внимание, заставляя забыть все, кроме нее. Поэтому превращение может происходить только с тем, кто испытывает сильное стремление или чувство, которое поглощает его личность. Такими чувствами, влекущими за собой превращение, являются желание привлечь внимание, желание удивить, творческое стремление, любовь к себе и другому, ненависть и многие другие. Мы рассмотрим одно такое превращение.

³ Рыльмарь Н. Т. Указ. соч. С. 19.

В главе «Закрученные души» разворачивается история, по сюжету напоминающая трагедию Шекспира: юноша и девушка влюбляются друг в друга, в то время как их семьи враждуют. Влюбленные пытаются бежать из города и в итоге превращаются в спираль. Для удобства перевода ситуацию превращения в трехчастное сравнение: «Пара влюбленных не хочет разлучаться так же, как две переплетенные змеи». И у молодых людей, и у переплетенных змей изначально есть общая черта – каждый из этих образов представляет собой тандем, участники которого одержимы друг другом. В метафорическом плане одержимость является спиралью, следовательно, сплетенные змеи определяются как спираль. Чтобы трансформация совершилась, внутренний предел субъекта должен совпасть с пределом объекта – то есть они оба должны стать спиралью.

И результат трансформации, и объект являются частными проявлениями «истинной» спирали, которая, по Платону, существует только в мире идей. Они связаны с ней родо-видовыми отношениями. Это правда, что закрученная пара влюбленных похожа на все спирали разом; но правда и то, что связана она лишь с той, от которой получила признак. Молодые люди стали спиралью лишь в той мере и в том виде, в которой спиралью являлись змеи, поскольку заимствовали именно их предел: в отличие от Архимедовой спирали, такая спираль является двойной (как спираль ДНК), т.к. состоит из двух переплетающихся линий. Именно этот тип спирали представляет и объект, и трансформировавшийся субъект сравнения. С другой стороны, ни юноша, ни девушка по отдельности змеями не становятся: чтобы стать змеей, нужно заимствовать остальные признаки этого пресмыкающегося, которые находятся за пределами фокуса зрения автора.

Вместе с этим встает вопрос о том, чем является результат трансформации по отношению к пределу. С точки зрения телесности, границы между образами змей и влюбленной пары оказались нарушены, и мы можем наблюдать промежуточный результат их интеграции; также нарушилась целостность тел юноши и девушки, и они стали неделимым предметом. Результат превращения является чистым пределом, поскольку полученный образ оказался очищен от остальных свойств, которые были у субъекта раньше.

Помимо изображений, связанных метафорическим переносом, огромное количество метафор содержится на вербальном уровне. Например, результат превращения юноши и девушки их родственники сравнивают со стальным тросом (это сравнение существует в виде текста в бабле). В ряд двойных спиралей вместе со змеями и влюбленной парой благодаря общности формы попадает и веревка, которая не имеет отдельного визуального образа и присоединяется к уже существующему изображению. Все эти вербальные сравнения не влекут за собой никаких

видимых превращений и не являются двигателями сюжета, однако оказывают влияние на читателя, давая важные пояснения и расширяя ряд художественных явлений.

Более интересным является сочетание вербальных и иконических знаков, когда одна часть метафоры представлена в виде изображения, а вторая – в виде текста. Шестая глава называется «Медуза»; рядом с названием на обложке изображена героиня с новой прической – каре с локонами, закручивающимися внутрь, – которая напоминает купол и щупальца медузы. При этом сюжетно глава связана не с медузами (они не появляются ни на вербальном, ни на визуальном уровнях), а с прической. Можно сказать, что название главы, появляющееся в виде слова, вступает в связь только с одним изображением, которое находится рядом с ним; да и сама ассоциация между медузой и прической возникает благодаря взаимному расположению этих элементов. Текст и рисунок на обложке составляют неполную двухчастную эмблему: прическа девушки сравнивается с куполом и щупальцами медузы. Данное сравнение оказалось возможным, потому что обе его составляющие, несмотря на разную природу, находятся в одной плоскости, так как, согласно Скоту МакКлауду, теоретику комикса, буквы являются таким же изображением, как и рисунок⁴. Из этого можно сделать два вывода: во-первых, чтобы произошла визуальная трансформация, необходимо, чтобы оба сравниваемых предмета находились в форме изображения; во-вторых, несмотря на то, что субъект и объект имели разную природу, в сознании читателя они соединились, что означает размытие границ между изображением и текстом.

В качестве заключения мы решили воспользоваться определениями не только как предметом исследования, но и как его инструментом. Таким образом, можно сделать вывод, что трансформация – изменение внутреннего предела, повлекшее за собой изменение во внешней форме. Чтобы произошла визуальная трансформация, необходимо, чтобы оба сравниваемых предмета находились в форме изображения. В этой системе метафора – трансформация, при которой внутренний предел субъекта совпал с внутренним пределом объекта. Результат трансформации является воплощением предела в чистом виде.

⁴ МакКлауд С. Понимание комикса: невидимое искусство. Tundra Publishing, 1993. С. 47.

А. С. Маркова

Коварный голубой цвет и поиск «возвышенного»: границы эмпирического восприятия главного героя (мультипликационный фильм «Моя любовь»)

Граница между «воображаемым миром героя» (О. В. Дрейфельд) и осязаемой действительностью художественного произведения может выполнять сразу несколько функций. Во-первых, помня о том, что граница – это не только то, что разъединяет, но и то, что сближает (на этом настаивали О. М. Фрейденберг¹ и Ю. М. Лотман²), мы можем говорить о некоем особом, лиминальном, пространстве, в котором действуют свои законы. Во-вторых, граница не только отделяет мир главного персонажа от действительности, но позволяет проникнуть во внутренний мир героя, показать особенности его восприятия мира. «Воображаемый мир» наполнен образами и символами – элементами культуры, преломленными через личное их понимание и интерпретацию, что позволяет выявить не только личностные ассоциации, но значимые для всей культуры мотивы. В-третьих, граница создает само целое художественного произведения, и все границы, проведенные внутри него, могут дать представление о взгляде автора-творца и о той творческой задаче, которую тот перед собой ставил.

Таким образом, граница как объект нашей работы может быть рассмотрена с трёх точек зрения. Это позволит составить наиболее полное представление о значимости колористических элементов, включённых осознанно и имеющих символическое значение.

Мы полагаем, что голубой цвет в работе режиссера Александра Петрова, в российском мультипликационном фильме «Моя любовь» (2006), этимологически связан с романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген», в частности, и с романтическим течением в целом. Голубой в представлении главного персонажа, Антона, является цветом «возвышенным», и этот же цвет (сменяясь более темными, сине-зелёными тонами), с точки зрения автора-творца, становится губительным, обманчивым, неверным. Граница же между «миром воображаемым» и художественной действительностью позволяет эксплицитно как авторские интенции, так и чаяния и надежды главного героя.

¹ *Фрейдельберг О. М.* Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 123.

² *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство–СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 210.

Картина, выполненная в технике живописи маслом по стеклу (что позволяет передать насыщенность и богатство цвета, придать смысловое наполнение колористическому решению) открывается демонстрацией игровой ситуации в саду некоей усадьбы. Основное внимание к себе привлекает женская фигура. Совсем ещё юный герой через дыры в кланьях забора подглядывает за соседями. Его трансгрессивное видение, которое «нарушает привычную связь пространства и времени»³, преобразует ситуацию: молодые люди вокруг женской фигуры вдруг превращаются в летающих насекомых (женщина обращает их касанием своего веера), сама же она кажется мальчику идеалом женской красоты.

Смена планов переносит нас в господский дом, большая семья пьёт чай из самовара и подгоняет горничную Пашу. Та несколько не смущена – легка, мила и красива, хотя её просторечные высказывания и не нравятся Антону.

Постепенно мы, как зрители, погружаемся в атмосферу ранней весны, купеческой Москвы конца XIX века. Главный герой, в свою шестнадцатую весну, только прочитал повесть «Первая любовь» И. С. Тургенева, и готов был «по-настоящему полюбить женщину»⁴. Он смотрит в окно со второго этажа господского дома и видит, как грузную особу при попытке пересечь лужу грубо хватает мужик, та вырывается. Но всем понятно, что это – элемент ухаживания, понимаемый именно так всеми, в том числе и зрителем.

Антон полагает, что его любовь будет иной. В комнату заходит горничная Паша, которой явно нравится молодой хозяин, Антон дарит девушке голубого стеклянного утёнка и начинает мечтать.

Происходит первый сознательный переход границы между миром художественной реальности и воображением героя. По данным исследования В. Я. Малкиной и С. П. Лавлинского, понятие «воображаемый мир героя» введено для обозначения мира, принадлежащего персонажу, но не оформленного «в художественное высказывание»⁵. Также вспомним, что, согласно исследованию О. В. Дрейфельд, воображаемый мир – это «особый модус жизненной активности персонажа, представляющей со-

³ Малкина В. Я., Лавлинский С. П. Наблюдатель, искаженные миры и визуальное в литературе: научные и образовательные стратегии // Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 15.

⁴ М/ф «Моя любовь» (2006, реж. Александр Петров).

⁵ Малкина В. Я., Лавлинский С. П. Категория «воображаемый мир героя»: научный и образовательный потенциал // Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и рецепция: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. М., Эдитус, 2021. С. 14.

бой сознательное или бессознательное образотворчество»⁶. Отметим, что в данном художественном целом этот модус имеет большое значение. Не только потому, что значительная часть экранного времени (больше половины двадцатипятиминутной картины) отведена восприятию главного персонажа, но и потому что это восприятие маркировано значимыми культурными элементами. Так, Антон представляет себя в горах Кавказа, что является отсылкой как к «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова, так и к самой культурно-исторической ситуации XIX в. (вспомним поэму А. С. Пушкина «Кавказский пленник», одноименные произведения М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого, повести А. А. Бестужева-Марлинского и др.). Антон мечтает, что он женится на Папе и обучит её грамотности.

Отметим, что в этой фантазии явно эксплицирован голубой цветок, украшающий прическу избранницы. Голубой цветок даёт нам прямую отсылку к роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген», в котором, как мы помним, голубой цветок так и не был назван. Это дало возможность писателям и поэтам в последующих рецепциях искать свой символ («голубой мечть»). В художественной реальности мультипликационного фильма – в прическу вплетены простые голубые цветы, которые противопоставляются реальным подснежникам (Папа поставила белые цветы на подоконник для Антона). Голубой цвет становится всё более навязчивым после того, как Антон в своих мечтах назначает дамой своего сердца соседку Серафиму. Это та женщина, которая представлена была нам в начале мультипликационной ленты, но теперь её глаза всегда скрыты голубыми очками.

Серафима – независимая женщина. Она может позволить себе появиться в обществе в одиночестве, организовать музыкальный салон, быть единственной представительницей слабого пола в кругу мужчин. По сути, она представляется неким идеалом женщины, который мыслился немецкими романтиками. Как отмечал Н. Я. Берковский, говоря об известных женщинах, входивших в круг йенской романтической школы (о Каролине и о Доротее Флейт), женщины того круга принимали активное участие в социальной и творческой жизни. Они уже не воспринимались как просто верные спутницы и хранительницы домашнего очага, в них видели подруг. Так, Каролина умела равно как вдохновлять, так и наставлять. Н. Я. Берковский отмечает, что её суровой критике подвергались произведения Шиллера, и к её мнению прислушивались. Но что ещё более важно, «в романтическое объединение женщины вно-

⁶ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: дис. ... канд. филол. н. Кемерово, 2015. С. 14.

силы непосредственность»⁷, и так как романтическая школа была бы невымыслима без попытки синтеза всего со всем, на «долю женщин выпадал синтез самый ответственный: культуры с жизнью как таковой». Однако в рамках художественного целого мультипликационной ленты, непосредственность становится развращённостью, прикрытой манерностью, воспитанием и достатком, позволяющим занимать высокое положение в обществе.

Антону же пока неведом истинный социальный статус его избранницы, и мечты о Серафиме заставляют его снова трансформировать в своих грезах реальность и писать стихи. Отметим, что образы становятся всё сумбурнее, а переход границы всё менее эксплицирован. Все мечты Антона – подчеркнута голубые. Голубой цвет – в лентах на шляпе Серафимы, голубой цвет неба, в котором та витает, будто муза с белоснежными крыльями, голубой цвет волн (Антон, подобно греческим героям, готов отправиться за сокровищем ради возлюбленной) и т.д. Голубой цвет сопровождает иллюзии юноши. И даже трансформация времени и пространства происходит на голубом фоне. Так, в одной из сцен, Антон бросается к письменному столу, чтобы написать стихотворение, и мы видим, как пространство искривляется и размывается. В другой сцене Антон, услышав приветствие «милый и сумасшедший поэт»⁸ – будто бы взмывает на воздушном шаре. При этом его камзол – голубого цвета.

Вертикальной плоскости в картине отведена архетипичная роль связи неба и преисподней. Как отмечала О. М. Фрейденберг, «метафорой “преисподней-неба” служит также всякий полог. Он отделяет, как горизонт, эти два мифических мира, но и соединяет их в одно – как ограда и ворота»⁹. В художественной реальности картины «Моя любовь» данная метафора раскрывается неоднократным покорением деревьев главным героем, он буквально пытается дотянуться до своей мечты; а также образами падения – эксплицированными вниз ускользающей винтовой лестницей или провалом в забытие. Граница, при этом, между миром художественной реальности и «воображаемым миром героя» тем зыбче, чем более он увлекается Серафимой.

Это увлечение приводит к ссоре с Пашей, которая разбивает стеклянного утенка. И, впоследствии, к болезни главного героя. Промокнув под дождём, Антон простужается, но всё равно идёт на свидание с Серафимой, в церковь. Его не останавливает и образ геенны огненной, который, будто бы случайно, сопровождает женщину в церкви. Возлюбленные уединяются, и сознание Антона постепенно меркнет. Ему кажется,

⁷ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 12.

⁸ М/ф «Моя любовь» (2006, реж. Александр Петров).

⁹ Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 123.

что его сбивает голубая волна (мотив глубокой голубой воды, как дурмана, представлен в анимационной ленте не единожды), и он лежит, словно неживой (голубой цвет становится мертво-серым, что можно расценить как буквализованную отсылку к древнеисладскому слову (bla), в коннотации которого входили оттенки мертво-бледного, что подчёркивало связь с миром мёртвых, с чем-то пограничным и запредельным).

И случается внезапное, с Серафимы падают очки, и Антон видит уродливый, почти ведьминский, глаз женщины. От нервного потрясения он впадает в тяжелое забытие, которое оборачивается опасной болезнью. Антон находится в пограничном состоянии, голубой цвет ступает до темно-синего, а жестокая метель заносит, кажется, уже безжизненное тело. Но героя возвращают к жизни. Со светильником в руке его находит Паша, удаляющаяся в следующем кадре куда-то в белую даль, сквозь белоснежные простыни на лодке. Когда Антон приходит в себя, ему говорят, что Паша обещалась уйти в монастырь, если он выживет. И сдержала слово. Антон смотрит в почти белое летнее небо.

Подведем итоги. Колористическое решение мультипликационной картины «Моя любовь» имеет символические коннотации: через «воображаемый мир» главного героя нам транслируются образы и символы, доминирующие в отечественной культуре конца XIX века, данные сквозь призму восприятия Антона.

Воображение помогает юноше отрешиться от грубой повседневности, где преобладают серые и темные тона, и выстраивать параллельный, воображаемый мир, полный красок. Так как, согласно О. В. Дрейфельд, воображаемый мир – особый модус, эксплицирующий образотворчество, сознательное или нет, мы можем рассматривать видения Антона как образы. И хотя, по определению С. С. Аверинцева, образ всегда (предметно) тождествен сам себе, а символ выходит за собственные пределы¹⁰, образотворчество главного героя имеет символические коннотации благодаря значимости цветового решения. Так, голубой цвет в воображении героя связан с недостижимым идеалом, с возвышенным и недостижимым. Однако видение автора показывает иллюзорность и зыбкость такого идеала. Все стремления юноши оказываются тщетными. Влюбленность в женщину, которую он возносит на высокий пьедестал, оборачивается жестоким разочарованием и болезнью. Голубой цвет становится скорее навязчивым дурманом, чем подлинным источником божественной силы. Колористически ему противопоставлены нежные, пастельные тона – розового и белого.

¹⁰ См.: *Аверинцев С. С. Символ* // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 6. М.: Сов. энциклопедия, 1971. С. 826–831.

Граница перехода из мира художественной реальности в мир воображаемой действительности также имеет значение, а точнее, размывание этой границы, произвольность перехода, почти падения в мир грёз, впадения в «прельщение», в «прелесть». Чем больше Антон увлекается своей музой, тем менее способен к рефлексии. Граница отделяет мир «своих» от мира «чужого»¹¹, при этом «чужой мир» показан как маящая действительность голубой романтической мечты.

Художественная задача картины «Моя любовь» – открыть зрителю подлинное положение дел: тщету поиска «голубой мечты» и силу истинных чувств. Визуальным маркером пересечения данной границы являются как смена облика главного героя (мы помним, что герой нередко предстаёт то горцем, то поэтом на воздушном шаре, то аргонавтом), так и трансгрессивное зрение, позволяющее преобразовать как окружающий мир, так и других персонажей мультипликационного фильма.

Переход границы является для зрителей не только своеобразным порталом в воображаемый мир Антона, но подсказывает нам, как сам автор картины даёт ответ на вечные вопросы.

¹¹ *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 200.

А. А. Сямина

**«Мультивселенная безумия»:
специфика визуальных маркёров границ реальностей
в кинематографической вселенной Marvel**

Мультивселенная – это понятие,
о котором нам очень мало известно...
Доктор Стрэндж.
«Человек-Паук: Нет пути домой»

Четвертая, а вслед за ней и недавно стартовавшая пятая фаза киновселенной Marvel (она же MCU, Marvel Cinematic Universe) построена на том, чтобы в новых полнометражных (в том числе анимационных) фильмах и сериалах франшизы открыть Мультивселенную – уже существующую в оригинальных комиксах концепцию одновременного сосуществования множества альтернативных реальностей и параллельных измерений, где одни и те же герои могут проживать совершенно разные судьбы. Ведущими персонажами этой фазы стали Локи, Доктор Стрэндж, Алая Ведьма, Канг, Человек-Паук и Человек-Муравей, будучи героями, наделенными теми или иными специфическими способностями и / или напешдшими возможность путешествовать сквозь границы множества вселенных.

Репрезентация альтернативных реальностей в кинематографе, в целом, не нова, но в таком масштабе выстраивается, пожалуй, впервые, так как перед создателями киновселенной Marvel теперь стоит задача, пользуясь всеми преимуществами и свободой, которую дает концепция мультивселенной, при этом логично связывать альтернативные миры и истории героев в единое, внутренне непротиворечивое художественное целое. И визуальный аспект границ, маркирующих переходы между вселенными и измерениями, здесь играет одну из ведущих ролей.

Многие исследователи понятия «граница», такие, как Ю. М. Лотман, М. Шмитц-Эманс и другие, отмечают, что граница призвана одновременно и разделять, и связывать – на визуальном уровне это особенно важно, так как некоторые виды визуальных границ должны иметь определенное единообразие для внутреннего оцельнения художественной реальности, а иные наоборот – четко отделять способы визуального маркирования, например, границ разных вселенных, от разграничения разных измерений внутри одной вселенной (что особенно актуально, например, для фильмов о Докторе Стрэндже).

Однако, прежде чем перейти непосредственно к исследованию визуальных границ Мультивселенной, нам неизбежно необходимо хотя бы очень схематично представить себе ее устройство (см. Схему 1):



Схема 1

Сама концепция этого сложного пространства в рамках кинематографической вселенной еще находится в процессе становления и существенно отличается от своего комиксного прототипа, в связи с чем даже определение несколько туманно. Мультивселенная представляет собой совокупность множества вселенных или реальностей (в статье эти понятия мы будем использовать эквивалентно) и иных измерений, при этом — некоторые измерения существуют в единственном экземпляре и также представляют собой обособленные реальности (Темное и Квантовое измерения), тогда как некоторые измерения существуют в каждой вселенной как ее внутренние параллельные измерения (Зеркальное, Астральное, Мир камня Души и др. — см. Схему 2):



Схема 2

Многие из этих реальностей отмечены искажениями пространства-времени, либо же их отсутствием. Кроме того, существуют измерения, никем не населенные вовсе, а также реальности, где обособленно пребывают космические сущности (таков Алтарь Вечности) или вневременные организации, действующие по всей Мультивселенной (как Управление Временными Измерениями). Каждая вселенная при этом неизбежно движется к своей смерти, и сама Мультивселенная приближается к концу, после которого должна зародиться вновь. Конец времен также является особой реальностью со своими законами и сюжетной функцией.

Существуют также фрагментарные пространства, сами воплощающие собой границу (в отношении их можно провести аналогию с Берлинской стеной) – таков Нексус всех реальностей, межпространственные врата и своего рода мультивселенский коридор, сквозь бесконечное число граней внутри которого можно наблюдать все существующие вселенные и измерения. Такова и особая плоскость вне пространства-времени, в оригинале называемая The Gap Junction – буквально зазор на пересечении вселенных, где сокрыт специфический могущественный артефакт, книга Вишанти.

Таким образом, первый уровень границ Мультивселенной – собственно, пространственный. На нем проявляются фундаментальные различия, особенно когда речь заходит о множестве специфических реальностей: узнаваемый визуальный облик имеют Темное и Квантовое измерения, где пространство и время либо отсутствуют вовсе, либо работают по собственным законам; таковы реальности, где само пространство также на визуальном уровне кардинально отлично от жизнеподобного (в привычном смысле) – сквозь множество таких реальностей неволью путешествуют Америка Чавес и Доктор Стрэндж в «Мультивселенной безумия». В этом случае сама альтернативная вселенная и становится маркером перехода границы, так как ее в той или иной степени очевидную инаковость моментально выдает визуальный облик мира. Причем речь в данном случае идет не только и не столько о ландшафте, сколько о самой предметной форме существования мира, так как в Мультивселенной есть реальности, буквально стилизованные под тот или иной визуальный жанр (комиксные, разностилевые анимационные или нуарные), реальности сюрреалистически-абстрактные, а также реальности, вовсе не населенные антропоморфными существами – во все в той же «Мультивселенной безумия» вскользь были показаны миры, населенные динозаврами, гигантскими пчелами, рыбами, механическими дронами, а один из миров заполняли статуи еще одной космической сущности – Живого Трибунала.

Здесь важно отметить несколько парадоксальных, но довольно стройно вписывающийся в мультивселенскую концепцию момент: с одной стороны, механика путешествий между альтернативными реальностями в большинстве случаев довольно сложна. Если в Зеркальное измерение внутри «своей» реальности можно более-менее легко попасть чародею с помощью портала, открываемого двойным кольцом, а дорогу в Квантовый мир прокладывают технологии Хэнка Пима, то в реальности, где, например, существует альтернативная Земля, проникнуть достаточно трудно и опасно. Путешествия между вселенными нарушают целостность границ между ними самим фактом обнаружения их проницаемости и могут послужить причиной сопряжения миров – их схождения и взаимной аннигиляции. Чтобы преодолеть эти ограничения, герои вынуждены обращаться к более сложным средствам, как правило, не принадлежащим их собственным реальностям: прибывшая из Утопической реальности Америка Чавес способна открывать порталы между вселенными, при этом ее сила плохо поддается контролю, а Алая Ведьма и Доктор Стрэндж вынуждены пользоваться запретной, темной магией книги Даркхолд – подчеркнутая оттуда техника «Сомнамбула» не способна перенести физическое тело человека в другой мир, однако переносит его сознание в тело его варианта из альтернативной вселенной. При этом сюжетные перипетии, возникающие из-за открытия Мультивселенной, в то же время сами толкают героев пересекать ее границы в поисках необходимых артефактов (таких, как книга Вишанти) или других героев, которые могут предотвратить очередной конец света.

Кроме того, в нормальном состоянии границы вселенных не видны большинству героев изнутри своих реальностей вовсе, и являются скорее преградами. Видимы же они и, вследствие этого, потенциально проницаемы, лишь для таких особых персонажей, как, например, Наблюдатель. Он пребывает в Нексусе всех реальностей – и изнутри этого мультивселенского коридора видит грани всех вселенных и может наблюдать события в них.

Другой аспект разветвления и разграничения вселенных – временной и событийный. Реальности множатся в точках, где герои совершают тот или иной поступок и этим кардинально влияют на развитие своего мира, тогда как реальность, где этот поступок не был совершен или привел к иным последствиям, продолжает развиваться по своему пути. На этом, в частности, построен анимационный сериал «Что, если?..», где демонстрируются вселенные, появившиеся в результате перемен в реальности Земли-199999, где разворачивается основное действие. Например, что, если сыворотку суперсолдата получит не Стив Роджерс, а Пегги Картер? Собственно, визуализация такого разграничения проявляется в полном изменении хода истории, облика персонажей и иногда облика самой реальности. Иной вариант представляет сериал «Локи», одной из сюжет-

ных линий которого является объединение Кангом группы вселенных одним Священным Таймлайном – общей для этих реальностей линией времени, события в которой жестко контролируются Управлением Временных Измерений, которое не допускает нежелательных разветвлений, по сути, лишая героев этой группы реальностью определенной свободы выбора. Визуально это наглядно и схематично изображается единым кольцом неразветвленного потока времени, так как ответвление и означает появление нежелательной альтернативной реальности.

Границы воплощаются не только в пространственно-временных категориях, но и в личностях персонажей, определяются их выборами или случайными действиями. В Мультивселенной границей может стать буквально каждый шаг, что оборачивается необычайной вариативностью средств их визуального маркирования.

На еще одном уровне альтернативные вселенные визуально различимы по внешности и статусу основных героев. Например, в группе реальностей, где центром является Земля-199999, вне зависимости от того, как развивается история, Локи будет выглядеть одинаково (как сыгравший его актер Том Хиддлстон), но при этом в одной вселенной он может натравить на Землю чигтаури, а в другой – баллотироваться в президенты США. На той же Земле-199999 Человек-Паук теперь официально имеет облик актера Тома Холланда, как и во всех альтернативных реальностях этой Земли. Пауки Эндрю Гарфилада и Тоби Магуайра же происходят из реальностей, где центральной являются другие варианты самой Земли – Земля-96283 и Земля-120703. Обладают они при этом плюс-минус сходной судьбой, а что самое важное – во всех этих реальностях, вне зависимости от внешности, Человеком-Пауком является именно Питер Паркер.

Возможны, однако, и другие варианты, где статусом Человека-Паука обладают вообще другие герои – например, Майлз Моралес, Гвен Стейси или Пенни Паркер. Их визуальные отличия будут обусловлены не только внешностью, но и особенностями судьбы – в отличие от Питера Паркера, например, Пенни Паркер наследует от отца пилотируемого робота, для управления которым ей нужны способности Человека-Паука и сам радиоактивный паук, с которым у нее установлена ментальная связь (и в ее случае, конечно, вся ее история и визуал являются стилизацией под жанр «меха»).

При всем вышесказанном, как мы уже отмечали ранее, сама идея Мультивселенной и ранее использовалась в разных видах искусства и успела обрести некоторым набором визуальных способов ее изображения, в основном заточенных как раз на то, чтобы наглядно эксплицитовать границы разных вселенных. Мультивселенная зрима и потенциально осмысляема таковой только тогда, когда ее границы становятся видимыми.

При этом в кинематографической вселенной Marvel, пожалуй, впервые использован настолько всеобъемлющий набор визуальных экспликаций границ реальностей – учтен практически каждый аспект существования миров и героев; визуальными деталями, отличающими одну вселенную от другой, пронизан каждый уровень, от глобального пространственно-временного до мелочей во внешнем облике. Это делает Мультивселенную MCU местами довольно хаотичной, но это же богатство изображения ее вариаций позволяет эффективно сглаживать потенциальные несостыковки и приближать ее концепцию к наиболее, если можно так выразиться, реалистичной версии того, как могла бы выглядеть мультивселенная.



Границы жизни и смерти

Э. К. Тарасова

Инициация и лиминальные ритуалы в волшебной сказке (сборник Р. Михайлова «Ягодь»)

Сказка является носителем обрядов и обычаев, принятых в культурной среде ее существования, в том числе и обряда инициации, который может прямо воспроизводиться в сюжете сказки, а может и переосмыслиться. Согласно исследованиям В. Я. Проппа, источником содержания волшебной сказки является обряд инициации.

Инициация (посвящение) – это обряд перехода к новому статусу и / или роли в обществе. Обряд также связан с сакральной сферой: неофит вводится в контекст понимания истории возникновения мира, мифологических традиций общины и космологии в целом¹. Некоторые этнологи в данном случае используют термин «обряды, связанные с возрастом половой зрелости», однако Арнольд ван Геннеп считает, что это ошибочное суждение, так как практически во всех случаях обряды физиологической зрелости существуют отдельно от инициации или не существуют в некоторых культурах вовсе². Это замечание важно для анализа сказки Романа Михайлова, так как в ней инициация никак не связана с достижением половой зрелости.

В русской традиции наиболее распространенным является обряд инициации, связанный с введением юноши в родовое объединение и предполагающий символическую смерть мальчика и воскрешение в качестве мужчины. Такой обряд сопровождался истязаниями, моральными и физическими трудностями, помещением неофита в чужую для него среду, а в конце получением нового имени и, возможно, некоторых внешних отличительных знаков. Именно такую структуру использует Роман Михайлов в сказке «Война» из сборника «Ягодь». В ней можно выделить следующие этапы: сегрегация (вместе с разрывом отношений рассказчика с Уродом), встреча с Уродом во взрослой жизни (здесь неофит в состоянии транзитуции – бесстатусного состояния) и вследствие этого изоляция (рассказчик и Диджей попадают в чужую для них среду, неизвестную), там происходят моральные и физические изменения, а затем герой инкорпорируется и получает осознание всего происходящего, ему открываются тайные смыслы, которые уже познал Урод, так как

¹ Элиаде М. Тайные общества и обряды инициации и посвящения. София: Гелнос, 2002.

² Геннеп А. ван. Обряды перехода. М.: Восточная литература, 2002. С. 66.

он принадлежит к миру «ведующих» («людей тайн»³) по причине своей искаженной внешности, круга общения и, возможно, рождения таковым.

Арнольд ван Геннеп в работе «Обряды перехода» утверждает, что четко классифицировать все обряды невозможно, но выделяет среди них особую группу обрядов перехода (не всегда являющихся только переходными, так как они преследуют и другие цели – защиту, очищение и др.)⁴. Рассматриваемый нами ритуал инициации относится именно к таким обрядам, в которых исследователь выделяет три этапа: прелиминарный (отделение), лиминарный (промежуток) и постлиминарный (включение)⁵. По мнению В. Тернера, неофиты в лиминальном состоянии не имеют ни прошлого, ни будущего⁶, а также имущества и статуса, отличительных особенностей. Таким рядом черт наделены персонажи в тексте Р. Михайлова «Война», что дает основание сделать вывод об их пребывании в состоянии перехода внутри некоей инициации.

В сказке «Война» не использовано ни одного привычного имени, даются названия, прозвища, или же рассказчик нарекает героев сам (например, как «человека», которого они встретили после поезда). Практически все имена, которые есть у персонажей, отражают суть их занятий: Диджей занимается музыкой, Ефрейтор – войной, Шофер водит машину. Само имянаречение, сопровождая обряд инициации, часто несет в себе его принципы – приобретения нового статуса (в данном случае имени). А отсутствие имен в тексте Михайлова может указывать на обезличивание персонажей, придание им бесстатусности, вследствие пограничности, лиминальности их состояния, в котором нет настоящего имени, есть лишь обозначение, символ, заменяющий нечто реальное.

Также предлагаем провести условную классификацию героев по принципу оппозиции «свое / чужое», отнеся Диджея и рассказчика к «своему», то есть миру материальному, а остальных к «чужому», «потустороннему». Примером медиума этого другого мира можно считать Урода: он живет «в доме напротив», ходит в школу для «дебилов» и «дураков», как он сам говорит, «там только те, кто знает тайны». Одно из главных отличий – ученики этой школы умеют взаимодействовать с природой. Урод научился вызывать ветер, другой мальчик «знает небо» и «может с небом поговорить, и дождь пойдет»⁷, то есть все они живут в более тонких матерях, они видят и чувствуют мир иначе, нежели рассказчик и привычное для него (а вместе с тем и для читателя) окружение, что отсы-

³ Михайлов Р. Ягоды: сборник сказок. М.: Индивидуум, 2019. С. 14.

⁴ Геннеп А. ван. Указ. соч. С. 16.

⁵ Там же. С. 15.

⁶ Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 169.

⁷ Михайлов Р. Указ. соч. С. 15.

лает к анимистическому восприятию героями окружающего мира, их слиянию с природой, умению с ней общаться.

В образе Урода важно обратить внимание и на другие оппозиции, которые выражены на уровне художественного пространства: мир рассказчика отделен от мира Урода «стеклянными окнами во всю стену»⁸, что также является разделением между миром бедных (улицей) и богатых (рестораном). Стекло не является глухой стеной, оно оставляет возможность наблюдения двух миров друг за другом. При рассказе о его жизни возникает еще одна оппозиция – Россия / Америка – снова как «свое / чужое».

Ряд исследователей выделяют важный этап инициации – изоляцию неопфита, что воспроизводится и в образе мира, в который герои попадают: «вы не обращайте внимания, что все мертвое – оно не мертвое, просто устало»⁹. Там живет Война, которая введена как полная противоположность «нормальному» миру. Такое пространство выполняет функцию чужой среды. Ответить на вопрос, была ли там действительно война, невозможно, потому что эта война внутренняя со всеми элементами внешней – беспорядочной стрельбой, пустотой, военной формой и техникой, постоянным страхом смерти гражданских. Но люди, живущие в этом состоянии, имеют такое же тонкое восприятие, как Урод или Диджей, потому что окружающий их мир тонкий, другой, отличающийся от обычного: «А жить тут непросто, надо со стихией ладить, иначе засушишься и умрешь быстро. Просто от внутренней неясности умрешь. В себе заблудишься»¹⁰. Эта внутренняя неясность сродни войне, внутри которой кажется, что нет конца, нет победителя, что перестрелка и смерть будут вечными. Шофер назовет войну «категорией мышления»¹¹, а «человек» скажет, что «война – дело внутреннее»¹².

Основное пространство, которое станет местом инициации для Диджея, в которой он заслужит свое имя, так как действительно станет управлять музыкой на мероприятии – дом культуры. Это место нарочито обособленно, имеет глухую границу от внешнего мира, так как оно – концентрация сумасшествия происходящего, а главное – бахтинской карнавализации. Здесь все амбивалентно (жизнь и смерть здесь смешались, старики и молодые, женщины и мужчины, люди и собаки), пародийно (собаки будто танцуют, но на деле валяются и скулят, это и есть их танец, они подвывают музыке), а самое главное – внешнее не соответ-

⁸ Там же. С. 27.

⁹ Там же. С. 45.

¹⁰ Там же. С. 60.

¹¹ Там же. С. 78.

¹² Там же. С. 67.

стует внутреннему (от радости начинается стрельба, приносящая смерти). Данный переход необходим для подтверждения Диджеем своего имени.

Инициация рассказчика произойдет позже, в соседней деревне, куда они сбегут с Диджеем и «человеком»: «Сдержат этого внутри я не смог. Полились слезы. В момент бытие представилось удивительно утонченным, трепетным, а сострадание показалось единственным возможным мышлением и целью. Мы с Диджеем обнялись в наших чувствах»¹³. Она сделает его сопричастным к миру людей, с которыми он всегда был связан (Диджею, а главное, Уроду), откроет способность видеть красоту Урода, понять устройство мира как такового, и даже творить то волшебство, которое умели совершать дети из школы Урода: «Мы стали дуть, как бы помогая всему символу и проживаемому волшебству. Урод кричал еще громче, мы дули еще сильнее – и в тот момент он повернулся к нам. Его лицо было чистым и красивым. Он улыбался нам, показывая новую сложность мира, открывая то, что обычно нельзя открывать. Все остановилось, все зашептало и раскрылось»¹⁴.

Таким образом, на мифопоэтическом уровне сказка Романа Михайлова «Война» демонстрирует прохождение ритуала неопитом с конечной интеграцией его в общество уже в новом качестве и с новыми обретенными знаниями и статусом.

Мотивы для своей сказки Роман Михайлов взял не только из русской, но и из ведической культуры Индии, к которой не раз обращался в своих текстах. Представляется, что здесь мы можем связать это с йогой как инструментом для демонстрации основных принципов миропонимания ведической культуры в целом. Сутью йогических асан является выполнение действия, противоположного тому, что мы делаем ежедневно. Это помогает нам освободиться от систем, обуславливающих и составляющих повседневность, открыть для себя мир и сознание, неограниченные рамками. Все это разворачивается по сценарию, сходному с инициацией как таковой и сюжетами сказок Романа Михайлова: йога «убивает» обычного человека, то есть метафизически «невежественного», а «рождает» нового, вне каких-либо условий и рамок, свободного человека. Помимо йоги, культура Индии (и индуизм, в частности) содержит в себе обряд посвящения в тех или иных видах (например, упанаяна в индуизме или обряды, которые Михайлов приводит в «Изнанке крысы»). Всё это повторяет, по сути, обряд посвящения с этапами сегрегации, лиминального состояния и инкорпорацией, и, что самое главное, символической смертью посвящаемого и его последующим возрождением в новом качестве, способном прикоснуться к трансцендентному.

¹³ Там же. С. 73.

¹⁴ Там же. С. 84.

А. Е. Федюкина

Поэтика распада: о нарушении границ в эмигрантских стихах Георгия Иванова

Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу порядка. Не моя вина, что порядок разрушен¹.

Г. Иванов, «Распад атома», 1937

В исследованиях об эмигрантском периоде творчества Георгия Иванова общим местом становится обращение к контексту: биографическому, культурно-историческому. Однако лирика этого времени интересна и сама по себе, вне контекстуальных связей, имманентно. Изучение поздних стихов Георгия Иванова остается исследовательской проблемой. В статье рассматривается на разных уровнях текста такая черта эмигрантской ивановской лирики, как нарушение границ.

Нарушение связей и общая дисгармоничность – следствие невозможности поддерживать мир в упорядочивающих его границах. Эти границы делят мир (художественное пространство), по Ю. М. Лотману, на «свое», «безопасное», «гармонически организованное» и, противопоставленное ему, «чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое». ² Автор статьи задается целью показать, на материале сборника «Отплытие на остров Цитеру» (1937), как в эмигрантской лирике Георгия Иванова разделяющие границы снимаются, а «чужое» и «хаотическое» вторгается в безопасное «свое».

В сборнике «Отплытие на остров Цитеру» самой явной и легко обнаруживаемой становится граница пространственная. У Георгия Иванова – это граница между пространством³ жизни и пространством, связанным с миром смерти⁴:

¹ *Иванов Г. В.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. Проза. М.: Согласие, 1994. С. 7.

² *Лотман Ю. М.* Понятие границы // Семносфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство–СПб, 2001. С. 209.

³ Условным пространством, которое можно назвать и состоянием – здесь мы обратим внимание именно на пространственные маркеры этой оппозиции.

⁴ Это характерная черта эмигрантских текстов Георгия Иванова: смерть и жизнь сталкиваются друг с другом, а лирическое «Я» находится меж них – в пограничном состоянии.

Это месяц плывет по эфиру,
Это лодка скользит по волнам,
Это жизнь приближается к миру,
Это смерть улыбается нам.
Обрывается лодка с причала
И уносит, уносит ее...
Это детство и счастье сначала,
Это детство и счастье твое <...>
Приближается звездная вечность,
Рассыпается пылью гранит,
Бесконечность, одна бесконечность
В леденеющем мире звенит⁵.

В этом стихотворении Георгия Иванова с появлением смерти нарушается само состояние материи: «Рассыпается пылью гранит...» (из камня – в пыль). А мир предстает «леденеющим» – он погружается в пространство холода. Перед нами переходное состояние мира – лиминарное.

Важен при этом образ лодки: она движется сначала (в первых двух стихах), казалось бы, в пространстве земном, привычном. Затем становится ясным, что это движение – в пространство смерти («Это смерть улыбается нам»). Причем такое перемещение явно деструктивно, так как речь идет об «обрыве», той пространственной точке, где прямая линия превращается в ломаную: обрывом обычно называется место, где земля осыпается, обрывается – нарушается цельность поверхности; трагедия может быть и иной – обрывается не лодка, а веревка, которой она привязана, но и в этом случае можно говорить о нарушенной связи между лодкой и берегом): «Обрывается лодка с причала / И уносит, уносит ее...». Лодка безвольно (ее уносит, а не она плывет) движется навстречу гибели, «звездной вечности». Нарушено и течение времени, оно начинает идти вспять: «Это детство и счастье сначала...». И время и пространство изменяются, причем скорее со знаком отрицательным.

Два пространства (жизни и смерти) в «Это месяц плывет по эфиру...» находятся в состоянии оппозиции, которая может быть названа оппозицией положительного и отрицательного: «*Главным противопоставлением⁶, теснейшим образом связанным с прагматическими целями коллектива, является различие положительного и отрицательного по отношению к коллективу и к человеку.* Это противопоставление реализуется в серии более част-

⁵ Иванов Г. В. Стихотворения. СПб.; М.: Нестор-История, 2021. С. 263. (Новая библиотека поэта). В дальнейшем текст цитируется по данному источнику.

⁶ Здесь и далее курсив мой.

ных противопоставлений [в т.ч. «жизнь – смерть. – А. Ф.]»⁷. То есть «приближение» к миру смерти в художественном пространстве текста Г. Иванова носит отрицательный характер (лирическое «Я» не явлено, однако прямая оценка в этом стихотворении и не требуется).

У Георгия Иванова отрицательный полюс в системе оппозиций – это, прежде всего, хаотическое начало. Как, например, в стихотворении «Ни светлым именем богов...» читаем: «И тьма – уже не тьма, а свет, / И да – уже не да, а нет». Такое состояние мира дисгармонично (а потому воспринимается как отрицательное), когда границ между противоположностями нет (полюсы не изолированы, поэтому и перетекают друг в друга, как перетекают «тьма» и «свет»), – это состояние хаоса (в котором четкие очертания вещей смешиваются и стираются):

Она прекрасна, эта *мгла*.
Она похожа на *сиянье*.
Добра и зла, добра и зла
В ней неразрывное слиянье,
Добра и зла, добра и зла
Смысл, раскаленный добела.

Этот хаос, который обнаруживает себя в эмигрантских стихах Иванова, близок к римскому (в оппозиции к греческому, созидающему): «та бездна, в которой разрушается все оформленное и превращается в некоторого рода сплошное и неразличимое становление <...>. Римляне прибавили к этому еще и острый субъективизм переживания, какой-то ужасающий аффект и трагический пафос перед этой бесформенной и всепоглощающей бездной»⁸. Хаос не нужно понимать буквально: речь идет скорее об особом дисгармоничном состоянии мира (на грани гибели). Что же касается «ужасающего аффекта» и «трагического пафоса», то они неизменно присутствуют в ивановской лирике этого периода:

Все-таки, душа, не будь неблагодарной,
Все-таки не плачь... Над темным миром зла
Высоко сиял венец звезды полярной,
И жестокой, чистой, грозной, лучезарной
Смерть твоя была.

⁷ Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.: Наука, 1965. С. 63–64.

⁸ Хаос // Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 569.

Мир, находящийся на пороге смерти, где «сияет венец звезды полярной», неизменно трагичен. Трагическое мироощущение позднего Иванова окрашивает пограничные состояния в экзистенциальные тона. В разрыве (на границе) человек (лирическое «Я» и человек вообще – как в лирике Ф. И. Тютчева) обнаруживает свою слабость перед открывающимися (за счет пограничности) перед ним мирозданием. Граница могла бы упорядочить этот мир, гармонизировать его, как упорядочивает и гармонизирует Аполлон иррациональное начало Диониса (Ф. Ницше, «Рождение трагедии из духа музыки», 1872). Однако, начиная с «Роз» (1931), первого эмигрантского сборника, это становится невозможным в поэтическом мире Георгия Иванова.

Дисгармоничность проявляется и на уровне художественного построения, структуры текстов сборника Иванова. Эту особенность исследователи называют по-разному (не всегда прямо, но в данном случае нам важен сам факт фиксации): «немотивированность»⁹ в выборе слова; принцип «ассоциативного нанизывания»¹⁰; «прерывистость фразы», «дискретность»¹¹. Приведем пример подобных структурных явлений из «Отплытия на остров Цитеру»:

Сиянье. В двенадцать часов по ночам,
Из гроба.
Все – темные розы по детским плечам.
И нежность, и злоба.

И верность. О, верность верна!
Шампанское взоры туманит...
И музыка. Только она
Одна не обманет.

О, все это шорох ночных голосов,
О, все это было когда-то —
Над синими далями русских лесов
В торжественной грусти заката...
Сиянье. Сиянье. Двенадцать часов.
Расплата.

⁹ Бочаров С. Г. «А мы – Леонтьева и Тютчева»: об одном стихотворении Георгия Иванова // В свете исторической поэтики...: книга памяти Самсона Наумовича Бройтмана: статьи и воспоминания. М., 2008. С. 55–62.

¹⁰ Жалковский А. Так и этак Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // Звезда. 2007. № 9. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2007/9/tak-i-etak-georgiya-ivanova.html> (дата обращения: 12.05.23).

¹¹ Арьев А. Ю. «Пока догорала свеча» (О лирике Георгия Иванова) // Стихотворения / Г. В. Иванов. СПб.; М.: ДНК: Прогресс-Пяледа, 2010. С. 5–108. (Новая библиотека поэта).

Поэтические образы скрепляются лишь интеллектуальным нанизыванием: «Иванов же нанизывает поэтические мифологемы, образующие не столько бытовой сюжет, сколько канву отвлеченных медитаций»¹². Это значит, что образы как бы выхвачены из сознания и искусственно сталкиваются между собой, они сменяются непоследовательно.

За «сияньем» следует сцена с воскрешением покойника, в духе Жуковского (сборник изначально должен был называться «Ночной смотр» — с отсылкой на поэму В. Жуковского), а затем как бы случайно возникают розы, «детские плечи». И все это окрашено противоречащими друг другу нежностью и злобой (ассоциативно напоминающими мандельштамовское «сестры тяжесть и нежность»). В следующей строфе меняется тематика — возникает тема верности, которая развивается через образы опьянения и музыки (что явно отсылает к блоковской теме: «Незнакомка», «В ресторане» и др.). Поэтический мир стихотворения странен по своей логике: образы не сочетаются не только как фрагменты реальности, но и как части художественного мира (они не образуют единого лирического сюжета и не вписаны в единую лирическую ситуацию). Это чисто ассоциативная связь, которая сигнализирует о распаде, раздробленности поэтического мировидения. Возникают «участки неопределенности» (термин Романа Ингардена), которые предстоит заполнить читательскому воображению.

Видимая отрывочность проявляется в том, что становится невозможным конкретно описать лирическую ситуацию. По первой строфе восстанавливается ситуация похорон («из гроба»), а по трем — ассоциативно угадывается ситуация адюльтера («верность верна», «не обманет», «расплата» и т. д.). Однако однозначности нет ни в одном, ни в другом случае (это лишь предположения). Связи между образами предстают затемненными, неясными, они выстраиваются по ассоциации (даже на уровне синтаксиса: парцелляция; отсутствие глаголов, за исключением «туманит» и «обманет»). При чтении обнаруживается невозможность свести образы к какой-либо лирической ситуации, поместить их в общий контекст.

В эмигрантской лирике Георгия Иванова, в том числе в сборнике «Отплытие на остров Цитеру» и этом стихотворении, упорядоченность (границы предложения, слова, образа) теряется. Это связано с мировоззренческими установками автора: в том же году, что и «Отплытие на остров Цитеру», создается прозаический «Распад атома».

¹² Жолковский А. Указ. соч.

В нем заявлен отказ от поэтического слова как такового, невозможность творить в антигуманную эпоху, тотальное крушение ценностей¹³. Вот почему меняется и общее настроение лирических текстов (трагическое), и положение лирического «Я» (между мирами, на границе), и поэтическая структура (ассоциативная, как бы нелогичная). Все распадается на «атомы», составляющие, лишённые упорядочивающих границ. Хаотическое начало лишает мир порядка, который нужен для существования поэтического космоса. В целом поэтику эмигрантских стихов Георгия Иванова можно охарактеризовать как поэтику разрушенных связей: что, прежде всего, отражается на уровне построения художественного мира и, как в зеркале, в поэтической форме.

¹³ См.: *Крейд В. П.* Георгий Иванов. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 301–311. (Жизнь замечательных людей).

В. В. Ромашова

Танатологический аспект

феноменологии границ в литературе

**(на материале романов «Отчаяние» В. В. Набокова
и «Протагонист» А. Володиной)**

Гуманитарная наука располагает немалым количеством трактовок смерти. Французский философ В. Янкеlevич называет её «экстраординарным порядком» и «эмпирико-метафизическим монстром»¹, поскольку смерть одновременно представляет из себя закономерность и случайность, трагедию и банальность. А. Я. Гуревич в предисловии к русскому переводу книги «Человек перед лицом смерти» историка Ф. Арьеса указывает, что смерть является неотъемлемым «“параметром” коллективного сознания»², а её восприятие на разных этапах человеческого становления – «индикатором характера цивилизации»³.

В свете идей Э. Гуссерля смерть можно считать своеобразной ноэмой без цельного ноэсиса, иначе говоря, мысленное представление о предмете («предметный смысл»⁴, но не сам предмет), лишённое чёткого переживания. Не являясь объективно познанным явлением, смерть порождает собственную семиосферу, границы которой во многом не осязаемы, особенно с позиции индивидуального сознания и «семиотической индивидуальности»⁵ (по Ю. М. Лотману). В этом отношении танатологическое в рамках феноменологии актуализирует модернистское понимание границы не как черты между двумя объектами, а как дистанции одного объекта по отношению к другим⁶. Художественное творчество возможно

¹ Янкеlevич В. Смерть: пер. с франц. М.: Литературный институт, 1999. С. 10–11.

² Арьес Ф. Человек перед лицом смерти: пер. с фр. М.: Прогресс, 1992. С. 6.

³ Там же.

⁴ Ноэма не включает в себя только сущность предмета, но и «сущностно различные слои, группирующиеся вокруг центрального “ядра” у чисто “предметного смысла”». См. подробнее: Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М.: Академический Проект, 2009. С. 292. (Философские технологии).

⁵ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175.

⁶ Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара: Самарский университет, 2006. С. 31.

рассматривать как попытку обозначения границ танатологических пространств и явлений, а также позиции познающего.

Нас интересует проблема феноменологии танатологических границ и взаимодействия субъекта с ними. Имея дело с осмыслением смерти, будь она теологически «завершена» в структуре высказывания или развёрнута в бесконечной жизненной динамике, следует ориентироваться не только на индивидуальные абстракции, но и на нечто более предметное. Здесь оказывается уместным обращение к визуальным воплощениям танатологических границ, указывающих на основные моменты осмысления смерти и на место познающего в танатологическом дискурсе. Такая позиция подсказывает и соответствующий ракурс рассмотрения границы как таковой: для нас принципиально важно обращаться к ней одновременно как к явлению темпорального характера (в контексте стандартной бинарности «жизнь – смерть») и собственно маркеру рубежа (визуальному в том числе).

Избранные для анализа романы «Отчаяние» (1934) В. В. Набокова и «Протагонист» (2022) А. Володиной актуализируют данные значения границы. Эффективный метод феноменологического преодоления танатологических границ мы усматриваем в многочисленных манипуляциях персонажей при изложении нарратива.

Итак, смерть – это и дистанция, и определённое дистанцированное пространство. Субъект не в силах познать смерть в рамках себя, ему всегда нужен для этого «Другой». Преодоление границ «Я» ради прикосновения к «Другому» часто носит трансгрессивный характер, потому факт смерти в обоих романах показан через кого-то постороннего («рассказывающие» персонажи «Протагониста») или через отчуждённое от себя «Я» (Герман из «Отчаяния»). Потому интересной представляется попытка проследить визуальное формирование танатологических границ в отдельных нарративах (где точка зрения нарратора всецело организует художественный универсум) и многочисленных нарративах (где повествование организовано из нескольких точек зрения).

Сами границы маркируются «следами» персонажей. «След» – преимущественно визуальный компонент, связанный с трасосферой наследившего (по М. Н. Эпштейну)⁷. «Следы» могут очерчивать буквальное или символическое пространство функционирования субъекта и утверждать его в определенном положении. Для осмысления смерти субъекту необходимо выйти за пределы собственной трасосферы, чтобы преодолеть ненормированную дистанцию между ним и смертью. Необходимо приблизиться к границам субъективной действительности, взглянуть на

⁷ Эпштейн М. Н. Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма // Новое литературное обозрение. 2015. № 131. С. 259.

«Я» через «Другого» или на «Другого», но интроспективно, а не через оптику своего «Я». В этом ему могут помочь предметно-визуальные следы. В «Отчаянии» и «Протагонисте» они находят воплощение в *зеркале, маске и предсмертной записке*.

В «Отчаянии» В. В. Набокова доминирующей визуализацией Танатоса становится *зеркало*. Ю. И. Левин указывал, что зеркало входит в группу «легко и естественно семиотизируемых» знаков⁸. Оно обладает огромным танатологическим потенциалом за счёт главенствования в нём парадокса тождества, когда «изображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него»⁹. К слову, им же отмечено функционирование зеркала в поэтике В. В. Набокова как механизма игровой стратегии, сигнализирующего о наличии n-го количества пластов в художественном универсуме писателя¹⁰.

Визуальный вес зеркала так же раскрывается в его амбивалентности: оно и четко отделено геометрически (рамой), и дублирует в несколько деформированном виде отражённые объекты. Зеркало утверждает жизнь и вместе с тем отрицает её; порождает ощущение сосуществования двух версий отражающегося и указывает на мнимость одной из них. В случае с Германом и Феликсом как его двойником вскрывается фиктивность тождественности двух абсолютно разных людей, акцентируется граница между фактом и выдумкой главного героя (так, во время первой встречи условных двойников Герман даёт Феликсу взглянуть в карманное зеркальце, присутствующее в тексте и в качестве материального предмета, и в качестве ситуативной модели¹¹).

Отражение как визуальный «след» напрямую свидетельствует об ограниченности, изолированности Германа. Показателен эпизод из II главы: «Страшная штука. <...> А есть и кривые зеркала, зеркал-чудовища: малейшая обнажённость шеи вдруг удлиняется, а снизу, навстречу ей, вытягивается другая, неизвестно откуда взявшаяся марципановая нагота, и обе сливаются; <...> И не иметь зеркала в комнате – тоже мое право. А в крайнем случае (чего я, действительно, боюсь?) отразился бы в нём незнакомый бородач, – здорово она у меня выросла, эта самая борода, – и за такой короткий срок, – я другой, совсем другой, – я *не вижу себя* [курсив мой. – В. В.]. Мне нечего бояться»¹².

⁸ Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало: семиотика зеркальности. Тарту: ТГУ, 1988. С. 7–8. (Груды по знаковым системам).

⁹ Там же. С. 9.

¹⁰ Там же. С. 19.

¹¹ Набоков В. В. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Отчаяние. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 403.

¹² Там же. С. 406.

Во-первых, упоминание кривого зеркала как инструмента деформации действительности используется Германом для подтверждения его пагубности и ненадёжности. Во-вторых, ключевой здесь оказывается фраза «я не вижу себя». Герман осознанно не держит в комнате зеркало, из-за отросшей бороды он может себе показаться другим человеком. Иными словами, он *пытается убежать от себя* как житейского наблюдателя к себе как наблюдателю-демиургу.

Герман осмысляет себя вне границ, потому зеркало становится врагом, подтверждающим его антропологическую и творческую ограниченность. Через эскапизм и отрицание он прячется и *маскируется*, поскольку зеркало способно *убить* его, точнее, его образ творца-демиурга. Это можно объяснить подавлением у Германа собственного метафизического чутья¹³: зеркало воплощает одну из граней потенциального «мира по ту сторону», где Герман может не соответствовать самому себе в здешнем мире. Чем дальше он на расстоянии от зеркала, тем успешнее дистанцируется от зазеркального мира, где может существовать другая творческая инстанция, управляющая им. Он боится оказаться в таком же зависимом положении, как Феликс по отношению к нему, и погибнуть. Представляя угрозу для субъекта-повествователя, зеркало оказывается указателем на его манипуляции и обман.

В корреляции с зеркалом оказывается *лицо*. В. В. Савчук указывает, что в историко-культурном развитии семиотики лица как знака выделались два его предела – лик и личина¹⁴. Первый предел связан с вечностью, второй – с хаосом и тлением. Лицо всегда «отчасти лик и отчасти – личина»¹⁵, но не в равной степени. Тяга к личине превращает лицо в статику и консервирует в условной маске, ограничивающей и редуцирующей личность. Герман в «Отчаянии» не в состоянии признать неповторимость каждого лица, настаивая при этом на типичности собственного. Такая позиция и функционирование бороды как маркера «чужого» позволяет говорить о лице Германа как о маске, опять же способствующей обезличить персонажа ради достижения им статуса демиурга.

К маскам как вариации лица апеллирует А. Володина в романе «Протагонист». Фокус девяти повествующих масок на самоубийстве студента

¹³ Критерий смертности, благодаря которому набоковский персонаж обладает базовым уровнем определённого мирозерцания, указывающего на многослойную структуру художественного мира. См.: Рамашова В. В. «Смертельное» влечение Германа: кое-что о функционировании смертного персонажа в системе романа В. В. Набокова «Отчаяние» // Актуальные проблемы педагогики и психологии. 2022. № 1 (3). С. 101–109.

¹⁴ Савчук В. В. Смерть перед лицом // Фигуры Танатоса. Вып. 4. Искусство умирания. СПб., 1998. С. 61.

¹⁵ Там же.

философского факультета поначалу очерчивает позиции условных персоналий, а затем запускает процесс разгерметизации и разрушения маски, являя глубоко личностные переживания танатологической ситуации.

Самоубийство Никиты Буянова, формального протагониста романа, оказывается актом преодоления границ, однако масштаб влияния этого преодоления не замыкается только на фигуре студента. Потенциальная рефлексия умирающего не демонстрируется, Буянов в целом не функционирует в качестве «полногласного» субъекта, поскольку изначально задан в качестве *концентрированной маски*, к которой обращается хор. По итогу, основным «следом» Буянова становится смерть вообще, и след этот закреплён благодаря его маске, *предсмертной записке* и положению вне нарратива.

В античном театре протагонист достаточно мобилен: актёр в течение представления сменяет несколько масок. Однако он всегда включен в сценическое действие, в то время как хоревты «не индивидуализировались как <...> персонажи»¹⁶. В романе наблюдается обратный процесс: потенциал протагониста снижается, он не действует и существует за границами сцены, а хоревты обретают возможность овладеть театральным действием. При этом из хоровой гущи не выделяется три главных действующих фигуры (протагонист, девтеранонист и тритагонист). Хоревты получают равнозначные протагонисту маски¹⁷, типические рамки которых постепенно разрушают: декан Василий Евгеньевич (маска «Безбородый») перестаёт быть просто уставшим учёным, а принимает итоги своей долгой жизни и покидает Академию; Кристина (маска «Девочка») осознаёт пагубность своей инфантильности и рвёт контакты с Лёшей, общение с которым напоминало о смерти Буянова; мать Буянова (маска «Кожаная») пытается измениться и сблизиться со старшей дочерью Никой (маска «Молодая женщина»), чтобы не потерять ещё одного ребёнка и др.

У протагониста Буянова же произошло полное слияние с маской (или несколькими навязанными), что утвердило его смерть. Однако каждый персонаж пытается «умереть» в том исходном статусе, в котором маска полностью съедает его лицо. Как фиксированный визуальный маркер и «след» маска свидетельствует не только о закостенелости субъекта, но и о предопределённости, давлении рока. Об этом рассуждает Лёша (маска «Менее бледный») в главе «Коммос»: «Так вот, Кристина как-то сказала: линии на левой руке – то, что нам дано, а линии на правой –

¹⁶ Анненский П. Ф. История античного театра: курс лекций. СПб.: Гипернон, 2003. С. 96.

¹⁷ Маски участников хора не обладали большим семантическим весом. См. подробнее: Варнеке Б. История античного театра: учебное пособие. Одесса: Негоциант, 2003. С. 176.

то, что мы делаем со своей жизнью сами. Я во всё это не верю, конечно, но выходит, что даже если верить, можно быть больше того, что тебе дано. Можно быть *другим*. Никакой судьбы. Никакого предопределения»¹⁸.

И даже в предсмертной записке угадывается не воля покойного Буянова, а сложно сплетённая интенция масок: для них танатологическое событие оказывается шансом выхода за пределы типического и обречения лица. Сестра Буянова Ника дописывает к его предсмертной записке две страницы, где деформирует изначальный смысл написанного¹⁹. Подгоняя смерть брата под «удобную» версию, Ника совершает манипуляцию с историей и облегчает бремя вины декана и преподавательницы немецкого языка, имена которых значились первопричинами самоубийства студента.

Подводя итог, отметим конкретные манипуляции персонажей при попытках феноменологического преодоления танатологических границ. Герман из «Отчаяния», выступая лжехудожником и ненадёжной повествовательной инстанцией, пытается убедить потенциального читателя в правомерности своих действий и их эстетической значимости. Потому зеркало как визуальная граница не считается им преградой, он «пытается» её нивелировать и перейти (через убийство двойника занять его место), но ему это не удаётся.

В «Протагонисте» структура античного театра порождает границы в виде маски, разрушение которой сулит приближение героев к своим лицам. Кроме того, этот процесс развенчивает условный титул протагониста и делает каждую маску равноценно нарративной, т. е. способной влиять на разворачивающуюся историю. Предсмертная записка деформируется сестрой Буянова, и это искажение влияет на восприятие последствий танатологической ситуации, что тоже подтверждает возможность каждого персонажа, даже периферийного, быть полноценным и «полногласным» субъектом.

¹⁸ Володина А. Протагонист: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 312. (Классное чтение).

¹⁹ Там же. С. 286–290.

С. А. Прохорова

**Творческий эскапизм как способ преодоления
границ реальности на примере рассказа**

В. В. Набокова «Тяжелый дым»: визуальный аспект

XX век в области философии ознаменован сменой представлений об объективной реальности и ее преломлении в человеческом сознании. В 1923 году французский философ А. Бергсон выдвинул идею, согласно которой чистое время – единая категория, воспринять которую точно человек не может в силу собственной субъективности¹. Теории А. Эйнштейна о множественных временах и материалистической концепции он противопоставил категории чистого времени и времени проживаемого или «*durée*» – длительности, отметив: «Если нет – пусть самой элементарной – памяти, связывающей друг с другом два мгновения, то перед нами будет либо одно, либо другое из них», – индивидуальный элемент создает оригинальную вариацию явления времени в сознании каждого отдельного человека². Вопросами сознания в то же время занимался и З. Фрейд. Он выделил три элемента человеческой психики: сознание, предсознание и особое скрытое пространство бессознательного, отвечающее за первичные желания и подавляемые влечения³. Несмотря на неприязнь В. В. Набокова к фрейдизму как таковому, нельзя не отметить, что теория встраивается в тенденцию, а внимание писателя к ней только подтверждает актуальность проблемы сознания не только в философских кругах. Приведенные концепции в числе прочих оказали значительное влияние на культуру и литературу XX столетия.

Активное осмысление теорий, связанных с человеческим сознанием, происходило в том числе в кругах русской культурной эмиграции, к которым принадлежал В. В. Набоков. В его творчестве философия времени фигурирует как прямо – герой романа «Ада, или Отрада» пишет трактат «Ткань времени», связанный с идеями А. Бергсона (он выделяет категории чистого времени и течения – аналога длительности, обусловленного наличием живой памяти)⁴, так и косвенно – исследователи отмечают, что преломление пространства-времени и игра с сознанием – харак-

¹ Бергсон А. Длительность и одновременность: по поводу теории Эйнштейна / пер. с фр. А. А. Франковского. М.: Юрайт, 2023. С. 49. (Антология мысли).

² Там же.

³ Фрейд З. Я и Оно: пер. с нем. М.: Эксмо, 2015. С. 22.

⁴ Набоков. В. В. Ада, или Отрада: семейная хроника / пер. с англ. и коммент. А. Бабикова. М.: АСТ : CORPUS, 2022. С. 535.

терные черты авторской поэтики. Однако для писателей русской диаспоры явление человеческого сознания было не только призмой, искажающей объективную действительность, но и полноценной (иной) реальностью. Для тех из них, кто не был готов приспособиться к иноязычной среде, эскапизм долгое время служил способом отношения к окружающему миру: творцы «скрывались» в собственных мыслях. Как следствие, схожая модель поведения принадлежала многим персонажам их произведений, а законы, по которым действовали миры в их сознаниях, восходили к фантастике. Е. Фарино отмечает, что для модернистов внимание к промежуточным состояниям мира и инобытийным пространствам традиционно, при этом наличие объективных категорий в художественных пространствах их произведений не предполагается⁵. Так и В. В. Набоков в рамках рассказа «Тяжелый дым» обращается к категориям творчества и человеческого сознания, порождающим ирреальное пространство, однако у него онейрическое состояние оказывается преодолимым. Герой выходит за пределы объективной реальности исключительно под влиянием вдохновения. Образуется преодолимая граница между действительностью и воображаемой реальностью, она получает несколько визуальных репрезентаций, а положение персонажа относительно нее влияет на его физическое воплощение. Исходя из этого, можно предположить, что граница определяется категориями «самость» – «коллективность» и фактом отделенности героя от окружающего мира. Ее визуальные характеристики – физическими границами внутри реальности и состоянием Григория, а телесные воплощения персонажей или их отсутствие – местоположением. Итак, научную проблему можно сформулировать как необходимость выявить соотношение визуальной репрезентации границы в произведении и его семантики.

Смысловой аспект рассказа определен темой творчества и камерным сюжетом в виде процесса написания стихов – герой прячется от реальности в своем сознании. По мнению М. А. Дмитривской, так называемая «отдельность» его существования подчеркивается интертекстуальными связями с новеллой Ф. Кафки «Превращение»⁶. Герои обоих произведений существуют в обособленных от окружающего мира пространствах, оба преодолевают их границы и оказываются в объективной реальности, оба возвращаются. Однако Григорий, в отличие от Грегора, не способного преодолеть отдельность, побеждает чувство обособленности с по-

⁵ Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 375.

⁶ Дмитривская М. А. Образная система, смысл названия и интертекстуальные связи рассказа В. Набокова «Тяжелый дым». URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/dmitrovskaya-obraznaya-sistema.htm?ysclid=lea42kqbhw884242462> (дата обращения: 15.04.23).

мощью творческого эскапизма: выходя за границы реальности и порождая текст, он реализует собственную самость и возвращается в действительность. Именно момент переступания границы обретает особое значение – практически выступает ключом к тексту: переход сопровождается визуальными изменениями как пространства, так и самого героя.

Его образ двойственен. Телесный аспект принадлежит действительности. Сознание, находящееся внутри физической оболочки, в свою очередь, способно существовать обособленно от тела: отделяться, наблюдая за фигурой со стороны, искажать пространство-время и собственным образом Григория. Он то уподобляется медузе, то вовсе сливается с окружающим миром. Реальному человеческому телу такого рода действия неподвластны – сознание создает иную фантастическую реальность, в которой это возможно. Для героя она играет роль «пути сообщения», помогающего уйти из некомфортной действительности. Таким образом, раздваивается не только образ Григория, но и хронотоп. Конкретизировать категории реального и ирреального в данном случае позволяет их связь с феноменом травмы и возникающими впоследствии творческими процессами. Герой, болезненно обособленный от окружающих, переносит творческое томление, мысленно искажая пространство. Согласно В. Изеру, вымысел как таковой повторяет и изменяет исходную реальность, создавая целостный образ⁷. Так, акт творчества внутри художественного пространства произведения создаст дополнительное вымышленное пространство и вместе с тем усиливает степень реальности первого, изначально менее реального, чем действительность, в которой пребывают автор и читатель. Возникают категории реального и ирреального пространства внутри произведения и происходит их столкновение. По Е. Фарино, здесь появляется несколько видов границ: физические рамки в реальности, границы между объективной действительностью и инобытием и пограничные пространства.

Границы внутри объективной реальности (см. рис. 1) устойчивы. Вне жилища они продиктованы законами географии: так, фонари зажигаются до условной отметки в виде станции метро, а в окне виднеется линия морского горизонта. Внутри дома они соответствуют планировке. Их визуальное воплощение определяется категориями «внутреннее» – «внешнее». Физическое «внутреннее» пространство – предположительно находящаяся в центре дома комната героя – ограничено двумя порогами (проходом в гостиную и выходом в прихожую). Все, не принадлежащее космосу комнаты, приходит из внешней среды: так, рука сестры характе-

⁷ Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / сост. Д. Уффельманн, К. Шрамм. СПб.: Санкт-Петербургский ун-т, 2001. С. 188.

ризуется нарратором как «приложенная извне»⁸. Важно отметить, что вид реальной границы при этом вариативен – он уточняет степень обособленности героя от окружающего мира: двери, ведущие в комнату, в которой расположилась сестра – раздвижные, состоят из «зыбкого стекла» – тонкая грань указывает на близкие отношения с ней. С отцом, в свою очередь, его разделяет не только неохарактеризованная дверь, но и нейтральное пространство прихожей – они далеки. При этом обе границы возможно переступить, что указывает на преодолимость отдельности героя. Гипотезу подтверждает характер взаимодействия Григория с окружающими. Обращаясь к нему, сестра использует исключительно диминутивную форму имени: «Гришенька». А он временно преодолевает собственную отдельность ради нее – выходит из онейрического состояния и покидает комнату. Отношение к отцу, в свою очередь, маркируется, во-первых, нежеланием героев взаимодействовать с ним после абстрактно обозначенного конфликта: «не хочу к нему ходить после вчерашнего», во-вторых, эмоциональной окраской диалога: «Что тебе?» – произносит он, встречая сына. Способ взаимодействия, меняющийся в зависимости от смены объекта коммуникации, соответствует гипотетической семантике различных видов физических границ.

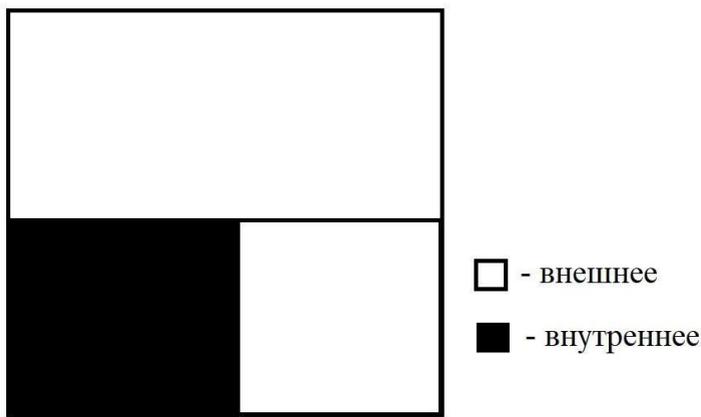


Рис. 1

⁸ *Набоков В. В. Тяжелый дым: рассказ.* URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/fial04.txt> (дата обращения 15.04.23). В дальнейшем текст цитируется по данному источнику.

Граница между реальным и внереальным (онейрическим) пространствами (см. рис. 2) накладывается на константные границы между разнородными локусами (комнатами внутри дома). Исходя из этого, она также определяется бинарной оппозицией «внутреннее» – «внешнее». Пространство внешнее относительно комнаты принадлежит не только Григорию и, как следствие, располагает к социализации и преодолению самости, возвращению в объективную действительность. Внутреннее пространство, в свою очередь – место сакральное, оно располагает к постижению самости. Традиционно в русской литературе интерьер во многом отражает владельца. Вспомним такие известные локусы, как комната Обломова, жилища помещиков из поэмы «Мертвые души» – все они выступают маркерами душевного состояния владельцев. Так и комната Григория играет особую роль внутреннего пространства дома, связанного с сознанием героя. Кроме того, что детали интерьера характеризуют владельца, пространство в целом легко поддается его влиянию. Все конвенциональное, принадлежащее объективной реальности, здесь способно изменить свою форму под взглядом Григория. Так, физические границы снимаются: «любая продольная черта, перекладина, тень перекладины, обращались в морской горизонт или в кайму далекого берега...»; «то в одном, то в другом месте комнатного космоса, складывалась вдруг и углублялась мнимая перспектива, графический мираж, обольстительный своей прозрачностью и пустынностью». Рука сестры, проникая в комнату, также искажается: «приложенная извне, русалочья рука». Однако и это место приближается к объективной действительности, когда герой выходит из онейрического состояния. Можно сделать вывод, что локус принадлежит сразу двум разделяемым пространствам. Он являет собой пограничный пункт, который способен переместить героя во внутренний мир. В данном случае, по Е. Фарино, «граница сама возводится в ранг особого пространства и времени. <...> из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатор»⁹. Состояние Григория, пребывающего на ней, амбивалентно, оно носит характер «двойного бытия»: он то «включается» в реальность, то вновь уходит в глубины собственного сознания. Визуальные характеристики пространства при этом меняются вместе с воплощением героя. Метаморфозы прекращаются только после выхода из комнаты. Однако переход в иной мир случается и за пределами его личного пространства. Формой визуальной границы в этом случае является туман. Он задерживает нефизическую часть героя так, что ему приходится поспевать за самим собой: «Догнав себя, он вошел в столовую». Туман в данном случае является своеобразным аб-

⁹ Фарино Е. Указ. соч. С. 375.

страктым порталом. Его условная форма указывает на неустойчивость границы между пространствами. Во многом это мотивировано психологическими причинами переходов: исследователи, в том числе М. А. Дмитриевская, трактуют дымку как воплощение состояния души героя – творческого томления и желания скрыться в акте писательства¹⁰.

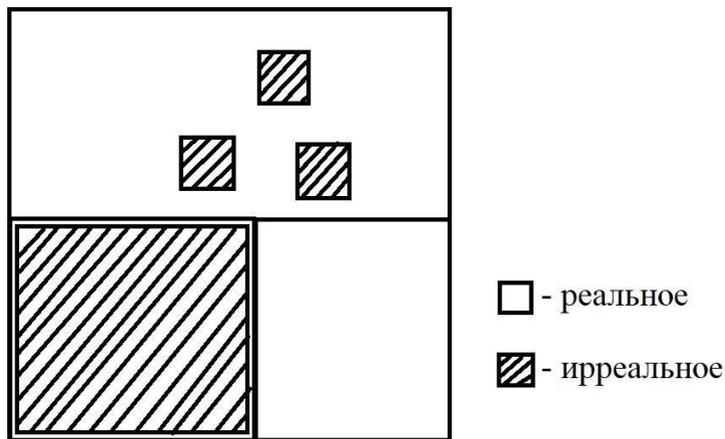


Рис. 2

Визуальным маркером перехода через границу выступает облик Григория. Герою-эскаписту доступно пребывание как в пограничном пространстве, так и в объективной действительности или фантастическом мире. В начале рассказа он снимает всевозможные физические границы и вместе с тем выходит за пределы реальности. Чтобы это стало возможным, герой уподобляется медузе, и в процессе метаморфозы обретает особые способности. Он мысленно преобразует реальность, но все еще пребывает в ней в пограничном состоянии. Маркером полного перехода в онейрическое пространство становится полное развеществление Григория: «форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ». С преодолением границ собственного тела он получает способность беспрепятственно перемещаться во времени и пространстве. Однако привлеченный звуками извне, Григорий снова оказывается на границе, уподобляется мумии – существу не принадле-

¹⁰ Дмитриевская М. А. Указ. соч.

жащему реальному миру, но имеющему физические характеристики. Вскоре, вынужденный вернуться в действительность, герой окончательно обретает свое тело: «Он увидел и ощутил себя». Сразу после выхода за пределы пространства-медиатора возникает его подчеркнуто реалистичное описание: «сутуловатого юношу с бледной небритой щекой и красным ухом». Гарантом объективности в этот момент служит зеркало, в котором он отражается. Эту метаморфозу можно считать итоговой и критически важной для выявления семантического аспекта перевоплощений. После возвращения в тело герой не подвергается изменениям повторно. Он возвращается в комнату, ложится на кушетку и пишет стихи. Он преодолел собственную болезненную отдельность, совершив два перехода: в ирреальное пространство собственного подсознания и из него. Процесс создания стихов, протекающий при взаимодействии с миром, без изменения телесной формы, констатирует преодоление отдельности, упразднение душевных порывов и их воплощение в тексте.

Итак, взаимосвязь семантики рассказа В. В. Набокова «Тяжелый дым» с визуальными репрезентациями границы реальности определена отношениями героя с действительностью. Творческий эскапизм является для него способом пережить вдохновение и преодолеть болезненную отдельность. Погружаясь в собственное подсознание, Григорий искажает окружающее пространство и создает иную реальность. В процессе взаимодействия с двумя категориями бытия герой сталкивается сразу с несколькими видами границы: физическими рамками в реальности, границами между объективной действительностью и инобытием и пограничными пространствами. Граница между реальностью и иным миром сама возводится в ранг пространства, ее роль играет комната. Проводниками в другой мир служат и места вне этого локуса – порталы. Визуальные воплощения границы меняются в зависимости от отношения к отдельным аспектам реальности и положения героя. Его маркером в то же время является телесная форма или ее отсутствие. Важно отметить, что метаморфозы завершаются возвращением в человеческое тело и созданием текста – преодолением болезненной отдельности и постижением самости.

Д. А. Махов
Отсутствие есть присутствие,
или Бог как граница художественного мира
(новелла С. Кржижановского «Бог умер»)

Бог мёртв: но такова природа людей,
что ещё тысячелетиями, возможно, будут
существовать пещеры, в которых показы-
вают его тень.

Ф. Ницше

Религиозно-философский дискурс можно узнать по вопросам: есть ли Бог? является он личностью или воплощением законов мироздания? жив он или мёртв? воскрес он или канул в небытие? Фундамент мировоззрения человека формируется в зависимости от того, как он отвечает себе на эти вопросы. В художественном произведении все эти ответы с разных ракурсов манифестируют авторский миф о бытии человека-в-мире – мифотектонику. Поэтому наше исследование будет посвящено анализу несущего уровня художественного текста. Для этого мы также уделим внимание факторам художественного впечатления на уровнях композиции и сюжета.

Хронотоп новеллы С. Кржижановского «Бог умер» манифестируется кругозорами и точками зрения различных персонажей – осмеянного философа (Ницше), ангелов, Томаса Грэхема (профессора кафедры истории религиозных предрассудков), мистера Бруджа (астронома), Виктора Ранье (поэта), адептов церкви Третьего завета, обывателей, а также повествователя.

Для анализа нам понадобится ключевое инструментальное понятие – граница. С точки зрения Ю. М. Лотмана, граница – это черта, которая отделяет «свой мир» / «мы» (безопасное, гармоничное-понятное) от «чужого мира» / «они» (опасного, хаотического-непонятного) и одновременно соединяет их, а также ограничивает проникновение одного в другое, фильтрует, адаптирует и перерабатывает «внешний мир» во «внутренний»¹. Таким образом, основной функцией границы является пропуск чего-то внешнего через свой фильтр и адаптация этого внешнего к особенностям внутреннего мира.

С нашей точки зрения, в новелле С. Кржижановского Бог является манифестацией границы художественного мира, в этом заключается его основная художественная функция.

¹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175–192.

Сама новелла посвящена описанию последних времён перед закатом мира. Действие разворачивается с ноября по декабрь 2204 года.

Первым началом разрушения мира облёк в слова философ: «Случилось, что когда-то, чуть ли не в XIX столетии, было предсказано одним осмеянным философом: умер Бог». Однако, в рядах ангелов «уже давно затлело и разгоралось предчувствие недоброго <...> пустота зародилась и ширилась <...> там, где был Он, развернувший пространства, бросивший в бездны горсти звёзд и планет»². Триста лет после этого предсказания была тишина. Только ангелы догадывались, что такое могло произойти, однако ни один из них не осмеливался послушаться воли Бога и посмотреть, действительно ли Он мёртв.

Приблизительно через триста лет после пророчества философа херувим Азанил, нарушив запрет, заглянул к Нему и увидел, что Тот мёртв: «Бог умер – и ничего не менялось. <...> И слёзы задрожали в прекрасных очах Азанила»³. В тот же миг, когда Азанил провозгласил смерть Бога, адепты церкви Третьего завета услышали это воззвание и покинули церковь: ««Мы оба были стары», – сказал он, опуская голову, – “но мог ли я подумать, что переживу его”»⁴.

С. Кржижановский описывает художественный мир новеллы, как мир, в котором религия названа предрассудком уже давно. Более того, в этом мире религиозное чувство считается болезнью. Доказано, что микроб, распространитель очага этой болезни, был выявлен, найден и уничтожен. А те, кто всё же успел заразиться, были собраны и изолированы от остальных на острове, где создали Церковь Третьего Завета. Все верующие услышали крик отчаяния Азанила и, глубоко скорбя, разошлись по домам.

В тот же миг, когда крик отчаяния Азанила достиг ушей верующих, астроном мистер Брудж заметил исчезновение звезды Бета в созвездии Скорпиона: она гаснет, буквально, под кончиком его пера. Этот эпизод ассоциативно связан с метафорической параллелью Бог – звёзды. Бог, как и звёзды, – это недостижимый идеал, который касается нас своим светом, а мы его коснуться не можем. Если Бог умирает, то и звёзды перестают светить – они тоже становятся не нужны.

Одновременно с описанными выше событиями Виктор Ренье смотрит на свою поэму «Тропинки и орбиты» и видит: слова на месте, пунктуация в порядке, а поэма исчезла. Со смертью Бога умерло Слово.

² Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов: повести, рассказы. М.: Советский писатель, 1991. С. 200.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 204.

Примечательно, что поэма Виктора Ренье посвящена тропинкам и орбитам, т. е. тому, что упорядочивает траектории движения людей и небесных тел, придаёт смысл их существованию. Художественный мир, упорядоченный и гармоничный, существовал до тех пор, пока Бог был жив. Но после Его смерти «Звёзды сгорали и гибли одна за другой. <...> Сначала умерла поэзия. А после и поэт Ренье – омочив обыкновенное стальное перо в баночку с FSN, он проколол им кожу: этого было достаточно»⁵.

После начала апокалипсиса мистер Грэхем, бывший профессор кафедры религиозных предрассудков, пишет книгу «Рождение Бога» (слово без сущности) и становится adeptом Третьего Храма. Люди сбились вокруг *имени* Бога: «Был Бог – не было веры; умер Бог – родилась вера»⁶. Когда умерла сущность, то возник культ вокруг имени. Имя – это вдова предмета. А пока сущность была жива, то присутствие Бога было незримым. Незримым настолько, что Бога даже считали предрассудком. Так выражается одно из христианских таинств – отсутствие есть присутствие.

Люди избрали первосвященника Пия XVII. В день освящения Нового Ватикана рука человека протянулась к Небу (см. Микеланджело «Сотворение Адама»), но Небо было мертво. Когда Бог умер, человек понял, что мир существует только благодаря Ему.

Таким образом, Бог в художественном мире новеллы С. Кржижановского, на наш взгляд, выполняет функцию границы – он отделял, делал герметичным мир людей на земле, ограничивая проникновение хаоса и смерти мира, привносил гармонию в траектории планет, зажигал звёзды, упорядочивал отношения между людьми, оберегал человека от Небытия, от Ничто. Однако, как только Он умер, граница между порядком и хаосом разрушилась, а потому Ничто поглотило Всё, – так наступил конец мира.

⁵ Там же. С. 205, 206.

⁶ Там же. С. 206.

С. К. Рыбалко

Маркеры мира живых и мёртвых

в рассказе С. Кржижановского «Мост через Стикс»

Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887 – 1950) – писатель, в творчестве которого отчётливо выражается эсхатологическое мироощущение рубежа веков (в этом отношении его произведения могут соотноситься с творческим наследием Л. Андреева, Ф. Кафки, Р. Музиля и др.). Как уже отмечалось ранее, Кржижановский, опираясь на наследие русской религиозной философии и предшествующую литературную традицию, «пишет Апокалипсис современной ему страны»¹. Именно поэтому тема противостояния жизни и смерти занимает центральное место во многих художественных текстах автора (например, «Бог умер», «Красный снег», «Мост через Стикс» и др.).

Уже в заглавии рассказа «Мост через Стикс» (1931) возникает важный для интерпретации произведения образ границы (в данном случае границей выступает река Стикс), отделяющей два мира: реальный (мир живых) и ирреальный (мир мёртвых). При этом текст специально организован так, что читатель, с одной стороны, становится свидетелем постепенной трансформации и / или разрушения этой границы, а с другой – оказывается в ситуации, когда сон и реальность невозможно отделить друг от друга.

Граница, согласно Ю. М. Лотману², представляет собой черту, которая отделяет «свой мир» от «чужого мира» и одновременно соединяет их. Это понятие тесным образом связано с пространством семиосферы, внутри которого мы можем выделить «центр» и «периферию». Именно на периферии происходят многочисленные столкновения с «чужими» культурами, приводящие к структурным изменениям самого контура этого пространства.

Проследить трансформацию границы в выбранном нами художественном тексте целесообразнее всего через фиксацию конкретных маркеров, отсылающих либо к миру живых, либо к миру мёртвых.

Началом диалога между двумя мирами можно считать момент встречи инженера Тинца и говорящей жабы – обитательницы глубин Стикса. Оказавшись в одной комнате с инженером (примечательным в этом от-

¹ Кузьмина Е. О. Евангельский сюжет в поэтике творчества С. Кржижановского // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2010. № 6. С. 31–40.

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175–192.

ношении является то, что встреча происходит ночью, в тот момент, когда Тинц ложится спать), жаба рассказывает историю своей «одиссеи», упоминая обстоятельства, которые вынудили её покинуть родной дом (противостояние между лягушачьими партиями консерваторов и либералов). Только жаба оказывается носителем особой точки зрения (она может видеть то, что не доступно взгляду простых людей), способным в своих рассказах выходить за пределы комнаты, а также преодолевать границу между миром живых и мёртвых.

Инженер Тинц, являясь представителем мира живых, тем не менее, в процессе повествования (на чувственном уровне) утрачивает эту связь, становясь «пограничным персонажем», буквально пребывающим между двумя мирами (жизни и смерти). Приобщение к миру мёртвых и утрата связи с миром живых происходят через пять основных человеческих чувств: вкус (вышивание холодного чая), осязание (случайное прикосновение к холодной и скользкой коже жабы), зрение (фиксация взгляда на сидящей подле белого чертежа зеленовато-сизой жабе), обоняние (обнаружение в комнате болотистого запаха) и слух (восприятие речи жабы).

Проводником инженера между мирами становится жаба. Одним из главных маркеров, говорящих о принадлежности этого персонажа к миру мёртвых, является вода (стоит отметить, что в самом начале и конце рассказа встречаются упоминания о воде: в одном случае субститутом воды является недопитый чай, в другом – влажные следы / капли на столе). Таким образом, вода напрямую связана с миром мёртвых, так как буквально представляет собой границу двух миров (реку Стикс), а также является стихией, в которой проживают проводники между мирами (лягушки).

С этим же маркером связано характерное в первую очередь именно для воды свойство – «мутность» / «замутнённость». Оно неоднократно появляется в тексте рассказа («замутнённая поверхность»³ Стикса, «мутные и выплывшие»⁴ частички воспоминаний о прожитой жизни умерших людей на дне реки, упоминания о стиковых тинах и илах) и как нельзя лучше свидетельствует о непрерывном вторжении смерти в жизнь и постепенном размывании границы между мирами (по мере увеличения количества смертей поверхность реки становится всё более замутнённой, древний чёрный цвет воды превращается в красный, а берега по обе стороны покрываются туманом).

Ещё одним существенным маркером, говорящим о принадлежности персонажа к миру живых / мёртвых, является цвет. Для взгляда жабы

³ Крюжжановский С. Сказки для вундеркиндов: повести, рассказы. М.: Советский писатель, 1991. С. 261.

⁴ Там же. С. 259.

естественным является ахроматический цветовой спектр (т.е. различение и преобладание таких цветов как белый, серый и чёрный, причём последний в значительной большей степени). Для взгляда инженера Тинца, как и для взгляда живого человека вообще, характерно преобладание хроматических цветов (в тексте они представлены, прежде всего, синим и зелёным). Кроме того, к маркерам мира живых могут быть отнесены любые яркие цвета; субституатами ярких цветов в тексте становятся кровь (красный цвет), солнце (жёлтый цвет) и радуга со всем хроматическим спектром, поскольку они становятся «раздражителями» для прибывшей из мира мёртвых жабы.

При всех упомянутых маркерах мира живых и мёртвых в пространственном плане отличить один мир от другого крайне сложно ввиду отсутствия каких-либо принципиальных различий (оба мира находятся рядом с рекой, оба берега «были испепелены и обезлюдены»⁵, «туман, смешанный с стланию ядовитых газов, застилал левую и правую даль»⁶). Из-за этого жаба случайно выпрыгивает на сторону живых. Однако чуть позже, когда задымлённый воздух проясняется, перед взором жабы появляются «зарева городов»⁷, «человечьи гнездовья»⁸, которые и становятся маркерами мира живых⁹.

Подводя итог анализа рассказа С. Кржижановского, можно отметить, как главная смысловая граница этого художественного мира (река Стикс), обладающая несколькими свойствами (состоит из воды; имеет замутнённую поверхность; связана с ахроматическим цветовым спектром), постепенно теряет свою ограничительную функцию из-за постоянно увеличивающегося числа умерших людей, в результате чего появляется план строительства моста, окончательно стирающего границу между миром живых и мёртвых.

⁵ Там же. С. 262–263.

⁶ Там же. С. 263.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ О фантастическом двоемирии с визуальной точки зрения в этом рассказе С. Кржижановского см.: *Малкина В. Я.* Другое зрение и другой мир: «Путь» А. Грина и «Мост через Стикс» С. Кржижановского // *Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой: сборник научных статей.* М.: Эдитус, 2016. С. 406–419.

С. С. Воронцова

Пограничный герой и мир мертвых в романе Олега Постнова «Страх»

Роман «Страх» состоит из постоянного пересечения границ на разных уровнях. На уровне географических границ (Киев – Москва – Нью-Йорк), приобретающих символическое значение. Границ между реальностью героя и миром литературы, в которую он погружен и проецирует на собственную жизнь. Границ между «Я» и «другим» – с намеком на мотив двойничества.

Реальный автор в предисловии принимает роль не столько творца текста, сколько издателя, подчеркивая принципиальную непроницаемость границы между его действительностью и миром героя: «Текст оставлен мной без изменений. <...> По ряду причин я намерен избежать суждений о нем»¹. Но здесь же он делится обстоятельствами собственной биографии, которые намечают сокращение дистанции по отношению к герою и заранее разрушают заданную границу. Схожим образом сам герой пытается сформулировать позицию, отдавая предпочтение невмешательству: «Я боюсь нарушить границу частных владений, а мне вовсе не хочется вторгнуться в чужой предел <...> где возможно, я стараюсь двигаться по прямой». Однако он, как и автор, лукавит.

Рассказ о детстве у деда в Киевской области начинается с устойчивого символа границы – реки. Во многих культурах река осмыслялась как граница между мирами или путь в загробный мир², начиная с реки Стикс и заканчивая Черной Смородиной в славянских заговорах³. Мотив переправы через воду в верованиях славян мог символизировать не только смерть, но и свадьбу⁴. Слияние двух переходных обрядов имеет значение для рассматриваемого текста.

¹ Постнов О. Страх. М.: Альпина. Проза, 2022. С. 9. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

² Виноградова Л. Н. Река // Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 4 / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 416–419.

³ Черепанова О. А. Типологическая и лингвистическая интерпретация некоторых элементов заговора // Русский фольклор: материалы и исследования. Т. XXVI. Проблемы текстологии фольклора. М.; Л.: АН СССР, 1991. С. 150.

⁴ Райкова И. Н. «С моста в реченьку глядела...»: фольклорный образ реки в кросс-жанровом аспекте // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография / отв. ред. А. И. Смирнова. М.: Книгодел: МГПУ, 2022. С. 172.

В романе на противоположном берегу реки находится таинственная усадьба «Плакучие ивы». Из описания ясна необычность места, также ему приписываются негативные коннотации: «Даже внешне она решительно выделялась. <...> Там всегда была тень. Сам дом был вовсе закрыт тенью». Обратим внимание, что деревья над домом образывали «зеленый купол». Во-первых, образ купола может восприниматься как граница, подчеркивающая изолированность усадьбы от остального мира. Во-вторых, зеленый цвет указывает на связь с «зеленым миром», о котором речь пойдет дальше.

Говоря о других реках, герой признается, что пересекал только две, а третью – Диканьку, – которая уходила в лес, не решался. До нее находилось село со старинным кладбищем, и герой понимал: «Это уже самый край отведенного мне мира, а дальше все чужое <...> было похоже на “Плакучие ивы”». В повествовании выстраивается оппозиция «свое» и «чужое», между которыми границей оказывается река. Причем «чужое», исходя из упоминания кладбища и леса (как локусов загробного мира), ассоциируется с миром мертвых. И именно похороны в воспоминаниях героя – единственно значимый тип явлений для общественной жизни села.

Предвестником события пересечения границы и столкновения с inferнальным становится появление мары в виде женщины в белом. В романе, на первый взгляд, она соотносится с западной мифологией, где мара выступает духом, воплощающим ночной кошмар⁵. Олицетворением того, что сейчас бы назвали сонным параличом. Но помимо европейской традиции, в «Страхе» образ восходит к персонажу украинской демонологии – босорке. В зависимости от региона у босорки могут присутствовать или отсутствовать определенные черты (напр., вампиризм), но она всегда является ведьмой⁶. Связь мары и босорки прослеживается на этимологическом уровне: карп.-укр. *босорка, босор(кош)* ← польск. *baśorka, basorka* ← венг. *boszorkány* «привидение, дух» ← тюрк. *basyrkan* «мор»⁷. Тюркское слово в буквальном смысле означает «ночной ужас»⁸. На следующий день после встречи с марой герой пересекает реку и сталкивается у «Плакучих ив» с местной божевилюной (сумасшедшей), кото-

⁵ Pócs É. Between the Living and the Dead: A Perspective on Witches, and Seers in the Early Modern Age. Budapest; New York: Central European University Press, 1999. P. 19–21.

⁶ Войтович Н. Народна демонологія Бойківщини: монографія. Львів: Сполом, 2015. С. 121–136.

⁷ Валенцова М. М. Этнолингвистический комментарий к этимологии слов мара и ушырь // Etymology: An old discipline in new contexts / ed. by B. Vyukpěl, V. Boček. Brno: Lidové noviny, 2013. P. 85–99.

⁸ Войтович Н. Указ. соч. С. 124.

рую считают ведьмой, и она проклинает его. Позже происходит знакомство с Антониной – внучкой «ведьмы». Принадлежность Тони к «чужому» inferнальному миру определяется сразу через отсылку к тексту Гоголя: «Тоня любила вдруг опрокинуться на спину словно русалка из “Вия”». Симптоматично, что герой путает русалку с ведьмой.

Собственно ведьмовская природа божевильной бабки раскрывается в том, что после непогоды – града и сильных ливней, из-за чего река выходит из берегов, – герой узнает о ее смерти. Целый ряд поверий в украинском фольклоре повествует о способности босорок и ведьм влиять на погоду, насылать дожди и град⁹. Смерть и похороны ведьмы в некоторых местах также считались причиной наводнений вследствие осадков¹⁰.

Первым делом, узнав о смерти «ведьмы», герой снова отправляется на другой берег. Он преодолевает границу и попадает в чужой мир, о чем свидетельствует искажение пространственно-временных характеристик: «Как я долго бежал. А между тем берег, как приклеенный, все был у меня за спиной, <...> я видел кругом куда больше, чем следовало» и «Я не был уверен, что это вообще аллея. Мне казалось, вокруг лес». Здесь возникает и «чудной зеленоватый свет», который станет в тексте маркером загробного мира.

Подойдя к дому, герой видит: «в проеме двери, открытой настежь, выпадал углом свет. Тут же у входа стоял пустой гроб». Границы дома призваны защитить его обитателей от внешнего мира. Открытая дверь эту границу разрушает и предоставляет возможность для вторжения хтонических сил¹¹. В обрядах переходного типа (напр., похороны, свадьбы) смысл пороговой границы актуализируется. В романе семантическое значение пересечения данной границы усилено, т.к. помимо похорон, герой вовлечен в свадебный обряд в роли жениха покойницы: «Вероят, будто умершим холостякам нет места на том свете. Оттого в глухих местах Украины похороны парубков и особенно девиц напоминают свадьбу. Со смертью девушки ей на тот свет назначается суженый <...> Он идет за гробом до могилы и после становится членом семьи».

Что касается перехода в иной мир, то считалось, что ведьма не может умереть, пока не передаст свои знания и силы¹². В романе божевильная старуха передает их Тоне: «Теперь ты мой муж. <...> Потому что отныне она – это я». Герой проводит с Антониной ночь и слышит, как рубят потолок дома (еще одна важная граница), чтобы душа ведьмы смогла покинуть этот мир: «Для ведьмы! А ты не знал? Она не может

⁹ Там же. С. 129.

¹⁰ Там же. С. 131.

¹¹ *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. С. 134.

¹² *Войтович Н.* Указ. соч. С. 129.

уйти, она все еще здесь! Беги скорей! Беги же! Сейчас она выйдет – и тебе конец». Эпизод пронизан чувством опасности для героя, т.к. он вступает во взаимодействие с миром мертвых. Да, Тоня не покойница, но она перенимает ее функции: «Покойниц нельзя трогать. Дома согрей печку. Приложи к ней ладонь. Потом не мой, спи до утра. <...> Я не трогал старуху. <...> Нет. Ты трогал меня». Герой не выполняет ритуал, «ломаю» процесс инициации. Это становится причиной, почему он не может оставаться полноценной частью мира живых. Но и в мир мертвых окончательный переход не происходит, в том числе потому, что взаимодействует герой не напрямую с умершей, но с замещающей ее фигурой. О пограничном положении героя сигнализирует и отсутствие у него имени.

По определению Ю. М. Лотмана: «Преодолев границу, действительность вступает в семантическое “антиполе” по отношению к исходному. Для того чтобы движение остановилось, он должен с ним слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный»¹³. Здесь кроется еще одна причина лиминального статуса героя. Пересекая однажды границу между мирами в ходе ритуала, он не застывает, не соединяется с миром мертвых, но пытается встроиться в повседневность. Однако, находясь среди живых, он обретает дар прозревать тот свет – «зеленый мир».

В значении колористической характеристики прослеживается преемственность славянского фольклора, где данный цвет встречается в погребально-поминальных обрядах (напр., зеленые яйца в поминальной трапезе)¹⁴. Иногда зеленый – атрибут «чужого» пространства, обиталища нечистой силы. Траговка зеленого как опасного и демонического существа и в славянской культуре. В определенный период зеленый понимался как «цвет Дьявола и его свиты, цвет ведьм и яда»¹⁵. Любопытен следующий комментарий о негативном зеленом: «Большинство змей – зеленые. <...> Яд аспида не убивает, а скорее усыпляет, но усыпляет навсегда»¹⁶. По сути «вечный сон» – пограничное состояние. А в романе граница перехода между сном и явью связывается с «зеленым миром»: «Нечто, что выпадало из <...> канвы моей жизни. <...> Вплетаясь в нее, помимо моей воли <...> это были сны <...>. Все чаще просыпался с чувством не то утраты, не то томления по тому, что могло бы

¹³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 291–292.

¹⁴ Пасава М. В. Мифологическая семантика цвета у древних славян // Первые Лойфмановские чтения: аксиология научного познания: материалы Всероссийской научной конференции. Вып. 3. Екатеринбург: Уральский ун-т, 2006. С. 198–203.

¹⁵ Пастуро М. Зеленый: история цвета. М.: НАО, 2018. С. 63.

¹⁶ Там же. С. 65.

быть <...> но чего не было здесь. <...> Был мир – зеленоватый, призрачный, очень цепкий мир сна». Смысл границы между сном и бодрствованием в том, что и тут герой не принадлежит полностью ни одному из противоположных состояний. Имеет значение сама ситуация «между». При этом нельзя сказать, что граница остается непроницаемой. Одно как бы перетекает в другое: «Брызги моего сна, словно лужица от чашки кофе, оставались на миг наяву».

Особое значение приобретает переход между ночью и днем, в том числе промежуточное явление сумерек. Возникновение «зеленого мира» закономерно связывается с наступлением темноты. Соотнесение хтонического с ночью героем интерпретируется через обращение к романтической традиции. Отсюда и мотив двойничества, когда герой наблюдает «зеленый мир» и обнаруживает присутствие «другого» в «Я». Ощущение чужеродности не только в себе, но и в предметах, сопровождает столкновения с «зеленым миром». То, что не находит места в обыденности, становится «своим» в ином мире: «Чужаки – все эти вещи – не приживались на наших полках. <...> Они охотнее всего участвовали в моих тайных зеленых играх. И легко попадали в коллекцию моих снов». Эта неспособность признать себя «своим» в «зеленом мире», эта бесконечная подвижность персонажа заставляют его пребывать в лиминальности. Главным триггером пограничных состояний, как правило, служит Тоня, с которой судьба героя сплелась еще в детстве во время неоконченного обряда. Она становится связующим звеном между ним и инфернальной стороной. В этом плане примечательно утверждение, еще раз подчеркивающее значение оппозиции ночи и дня: «Днем я опять – и еще больше, чем прежде, – забывал ее». Тоня, как и все приметы «зеленого мира», принадлежит ночной стороне.

«Зеленый мир» постепенно осознается героем как мир мертвых, сливную с которым он сопротивляется. Проявления этого мира можно проиллюстрировать множеством текстуальных примеров: «Отражение застревало в зеленой мгле»; «первый микроб опрокидывал меня в зеленый мир»; «настойчиво гнал прочь зеленые искусья»; «среди пассажиров я различал двух-трех с явной зеленью на лице»; «Зеленый мир мне мерещился часто. <...> Но порой я смигивал в транспорте, не желая видеть его трупный свет, а значит, все-таки хотел жить» и т.п.

С ростом рефлексии над природой «зеленого мира» способность героя к особому зрению усиливается, и конкретный цвет закрепляется не только за смертью, но и за жизнью: «Остальные, то есть живые и обыкновенные, теперь казались мне слегка подкрашенными в бледный коричневый цвет» и «как и раньше, в Москве, все другие, живые, попав в фокус моего взгляда, вдруг обретали тот самый коричневый тон, от которого я прежде отворачивался, а теперь наблюдал с мрачным любопыт-

ством»¹⁷. Это пиковая точка героя как стороннего наблюдателя. Он должен решить, к какому миру принадлежит сам.

Сначала происходит примирение со своей способностью: «Я, впрочем, давно смирился с тем, что был причастен зеленому миру, – или, вернее, с тем, что он был причастен мне». Окончательное принятие себя как принадлежащего «зеленому миру» происходит лишь со смертью Тони. Она покинула мир живых, и герой следует за ней. Ключевым становится эпизод, где герой видит собственное отражение с характерным зеленым цветом: «Я вдруг увидел на экране в витрине самого себя <...> мне почудилось... нет, чепуха: просто особенность кинескопа. Он все подкрашивал в зеленый цвет». Герой как будто боится принять истину. Но, в конечном счете, признает, что «всякий раз затем мимо проходил очередной зеленый. Их становилось все больше и больше. <...> Все до одного были зеленые. Тут не было живых». Это приносит облегчение, герой понимает, что нашел путь: «Теперь я знал, что случилось с По в ту страшную ночь. <...> И куда ушел Амброзий Бирс. И как застрелился Говард». Все перечисленные писатели – мертвы. Причем смерть произошла при загадочных или трагических обстоятельствах. Сравнение собственного положения с их означает, что из пограничного состояния герой переходит в состояние стабильности, превращаясь в полноправного члена мира мертвых, и, наконец, лишается лиминального статуса.

¹⁷ Сложно однозначно интерпретировать выбор коричневого в качестве символа мира живых. Возможно, ассоциации цвета с землей должны подчеркивать принадлежность к «здешнему», а не «иному». Факт получения коричневого при смешении красного и зеленого может говорить о том, что человек изначально несет на себе отпечаток смерти, т.к. жизнь неизбежно конечна.

**Границы
реальности,
времени и
пространства**



Д. Б. Толстошеева

Размывание границ реальности как принцип построения художественного произведения (пьеса Ф. Зеллера «Папа»)

Селекция и комбинация как необходимые для осуществления художественного письма акты подразумевают отбор элементов первичной реальности (или иного текста, выступающего первоисточником) и выстраивание между ними определенных отношений, обусловленных авторской интенцией. Подобные отношения между присутствующими в тексте элементами зачастую обнажают отсутствие других, по тем или иным причинам отбор не прошедших: «Если любое отношение приобретает стабильность за счет того, что оно исключает, то оно тем самым удваивается за счет исключенного. Исключенное дает контур реализованному отношению, оставаясь в тени; тем самым отсутствующее обретает свое присутствие»¹.

Отношения между действительным и нереальным мирами, их сходства и несоответствия, внедрение одного в другой или перемещение между ними героя могут составлять основу художественного произведения. Границы между этими зонами могут быть четко обозначены или намеренно размывты. Так, начало сна Раскольниковова об убитой лошади ясно отмечено: «Страшный сон приснился Раскольникову. Приснилось ему его детство, еще в их городке»². В этом случае сюжет из далекого прошлого (ведь неизвестно до конца, греза это или воспоминание) помогает герою отрезвиться от грязной мечты, взглянув на ситуацию глазами ребенка, который «лепетал молитвы свои»³ на коленях у матери, был счастливым и добрым. Этот сон указывает на невозможность совершения планируемого предприятия для человека, каковым является Раскольников. В другом месте, уже после убийства, тот же герой видит сон об избиваемой хозяйке, но до последнего не отдает себе отчета, что спит, наоборот, он уверен как раз в обратном: «Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику». Конечно, такое состояние полусна-полубреду легко объяснимо запущенной болезнью Раскольниковова, но в рамках художе-

¹ *Изер В.* Акты вымысла // *Немецкое философское литературоведение наших дней: антология: пер. с нем. / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм.* СПб.: С.-Петербургский ун-т, 2001. С. 186–216.

² *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений. В 15 т. Т. 5. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. С. 55.

³ Там же. С. 111.

ственного текста объясняется отнюдь не только ею. Так ночной кошмар прочно входит в его жизнь, укореняется в ней, отрезая путь к детской радости существования. Невозможное становится реальным.

Главным героем пьесы Ф. Зеллера «Папа» является мужчина 80 лет по имени Андрэ. Именно его точка зрения на мир организует хронотоп пьесы. Сюжетом произведения, по сути, можно назвать его постепенный уход из жизни, сопровождаемый потерей всяких связей с внешним миром. Эта потеря связей проявляется тем более ярко и драматично, что Андрэ, по всей видимости, страдает болезнью Альцгеймера, и его восприятие реальности сильно отличается от такового у здорового, «нормального» (еще полного жизни) человека – например, его дочери Анны. Продвигаясь по тексту, читатель так до конца и не обретает уверенности в том, какие события действительно имели место быть, а какие происходили лишь в сознании Андрэ.

Границы пространства, времени, восприятия личностью самой себя и других, границы между своим и чужим в пьесе очень нечетки. Действительный, материальный мир теряет очертания, но при этом сохраняет некоторые свои атрибуты – бытовые детали вроде чашки кофе, или бутылки вина, или цыпленка на ужин, или нескольких таблеток. Тонкая грань, например, между сном и явью или воспоминанием и насущным бытием здесь расширяется, становится отдельной территорией, включающей в себя характеристики обеих реальностей. Лиминальная, пороговая фаза – лишь одна из четырех в характерной для мифа сюжетно-фабульной модели⁴ – здесь, по сути, остается единственной (при этом в тексте постоянно сменяют друг друга моменты обособления и партнерства). Можно сказать, что пограничье, в которое вступает человек накануне смерти – это «зона, которая позволяет соприкоснуться с “вечностью”, “запредельным”»⁵. И именно это тревожит Андрэ больше всего. Он одержим попытками восстановить границы, но безуспешно – в конце концов, утрата надежды на это становится последней чертой, которую переходит герой на пути к смерти. В одноименном спектакле «Современника» (реж. Е. Арьё) эта подвижность границ представлена визуально при помощи тонких мутных стеклянных стен, вроде бы и прозрачных, но при этом сплошных, постоянно возникающих там, где их раньше не было и исчезающих в сценическом пространстве, которые разделяют и отражают героев. Зыбкость реальности передается и через размытость очертаний привычных предметов: так, в начале спектакля в глубине сце-

⁴ Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009. С. 36–41.

⁵ Фариню Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 375.

ны виднеется будто бы тень надгробия, которое, когда речь заходит о давно не посещавшей отца младшей дочери Андрэ, Элизе, а свет резко меняется, оказывается обычным буфетом. (Далее выясняется, что Элиза давно погибла, но знал ли об этом когда-то герой, до конца непонятно. Скорее всего, знал, но забыл, ведь, мечтая о встрече с ней, он почти не реагирует на слова сожаления о ее смерти, неосторожно оброненные сиделкой).

Пьеса представляет собой 15 сцен, не имеющих логического начала и конца. Мы знаем, что первая из них происходит в квартире Андрэ – это обозначено ремаркой. В дальнейшем место действия как будто не меняется – по крайней мере, в ремарке в начале сцены 2 указано: «В той же гостиной»⁶. Но потом оказывается, что это «как бы и не она». Перемещение из одного пространства в другое прямо никак не оговорено, но мы понимаем, что так или иначе оно осуществляется – «по мере развития действия сцена будет пустеть и к финалу превратится в пустое нейтральное пространство» [С. 26]. В последней сцене оговаривается, что «*Скорее всего*⁷, мы в больнице» [С. 61]. Сначала Андрэ узнает от других героев, что он живет уже не в своем доме, а в квартире Анны, а в финале оказывается в специальном учреждении. Андрэ, тем не менее, большую часть времени уверен, что находится у себя. Он обеспокоен мыслью, что дочь мечтает присвоить его жилплощадь и готов бороться за то, чтобы этого не случилось. Он раздраженно протестует против того, что по его квартире разгуливает незнакомец (называющий себя мужем Анны), что в ней переставляют мебель, в конце концов – что в центре опустевшей гостиной оказывается белая больничная кровать (герой теряет всё, оставаясь на смертном одре).

Действие пьесы происходит в Париже, но несколько раз упоминается Лондон. Анна говорит, что хочет переехать туда, оставив отца на попечение сиделок. И этот отъезд воспринимается Андрэ как начало вечной разлуки – в Лондоне жить нельзя, там «круглый год идет дождь» [С. 17]. При этом в сознании Андрэ то Анна как бы покидает мир живых, оставляя его (он, кстати, однажды прямо говорит, что собирается пережить ее – в связи со своим намерением не дать ей заполучить его квартиру), то он сам оказывается обречен на смерть: узнав о ее планах, он говорит: «Крысы бегут с тонущего корабля» [С. 17]. Читатель до конца не понимает, действительно ли планируется отъезд, поскольку Анна несколько раз отрицает это свое намерение. Тем не менее, в финале выясняется, что дочь все же переехала. Тут же медсестра, работающая в клинике, при-

⁶ Зеллер Ф. Папа. Мама. Сын. М.: ГИТИС, 2021. С. 18. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

⁷ Здесь и далее курсив мой. – А. Т.

глашает Андрэ тоже покинуть помещение и пойти прогуляться в парк, потому что «не каждый день бывает так солнечно» [С. 65]. Таким образом, разные герои по-разному могут покинуть пространство жизни – в восприятии Андрэ Анна остается в мире дождя, тогда как сам он получает шанс обратиться к свету. Это особенно важно, учитывая, что потеря памяти и разума в сознании героя (и в восприятии читателя) на зрительном уровне прочно связываются с темнотой: каждая сцена завершается затемнением, чем подчеркивает их обрывочность, мозаичность. На уровне звука затемнения дополняются постоянными короткими и длинными паузами в диалогах (поскольку порой в промежутки между паузами вписан какой-нибудь мелкий жест вроде отпивания виски из стакана, можно вообразить, что это небольшие немые сцены, когда герои не только молчат, но и не двигаются) – на 55 страниц текста их около 90.

Темпоральная структура пьесы также довольно непростая. Автор как будто пытается дать нам некоторые ориентиры в ремарках: «Чуть позже вечером того же дня», «Этим же вечером. Чуть ранее», «Гостинная тем же вечером, но чуть позже» и т.д. Но это только еще больше запутывает: например, в сцене под ремаркой «Утро», на вопрос Андрэ о времени одна из героинь отвечает: «Ближе к вечеру». Что из этого «правда» (если только читатель еще не отказался от обреченной на провал идеи отыскать «правду») – непонятно. Некоторые фрагменты сцен и диалоги повторяются несколько раз, и это тоже не способствует пониманию последовательности событий, но зато работает на усиление у читателя ощущения тревоги и страха, которыми охвачен сбитый с толку и одинокий герой.

Из всех принадлежащих ему предметов, Андрэ больше всего обеспокоен местонахождением наручных часов – он то теряет их, то снова находит, постоянно спрашивает, который час, и при этом утверждает: «У меня двое часов. Их у меня всегда было двое. Одни на руке, вторые – в голове» [С. 28]. В последней сцене он снова говорит, что потерял их, уже окончательно. Осознание хода времени здесь очень важно для героя, так как это – качество разумного, взрослого человека, способного управлять своей жизнью. Поэтому потеря часов обретает значение потери связи с реальностью: «Не знать, который час, здесь – лишиться сознания»⁸. И снова, как и жизненное пространство, время у Андрэ отнимают дети: он подозревает в краже часов то сиделку, то зятя. Отнимающие часы отнимают у героя субъектность: «Я теряю все свои вещи, и потом все кому не лень ими пользуются. Если так и будет продолжаться, я останусь голым.

⁸ Хаирова М. Р. Мотив иллюзорного в современной драматургии // Антропология сновидений: сборник научных статей по материалам конференции. М.: РГГУ, 2021. С. 212–218.

Совсем ни с чем» [С. 35] (ср., как об этом на исходе жизни писал И. Бродский: «Загорелый подросток, выбежавший в переднюю, / у вас отбирает будущее, стоя в одних трусах»⁹). Поэтому Андрэ старается сохранить как можно больше связей с действительностью, пряча вещи в тайник, и очень пугается, когда об этом кто-то узнает.

Враждебность главного героя к окружающим совсем не беспочвенна, ведь он уверен, что Анна хочет избавиться от него, отдав в богадельню, сиделки воруют и разговаривают с ним «как с дебилом» [С. 48], а зять и вовсе унижает и бьет. В другие же минуты они корректны, вежливы, искренне заботливы. Их поведение в его восприятии меняется немотивированно. Андрэ оказывается беззащитен перед всеми ними, как ребенок. Именно возврат в детское состояние, происходящий на пороге смерти, интересовал Ф. Зеллера, когда он начал работу над пьесой: «80-летний мужчина разрушается и, разрушаясь, превращается в маленького ребенка, который хочет, чтобы мама взяла его на руки и утешила. Это реальная горькая и скандальная правда – существует некий закон человеческого нутра, согласно которому конец жизни страшно похож на ее начало» [С. 7].

Действительно, не раз в тексте подчеркнута «детскость» Андрэ: Анна говорит, что он спит «как ребенок, с открытым ртом», автор в ремарках отмечает, что лицо его озаряет «детская улыбка». Когда он общается с молодой сиделкой, которую хочет заинтересовать, то рассказывает о себе разные небылицы: о том, что был профессиональным чечеточником или чуть было не стал фокусником, обещая продемонстрировать ей свое мастерство. Возможно, о подобной профессии он мечтал в детстве, наблюдая за артистами кино или цирка?

Превращаясь в ребенка, человек обнажается. Этот мотив в тексте очень значим. Андрэ, хоть и боится остаться голым, все чаще забывает переодеться, разгуливая по дому в пижаме, а когда его призывают сделать это, капризничает и ворчит. Впрочем, в последний момент, когда его уже забирают в больницу, он, наоборот, хочет одеться. Андрэ охватывает паника при мысли, что чужой человек застанет его в таком виде (он забывает, что этот же человек уже не раз помогал ему переодеться). «Я умру со стыда», – говорит он, но уже слишком поздно – за ним больше не признают способности стыдиться.

В больнице Андрэ окончательно впадает в детство, пропадают все воспоминания, кроме самых первых:

⁹ Бродский И. Сочинения. Т. IV. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 204.

Андрэ. Она была такая... У нее были большие глаза. Она была похожа на... Ее лицо стоит перед глазами. Наверное, она тоже будет приходить ко мне время от времени. Моя мама... Нет? Вы сказали, что она приезжает по выходным?

Женщина. Ваша дочь?

Андрэ (*внезапно печально*). Нет, моя мама. Я... Я хочу к маме. Я хочу... Я хочу выйти отсюда. Чтобы меня забрали отсюда.

Женщина. Тихе, тихе....

Андрэ. Хочу к маме. Я хочу, чтобы она забрала меня отсюда. Я хочу домой.

Андрэ плачет навзрыд.

И далее:

Андрэ. У меня ощущение, что с меня опали все листья. Все, до одного.

Женщина. Листья? Что вы имеет в виду?

Андрэ. Мои ветви. И ветер... Я не понимаю, что происходит. А вы понимаете, что происходит? Со всеми этими квартирами? Уже не знаю, где можно бросить кости [С. 64–65].

Человек без воспоминаний теряет связи с жизнью, остается голым, как дерево без листьев, как новорожденный ребенок в женских руках. Лишившись всего этого, он переходит границу жизни и смерти. С этой точки зрения, процесс, произошедший с героем, можно назвать не деградацией, а преобразованием¹⁰. В пьесе встречается еще один природный образ, характеризующий потерю жизненных сил – Анне снится, что в порыве ненависти она кладет спящему отцу руки на шею и под кожей его ощущает движение: «Как будто в моих руках бились маленькие бабочки». Но приходит час, и бабочки улетают. Наступает последнее затемнение.

Таким образом, на примере драмы «Папа» Зеллера мы увидели, как стирание границ реальности создает в рамках художественного произведения пограничную зону контакта жизни и смерти. Отсутствие этих границ в тексте акцентировано постоянными повторами, паузами, затемнениями, оговорками, что заставляет читателя задаваться вопросом, как соотносятся действительность и галлюцинации героя (и задумано ли существование действительности в этом тексте вообще). Автор намеренно не дает на него никакого ответа, выстраивая мир произведения в соответствии с точкой зрения Андрэ. Воспроизводя в тексте множество симптомов реального заболевания, Зеллер в рамках художественного вымысла выстраивает символический путь человека из жизни в небытие.

¹⁰ Тюна В. И. Указ. соч. С. 36–41.

Д. Д. Малкина

Границы реального и фантастического в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»

Новалис – ярчайший представитель раннего немецкого романтизма. В ходе дальнейшего анализа нам будет особенно важно учитывать особенности этого художественного направления. Перечислим наиболее важные из них: это мечта романтиков о Золотом веке, антитеза «мечта – действительность», особая роль поэта-пророка, способного установить контакт с другим миром, эмблема голубого цветка как символа иного мира¹.

Фантастический мир впервые вводится в произведение через сон главного героя Генриха: он мечтает о голубом цветке, и в сновидении этот цветок находит. «Ему приснилась сначала *безграничная* даль и дикие *неведомые* места. Он переплывал моря с *непостижимой* легкостью; <...> Все ощущения достигли в нем *неведомой* до того напряженности»². Выделенные эпитеты характеризуют сон как пространство необычайное, полное невероятного напряжения. Далее герой словно просыпается в другой сон, огромные масштабы которого в итоге сужаются до пещеры. Внутри неё Генрих и находит голубой цветок.

Вскоре нам рассказывается сон отца – ещё одно сказочное пространство. В процессе чтения мы начинаем замечать, что оно частично совпадает с тем, что было во сне Генриха. Генрих в своём сне приходит к «сверкающему потоку», у которого и растёт цветок, а отец через пещеру в горе попадает в место, где есть ручьи и цветы, среди которых есть «один особенный» – и уже становится понятно, о каком цветке идёт речь.

В таблице ниже приводятся цитаты, выделяющие совпадения на уровне лексики и семантики в рассказах Генриха и его отца:

¹ См.: История зарубежной литературы XIX века / М. Е. Елизарова, С. П. Гиждеу, Б. И. Колесников, Н. П. Михальская. М.: Просвещение, 1964.

² *Новалис*. Ученики в Саисе: магические романы и философские фрагменты / пер. с нем. Г. Петникова. СПб.: Леонардо, 2011. С. 113.

Сон сына	Сон отца
Приблизившись, он увидел мощный <i>луч</i> , поднимавшийся, как струя фонтана, до самого потолка.	Пещера была озарена ярким <i>светом</i> .
Он очутился на мягком <i>лугу</i> у края ручья, точно вливающегося в воздух и в нем исчезающего.	Я быстро направился к свету и вскоре очутился на <i>зеленой равнине</i> .
Но с наибольшей силой привлекал его <i>голубой цветок</i> , который рос у <i>ручья</i> . Цветок окружали бесчисленные <i>другие цветы</i> всевозможной окраски.	Всюду были <i>ручьи</i> и цветы; из всех цветов <i>один</i> понравился мне больше всего, и мне казалось, что все <i>другие цветы</i> склоняются перед ним.

Финальное реальное пространство – это Аугсбург в Швабии, где Генрих знакомится с поэтом Клингзором. Здесь вступает в силу совершенно иное пространство – пространство сказки. С первых строк оно захватывает нас и начинает всё больше и больше удивлять. Можно выделить три уровня пространства этой сказки, между которыми перемещаются персонажи, главный из которых – Басня, символ души поэта, его свободной фантазии и творческой силы:

1. Пространство дворца короля Аркура.
2. Пространство комнаты (дома): маленький Эрос, его сестра Басня, кормилица Гиннистана, отец, писец, мать, София.
3. Тёмное пространство «под», другой мир: Сфинкс, старые сёстры Басни, пауки в пещере, лестница, ведущая во дворец короля, на первый уровень.

Таким образом, сказочное пространство оказывается структурированным (при том, что вводятся эти пространственные пласты совершенно неожиданно, будто создаются автором у нас на глазах). Границы уровней пространства сказки преодолеваются в вертикали, и делается это легко и непринуждённо.

Кратко опишем пространственные «мирки» сказочного мира. Для перехода между ними персонажи просто идут или летят, не прилагая никаких сверхъестественных усилий. При этом характер протекания времени в этих пространствах разный, а значит и «способ» существования в них тоже. В королевском дворце время замедленно, как в эпосе, а комната с аллегорическими существами характеризуется эффектом ускорения времени. Далее возникает картина воздушного замка: это олицетворенная до предела природа, где совершенно непонятно, как протекает время.

Ближе к финалу сказки пространственная картина наполняется архетипическими образами, выводящими сказку за границы любого мыслимого пространства и времени (ледяное море, утёс скорби, синее покры-

вало Софии, тянувшееся волнами по земле и покрывавшее на веки страшную бездну, пламя, поглощающее солнце, мощная весна, феникс). Это бесконечно разнообразное пространство, живущее в едином времени, где стёрты границы прошлого, настоящего и будущего.

Далее мы подходим к кульминации нашего исследования. Во второй части романа Генрих встречает некоего старика Сильвестра. В разговоре с ним выясняется, что тот знаком с отцом Генриха. Поразительно, но мы понимаем, что, видимо, это тот старик из сна отца, который показывал ему голубой цветок. «Много времени прошло с тех пор, как меня посетил твой отец таким же молодым, как ты теперь»³. Только отец Генриха не пошел за своим призванием, стал «ремесленником», который «работает без усталости по привычке, но без внутреннего желания»⁴.

В итоге складывается поразительная картина: старик Сильвестр, разговаривающий с Генрихом, связывает пространство сна и реальности. Причём сны отца и сына сливаются в единое пространство. Граница между нереальным и реальным стёрта, её нет. Есть по крайней мере один человек, осознающий это, живущий в этом разрушенном двоёмии. Думается, таким образом, автор воплощает идею немецких романтиков о золотом веке. Мечту, что гармония будет достигнута посредством слияния сказки с жизнью.

Это подтверждают, например, слова Людвиг Тика, закончившего роман за Новалиса: «Люди, животные, растения, камни и звезды, стихи, звуки, краски сходятся, как одна семья, действуют и говорят, как один род. <...> Сказочный мир становится видимым, действительный мир кажется сказкой». Всё объединяется, природа становится едина. А дочь Генриха и его возлюбленной Матильды описывается следующей фразой: «это дитя начало мира, золотой век в конце его». Начало и конец соединяются, золотой век настаёт, границы между реальным и фантастическим больше нет.

³ Там же. С. 311.

⁴ Там же. С. 312.

М. А. Мисник

Границы пространства и сознания в рассказе Р. Брэдбери «Вельд»

«Вымысел как акт – всегда переступание границы», писал в своей работе «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте» В. Изер¹. Исследователь отмечает необходимость различения вымышленного (целенаправленного, определяющего форму воображаемого) и фантазии. «Если воображаемое, – пишет он, – обретает посредством вымысла не присущую ему как таковому определенность, то оно, следовательно, получает и некий предикат реальности»². В своей работе Изер говорит о проблемной границе – границе между художественным и «действительным». Тем не менее, на наш взгляд, эти суждения об акте вымысла применимы и к описаниям процесса «вымышлявания», «выдумывания» – словом, акта создания реального воображаемого внутри художественных миров.

Подобным образом о соотношении «фиктивного» и «реального» внутри художественного мира пишет Е. Фарино: исследователь выделяет «искусство в искусстве» как отдельный аспект функционирования границы. По его мысли, в произведении искусства, «несмотря на собственную фиктивность, возможны своя сфера реальности и своя сфера фикции»³ – исходя из этого общего положения, можно сказать, что то же относится и к возникающему внутри художественного мира другому – воображенному – пространству, а не только произведению. Если, как пишет Е. Фарино, при появлении в произведении искусства другого произведения, одно из них «усилит ранг условности», а другое, напротив, будет казаться «реальнее», тот же процесс произойдет и при возникновении в пространстве текста другого, более фиктивного локуса.

Этим теоретическим вступлением бы хотелось задать ракурс, с которого, на наш взгляд, интересно рассмотреть границы и пограничные пространства в одном из произведений Р. Брэдбери – рассказе «Вельд».

Структура художественного мира в произведении Р. Брэдбери выстраивается благодаря буквализированным актам воображения: мир,

¹ Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб.: С.-Петербургский ун-т, 2001. С. 188.

² Там же. С. 189.

³ Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 376.

рожденный в сознании детей, обретает форму и визуальные границы, которые затем особым образом осмысливаются и трансформируются в сознании их родителей. Тем самым, в художественном мире возникают сферы реального и фиктивного, и особую значимость обретает их граница. Как пишет Е. Фарино, «в тех случаях, когда выводятся неоднородные пространства и времена, не менее существенную смысловую нагрузку получает разделяющая их черта»⁴.

Особенно интересным в рассказе представляется функционирование пространственных границ и границ сознания в рамках общих визуальных маркеров. Дело в том, что граница между реальностями в рассказе имеет материальные воплощения – дверь в детскую, пространственные границы (стены) комнаты. Однако, помимо этого, она «удваивается» за счет границ восприятия героев, мужа и жены.

Рассказ начинается с разговора героев-родителей о необходимости пригласить психиатра, чтобы он осмотрел комнату. «При чем здесь психиатр?»⁵ – на этот закономерный вопрос Джорджа героиня уверенно отвечает – «детская изменилась», и изменения эти, несомненно, необходимо обсудить именно с этим специалистом, а не с техником или мастером по ремонту. Так с первых фраз в рассказе объясняется природа внутреннего пространства комнаты и ее связь с сознанием (психикой, образом мышления) детей.

По сюжету рассказа, окружение детской комнаты формируется соответственно желаниям и интересам детей, т.е. детская фантазия обретает конкретную форму (что, вслед за Изером, мы и можем называть вымыслом, а его продукт, следовательно, воображением).

Отдельно необходимо упомянуть об очевидной переключке этого особого пространства в рассказе с островом Нетинебудет (Neverland) из сказочной повести Дж. Барри «Питер и Венди», из которой Брэдбери заимствует имена для героев-детей. Ключевым сходством этих локусов будет то, что оба они подвластны детскому воображению и служат противоположностью «взрослому» внешнему миру. Венди и Питер в повести Барри, как и герои Брэдбери, сбегают в выстроенную детским сознанием реальность. Однако в случае с более ранним сюжетом, граница этого мира абсолютно непроницаема для взрослого, и мир, скрытый за ней, не доступен ни для кого, кроме детей. В рассказе Брэдбери мы видим, что возможность попасть в такой мир оборачивается для взрослых смертельной опасностью.

⁴ Там же. С. 374.

⁵ *Брэдбери Р. Вельд // О скитаньях вечных и о Земле / Р. Брэдбери; пер. с англ. Л. Жданова. М.: Эксмо, 2007. С. 524–537. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.*

Еще одно отличие – характер такого пространства. Мир «потерянных мальчиков» в повести Барри неизменен, он выстроен как место, увлекающее каждое поколение детей одними и теми же приключениями, опасностями и победами над злодеями. Мир детской комнаты в «Вельде», как уже упоминалось, зависит от состояния и интересов ребенка в конкретный момент и меняется вместе с ними.

Необходимость «убежать» в мир фантазии обуславливается у героев рассказа не только их детским возрастом и особенностями детского мировосприятия. Отношение родителей, каким мы видим его в тексте, говорит о том, что дети занимают позицию объектов. Родители заботятся об их номинальном благополучии, окружая сына и дочь, как говорит Джордж, «всем самым лучшим». В то же время, детское сознание, как и сломанный механизм, детскую комнату, необходимо «чинить». Дети становятся вещами среди вещей, их растит звуконепроницаемый дом, который «кодевал, кормил, холил, укачивал, пел и играл им». Возможность создать пространство, подчиненное их воображению, позволяет детям обрести субъектность, в то время как родители для них становятся такими же объектами, «приложением» к дому.

Одна и та же граница в представлении родителей становится проницаема по отношению к разным реальностям, которые могут восприниматься и как «реальные» (чаще – в случае мужа), и как «фиктивные». В первую очередь, она рационально осмысливается как граница пространств внутри одной реальности – т.е. становится проницаема как дверь между «умной» детской комнатой и остальным домом. Такое восприятие комнаты прямо отражено в тексте, герои видят в детской механизм, особое устройство, создающее иллюзию дополнительной реальности: «Гладкие двумерные стены. На глазах у Джорджа и Лидии Хедли они, мягко жужжа, стали таять, словно уходя в прозрачную даль, и появилась африканский вельд – трехмерный, в красках, как настоящий, вплоть до мельчайшего камешка и травинки. Потолок над ними превратился в далекое небо с жарким желтым солнцем», «Львы медленно приближались. И Джордж Хедли – в который раз – восхитился гением конструктора, создавшего эту комнату. Чудо совершенства – за абсурдно низкую цену».

Пространство, созданное детьми для игр, они изначально воспринимают как фиктивное, и наблюдают его исключительно с позиции родителей, заметивших странное и тревожное в творчестве своих детей. Тем самым, в тексте возникает также граница сознания, и сюжет рассказа строится за счет последовательного разрушения этого барьера. Герои-взрослые в рассказе переходят от восприятия детской комнаты как механической части обжитого и контролируемого пространства, до превращения ее в портал в другое пространство, существующее по собствен-

ным законам, и представляющего уже не фиктивную, а совершенно реальную опасность.

Переход этой границы особенно заметен в том, какими предстают детали этого мира глазами взрослых: там, где изначально они замечали «синтетический мех», «во рту вкус пыльной обивки», «скрытые одорофоны», наполняющие комнату запахами, к финалу рассказа появляются уже совсем не искусственные «жаркое солнце» и «ослепительное небо».

Тем самым, появление нового локуса в мире рассказа на месте старого – детская превращается в африканский вельд – снижает степень «реальности» одного пространства и, наоборот, делает более «реальным» другое. Любопытно, что поначалу герои уверены в действительном характере собственного места – дома, привычного мира вокруг, и едва сомневаются в фиктивности вельда. Постепенно стороны этого уравнения заметно смещаются в их сознании, и вот уже все то, что касалось реальной жизнью, начинает вращаться вокруг локуса вельда, который становится куда более осязаемым.

Как читатели, мы тоже ощущаем на себе это изменение, кто-то раньше, кто-то позже, но все же убеждаясь в действительном существовании вельда не как технического элемента оборудованной комнаты, не как проекции, а как «реально существующего» места.

Любопытно, что в соотношении пространств усматривается и выражение власти, и, более того, интересна его переключка с животными образами в рассказе. О такой организующей функции границ пишет в своей работе «К вопросу о семантике границы и формах разграничений» М. Шмитц-Эманс. Исследовательница отмечает, что разграничение «своего» и «чужого» хорошо знакомо человеческой культуре как деление на то, чем человек может распоряжаться и властвовать, и на то, чем не может – подобно государственным, политическим границам⁶. Несколько неожиданно, но и в контексте фиктивного и реального пространств эта оппозиция играет в рассказе свою роль. Родители – патриархи «своего» пространства дома, властны распоряжаться им, о чем неоднократно говорится в тексте. Построить детскую – решение отца, включить или выключить технологичный дом – тоже вопрос, решаемый взрослыми. Однако против природной власти мира, рожденного воображением детей, они совершенно бессильны. Создается впечатление, что и образ льва – хозяина, царственного животного, как будто бы здесь не случаен. Это не только опасные звери, но еще и носители власти.

⁶ Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара, 2006. С. 44–46.

Еще более интересным представляется вопрос о том, получилось ли у героев-родителей перейти границу сознания и оказаться по ту же ее сторону, что и их дети. На первый взгляд, переход от восприятия вельда как механически обустроенной части дома к уверенности в том, что это пространство не менее реально, чем их собственное, уже говорит о преодолении этого разрыва. Родители видят это пространство и осознают его как реальное. Изменение в сознании, как мы уже проследили в тексте, действительно происходит, однако говорить о том, что родители «поняли» своих детей и оказались вместе с ними, на наш взгляд, все же нельзя. Дело в том, что этот мир по-прежнему остается им чуждым и даже враждебным, тогда так для детей он угрозы не представляет, ведь это их мир во всех смыслах.

Как мы видим, граница в рассказе оказывается проницаемой, и, более того, ее переход, смещение характеристик разграничиваемых пространств, особенно важен для развития сюжета. Герои пытаются влиять на границы, замыкая и размыкая их с помощью материальных маркеров – дверей, стен. Однако в итоге они вынуждены разрушить, пересечь барьер, помимо своей воли оказавшись жертвами пространства, которое некогда не воспринимали как реальное.

А. С. Сабсай

**Реальность и фиктивность времени
как граница между памятью и воображением
в пьесе «Валентинов день» Ивана Вырыпаева**

Есть ты, нет тебя, – а я все продол-
жаю с тобой общаться¹.

И. Вырыпаев. «Валентинов день»

Пьеса «Валентинов день» – одно из самых известных произведений Ивана Вырыпаева. Ее абсолютную искренность и глубочайшее погружение зрителя / читателя во внутренний мир главной героини легко объяснить неопределенностью, которая вообще свойственна новой драме, к каковой причисляют и Вырыпаева. Однако как сильно на этой глубине вода преломляет солнечные лучи? Мы едва ли можем в полной мере осознать степень своей вовлеченности – а значит, и степень условности всего сюжета, – не задавшись вопросом: насколько реально то, что мы видим? Ключом к разгадке пьесы может стать использование оппозиции «реальное – фиктивное», которую предлагает Е. Фарино в своей книге «Введение в литературоведение»².

Первый и наиболее очевидный фактор, влияющий на конструирование такой модели, – это происхождение самого текста. «Валентинов день» написан как продолжение знаменитой, крайне популярной в свое время пьесы Миханла Рождина «Валентин и Валентина». Перед нами своего рода сиквел, нередко ссылающийся на оригинал как путем включения его сюжета в виде предыстории, так и напрямую, то есть на уровне непосредственных заимствований. По Е. Фарино, это создаёт ситуацию «искусства в искусстве»³ (произведения в произведении), причем вставной текст, конечно, должен выглядеть менее достоверным, нежели основной. Но Вырыпаев поступает иначе: он делает приводимые фрагменты рождинской пьесы единственными крупными действующими лицами прошлого – ведь все остальное (то, что домыслено им самим) представлено только через воспоминания и фантазии, переосмыслено главной героиней и вольно или невольно искажено ее сознанием.

¹ *Вырыпаев И. А.* Валентинов день // Пьесы Ивана Вырыпаева: сайт автора. URL: <https://vyrpaev.com/ru/plays/valentinesday/ru> (дата обращения: 07.06.23). В дальнейшем текст цитируется по источнику.

² *Фарино Е.* Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 376.

³ Там же. С. 378.

На протяжении уже двадцати лет Валентина живет в квартире, выкупленной у спившейся вдовы своего любимого человека. Сама вдова, Катя, остается там же – ее присутствие тенью легло когда-то на историю их любви, а теперь омрачает и оттеняет историю ее памяти. Вообще память в «Валентиновом дне» – основной источник любви: Валентина ищет возможности через память восстановить утраченную связь с Валентином, и именно общая память объединяет ее с Катей, которая как будто помимо воли все же становится ей дорога и близка. И с этой точки зрения, для нас особенно важно увидеть границу между реальным и фиктивным: если первое есть лишь данность, то второе – продукт воли героини и, следовательно, воображаемое «изменение» прошлого является воплощением перемен в ней самой. Когда Валентина мысленно вторгается в события двадцати- или сорокалетней давности, чтобы что-то досказать и исправить, мы воочию наблюдаем развернутый в масштабе сцены процесс построения новых смысловых связей между событиями и обстоятельствами, между решениями и их скрытыми причинами, наконец, между собой и своей жизнью. Проблема присвоения памяти – обратная сторона борьбы героинь за право считать свою любовь настоящей, а значит, и свою судьбу, пусть даже несчастливую, – состоявшейся. «Потому что я – не зря!» – говорит Валентина, объясняя, почему так рьяно отстаивает свои прежние страдания и продолжает привносить их в настоящее.

Вырыпаев строит свою пьесу на том, что дарит визуальное воплощение всему, что обычно происходит незримо – в сознании человека. Так, присутствие молодого, еще живого Валентина (в реальности умершего двадцать лет назад) не просто ощущается оплакивающими его женщинами, но может быть увидено зрителем. В свой шестидесятый день рождения пожилая Валентина встает из-за праздничного стола и пересаживается на скамейку к юному Валентину. Где находятся эта скамейка и сам герой – в парке, где она и была в действительности, то есть в далеком прошлом (на что указывает и «снег прошлого века», втянутый сюда словно через временную петлю), или в сегодняшнем дне, а значит, прямо в квартире? Одновременно и там, и там: художественная условность сцены позволяет драматургу визуализировать психологическое состояние героини как физический переход из одного пространства в другое и даже как иллюзорное путешествие во времени. Воспоминания априори фиктивны в сравнении с реальной действительностью, но поначалу они еще кажутся попыткой ее воспроизвести: Валентин и впрямь когда-то ждал Валентину точно так же на скамейке. Именно пересечение границы служит сигналом о том, что воспоминания превращаются в фантазии, ведь только воображение способно создать столь причудливую картину – двое людей, на самом деле бывших ровесниками, встречаются за преде-

лами времени и даже за пределами жизни (так как один из них мертв), к тому же будучи в разных возрастах – ему восемнадцать, ей шестьдесят. Возраст служит в «Валентиновом дне» главным маркером, позволяющим с первого взгляда отличить реальное от фиктивного, и расхождения в нем означают наложение временных пластов друг на друга. Этому способствует особая организация системы персонажей: Валентин и Катя появляются попеременно в разных возрастах (Валентин – восемнадцати и сорока лет, Катя – восемнадцати, сорока и шестидесяти), не меняется только возраст Валентины, главной героини, ведь вся предпринятая интеграция времён осуществлена ею.

Квартира – основное пространство в пьесе – была местом действия этой истории с самого начала, еще «в прошлом веке» (эти слова звучат в ремарках рефреном и повторяются самой Валентиной: «Я в прошлом веке», – так Вырыпаев подчеркивает отдаленность воспроизводимого прошлого от настоящего); квартира эта превращена фактически во временной портал, где зачастую единство пространства нивелирует дистанцию во времени. Раз за разом, в каждой следующей псевдоретроспекции, призванной восполнить сюжетный пробел для зрителя, в конце концов, появляется Валентина – в свои шестьдесят, со своим многолетним опытом и более зрелым мышлением, и, следовательно, эпизод этот из условно-реального (действительно бывшего, запечатленного в памяти) превращается в откровенно фиктивный – порожденный воображением. По мере того, как ретроспективный «вставной» сюжет движется сквозь годы по направлению к настоящему, Валентина, напротив, уходит все дальше и дальше в свои фантазии – прошлое и героиня идут навстречу друг другу, чтобы, встретившись, отыскать истину. И вот уже вместо квартиры, где почему-то оказывалась скамейка из парка, мы наблюдаем сам парк, в пейзаж которого затесались предметы из интерьера квартиры: «Осень. Сыплются желтые листья. Валентин в задумчивости сидит на краю стола. За спиной у него рюкзак. Мимо него по парку проходит двадцатилетняя Катя».

Каждая новая подобная ступень в движении сюжета в сторону фиктивного делает происходившее на предыдущей – на контрасте – в некоторой мере реальным. Выстраивается следующая градация: «действительное прошлое» (это, по Вырыпаеву, только прямое свидетельство эпохи – то есть отрывки из пьесы Рождина) – память – воображение. Иногда звенья оказываются пропущены. Так, голос Валентины вторгается в разговор Валентина с Катей, при котором она не присутствовала и о котором, следовательно, не могла знать. Валентин как бы отвлекается на несколько минут от судьбы, которую проживает, и от времени, которому принадлежит, чтобы ей ответить: «диалог их состоялся, как бы, не на

самом деле, а у Валентина внутри, там, где обычно и происходят такие диалоги».

Интересно, что фиктивное возникает именно на границе эпох, в зазоре между настоящим и прошлым. Фиктивное – продукт соединительной функции этой границы, но именно разделительная ее функция – причина того, что оно не может стать настоящим, как невозможен переход назад сквозь время.

Однако, не будучи реальным, фиктивное обретает такую силу, что становится способно над ним возобладать: «воображенное прошлое» отмечено зримыми элементами фантастического. В сцене 8 («Полеты с золотыми мужчинами») Катя, которая только что пересказывала свой удивительный и абсурдный сон, видит то же самое уже «наяву» и они, «взявшись с золотым Горбачевым за руки, летят над Витебском». Подобным же образом обставлена часть реальной развязки пьесы – уход Кати.

Граница между жизнью и смертью оказывается такой же, как граница времен, – неожиданно пронцаемой и вместе с тем никогда до конца не подвластной воле человека. В пользу этой амбивалентности говорит и тот факт, что день смерти Валентина совпадает с днем рождения Валентины, и то, что после ее попытки застрелить Катю из ружья обе они, несмотря на холостой выстрел, считают убийство состоявшимся. Смерть, по Вырыпаеву, неразрывно связана со сферой фиктивного, но является самым непреодолимым – и оттого самым реальным – обстоятельством в жизни.

М. М. Ляпунова

Тема границы в драматургии Г. Пинтера

Данное исследование сосредоточено на теме границы в произведениях английского драматурга Г. Пинтера и различных способах, которыми она представлена. Нас интересует, как автор создает образ границы, рассматривая ее не только как компонент физического пространства, но также исследуя ее семантический потенциал.

Первое мы считаем особенно интересным в рассмотрении данного материала, поскольку именно пьеса, предназначенная для воплощения на сцене, может быть представлена впоследствии вне пространства художественного текста. Посредством сценографии возможно реализовать границу как физическое явление – тем самым усиливается потенциал вербальной структуры текста.

Физическое пространство в пьесах Пинтера в большинстве случаев ограничено, что указано в авторских ремарках. Действие, как правило, происходит в одной или нескольких комнатах, а внесценическое пространство необходимо автору для выстраивания четкой оппозиции между ним и уже показанным на сцене «внутренним» пространством. Все персонажи, приходящие «извне», являются антагонистами по отношению к тем, кто представлен изначально, появление «внешних» сил служит поводом для возникновения драматического конфликта.

Так, с появлением мистера и миссис Сэндс нарушается спокойное существование персонажей Роуз и Берта в самой первой пьесе Пинтера «Комната» (1957) – это появление с самого начала создает высочайший уровень тревоги и подозрений, хотя невозможно логически подвести основания, что именно вызывает у персонажей переживания.

Комната в пьесе воспринимается как безопасное пространство, вне его пределов – холод. В первой, открывающей пьесу реплике, Роуз говорит слово «murder»¹, характеризуя погоду, но оно сразу же создает ассоциативный ряд с опасностью, о которой читатель или зритель не может знать, поскольку она не объяснена, но инстинктивно должен ее почувствовать.

В пьесе «День рождения» (также 1957) действие выходит за рамки замкнутой комнаты, но, во-первых, пространство остается также условным (в ремарке указано лишь, что это дом в приморском городе), а, во-

¹ *Pinter H. Plays. V. 1. The Birthday party; The Room; The Dumb waiter; A Slight ache; The Hothouse; A Night out; The Black and white; The Examination London : Faber & Faber, 1996. P. 42.*

вторых, основным событием останется вторжение туда персонажей Гольдберга и Макканна, которые являются с непонятной целью, нарушая установленный порядок совершенно заурядного дома. Дом Мег и Пити становится как бы моделью, квинтэссенцией размеренной предсказуемости; для них дом является воплощением цельного мира, но появление других персонажей вскрывает скрытые противоречия.

Однако пространство, в котором разворачивается основное действие, не всегда ощущается как безопасное, оно может быть пустым, неудобным, разрушающимся, ветхим и т. д., но оно изначально воспринимается как противостоящее еще худшему, враждебно настроенному «внешнему миру», от которого персонажи дистанцированы. Так, например, в первой ремарке в пьесе «Сторож» (1959) следует довольно подробное описание:

Комната. В задней стене окно, наполовину закрытое мешковиной. У левой стены – железная кровать. Над ней полка: банки с краской, коробки с гайками, шурупами. Еще больше коробок и банок рядом с кроватью. В глубине сцены справа – дверь. У задней стены свалены в кучу раковина, стремянка, ведерко для угля, газонокосилка, магазинная тележка для покупок, коробки, выдвижные ящики. Из-под всего этого видна еще одна железная кровать. Рядом – газовая плита. На плите статуэтка Будды. У правой стены – камин. Возле него – чемоданы, скатанный ковер, паяльная лампа, поваленный стул, коробки, несколько трафаретов, вешалка для платья, несколько коротких деревянных планок, маленький электрокамин и очень старый тостер. Все это покоится на груде старых газет. Под кроватью Астона у левой стены – пылесос, невидимый, пока его не включают. К потолку подвешено ведро².

И все же герои чувствуют потребность защищать это пространство; чужак Дэвис не имеет права оставаться в нем, его пытаются оттуда изгнать.

Стоит отметить, что в пьесах Пинтера граница обладает потенциалом изменять свое качество: из разграничителя, выражающего четкую дифференциацию и оппозицию, она превращается в пограничное пространство (на дуальность как свойство границы указывают, в частности, Ю. М. Лотман³ и М. Шмитц-Эманс⁴). После перехода границы зачастую происходит качественное изменение фабулы (с точки зрения формы, в

² Пинтер Г. Коллекция: пьесы / пер. с англ.; вступ. ст. Ю. Фридрихштейна. СПб.: Амфора, 2006. С. 147–148.

³ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 191–208.

⁴ Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Самара, 2006. С. 29–46.

пьесах это зачастую момент завязки действия). Мы уже упоминали мотив «вторжения», который является основным способом катализировать конфликт. В пьесе «День рождения» антагонисты Гольдберг и Макканн как раз представляют собой персонажей, вторгающихся в чужое им пространство. Посредством их образов Пинтер задает тон практически ложного детектива. Гольдберг и Макканн устраивают Стэнли своеобразный допрос – в более традиционном драматическом тексте, возможно, следовала бы развязка, разоблачение, но здесь мы не усматриваем никакой психологизации. Конфликт происходит за счет нарушения установившегося порядка и за счет непонимания, которое возникает в звучащих диалогах. Обитатели дома ведут повседневные разговоры, бесполезные в своей тривиальности; Гольдберг и Макканн «заумствуют», но в их изречениях нет стремления куда-то в сторону, чтобы в них обнаруживался смысл.

Вторым немаловажным фактором оказывается граница, которая отделяет действующих лиц друг от друга. Открытый психологический аспект разработки характеров Пинтера мало интересует, индивидуальность каждого персонажа завуалирована, скрыта за разнообразными масками, обстоятельствами, схемами поведения и т. д., которые сковывают их, отделяя друг от друга и заикливая на самих себе. Отчетливее всего это проявляется в диалогах. Во взаимодействии персонажей можно отметить приемы, выработанные театром абсурда: многократные повторы различных реплик, заикливание одной и той же мысли. Однако Пинтер уходит от чистого приема и дает установку на отсутствие взаимодействия между персонажами, таким образом, отделяя их друг от друга.

В открывающей сцене пьесы «Комната» герои Роуз и Берт ведут диалог формально (Роуз говорит, но Берт молчит, его реплики – это паузы); разговор Роуз и хозяина комнаты, Кидда, выглядит так, словно они совершенно друг друга не понимают⁵. В диалоге Бена по телефону в финале пьесы «Немой официант» (1957) непонятно, есть ли на другом конце трубки собеседник⁶.

В ремарке к пьесе «Пейзаж» (1967) Пинтер указывает на то, что протагонисты пьесы, Дафф и Бет (других действующих лиц там нет), «как бы не слышат того, что говорит он / а»⁷. Диалог, призванный быть пространством для межличностной коммуникации, у Пинтера парадоксальным образом обладает прямо противоположными качествами. Даже супруги оказываются друг другу чужими людьми, а не близкими. Они глухи друг к другу, несмотря на то, что формально разговаривают, – это еще

⁵ Пинтер Г. Указ. соч. С. 42–43.

⁶ Там же. С. 145–146.

⁷ Там же. С. 375.

один аспект особенного пинтеровского диалога, который оказывается лишен смысла уже не из-за выбранного предмета дискуссии и не по языковым средствам, но по тому, что адресат оказывается как бы глух, поэтому разговор с ним совершенно беспелен.

Квинтэссенцией и неким поиском иных форм для подобного диалога можно назвать пьесу «Голоса семьи» (1980)⁸, созданную как радиопьеса и, следовательно, не обремененную специфическими условиями для того, чтобы ставить ее на сцене. «Диалог» оказывается разнесен не только во времени и пространстве и дистанцирован не только за счет того, что Пинтер дает установку на отсутствие взаимодействия, но и потому, что один из персонажей, как выясняется по ходу пьесы, на самом деле мертв. Эту максимальную условность для возможности диалога можно легко соотнести с театром абсурда, во-первых, но, во-вторых, здесь есть типичные для Пинтера проблемы: внутрисемейный конфликт (сын не пишет матери, уехав в город) и морально-нравственный (смерть члена семьи – недостаточный повод для воссоединения) соединяются в финале, где мать отрекается от сына, а отец признает бессмысленность попыток говорить с живыми. Подобная демонстрация дистанции между персонажами оказывается основополагающей характеристикой и еще одним видом границы.

В заключение отметим, что любой вид границы в драматургии Пинтера связан с его методом создания предельно концентрированного действия и содержания в пьесе. Пользуясь замкнутым пространством, он ставит героев в тесные рамки, а диалоги, не нацеленные на коммуникацию, избавляют действие от лишнего психологизма или символизма. Драммы Пинтера соотносятся с несколькими на поверку совершенно различными течениями; в его текстах сочетается социальная направленность, пришедшая из «новой драмы» (бытописание и повседневные условия для конфликта, которые выходят на принципиально новый уровень, отдаляясь от реализма и натурализма), техника и приемы драматургов-абсурдистов – в синтезе все равно дается не столько немедленная реакция на кризисное состояние эпохи, сколько общечеловеческое.

Таким образом, создается уникальное художественное пространство, и с этой точки зрения Пинтер представляется нам весьма самобытным драматургом и новатором.

⁸ Там же. С. 514.

В. В. Петрова

Визуальная репрезентация границы в пространстве фильма В. Вендерса «Небо над Берлином»

Осмысление репрезентации границы в художественном произведении особенно интересно в контексте творчества немецких авторов второй половины XX века, поскольку многие из них отражали в своих произведениях образ Берлинской стены – объекта, который был возведён в 1961 году, когда укреплённая государственная граница ГДР разделила Западный и Восточный Берлин на две части.

Постепенно образ Берлинской стены появляется в работах деятелей искусств, в частности, таких режиссеров, как К. Вольф («Расколотое небо», 1964), Р. Хауф («Человек на стене», 1982), В. Вендерс («Небо над Берлином», 1987). Для Вима Вендерса Берлинская стена становится отправной точкой для создания фильма. В одном из своих интервью режиссёр обращает внимание на то, что в основе замысла «Неба над Берлином» лежит существующая граница: «Когда я внимательно изучил карту Германии, мне пришла на ум мысль о том, что через эту страну пролегает один маршрут, о существовании которого я прежде не догадывался. Этот маршрут пролегает вдоль границы между ФРГ и ГДР, как раз в центре Германии и вместе с тем на рубеже стран»¹.

В книге Е. Фарина «Введение в литературоведение», в части, посвященной осмыслению границы как пространственной категории художественного произведения, литературовед обращает внимание на то, что создаваемый искусством мир условен. Однако искусство стремится создать иллюзию реальности при помощи различных средств, одним из которых становится пространство. Зачастую эта категория включает в себе источник смыслов за счет противопоставления другим пространствам, присутствующим в тексте. Таким образом, граница, которая понимается учёным как черта, разделяющая неоднородные пространства, может иметь в произведении серьезную смысловую нагрузку².

¹ *Вендерс В.* Логика изображения: пер. с нем. // Эссе / В. Вендерс. СПб.: Б&К, 2003. С. 54.

² *Фарина Е.* Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 374–385.

Материалом исследования послужило произведение, в котором наиболее полно реализуется данная тенденция, – картина Вима Вендерса «Небо над Берлином»³. В фильме присутствуют «непроницаемые» границы, возведённые как «изнутри», так и «извне», «проницаемые» границы, представленные в виде воспоминаний и сна героев, а также существует «пограничье», реализуемое через героев-медиаторов.

Структурообразующей основой всей картины является Берлинская стена – непроницаемая, по Е. Фарино, граница, возведённая извне⁴. Она отгораживает и изолирует некое пространство от внешнего окружения. Большие бетонные блоки с многочисленными надписями и граффити являются фоном, перед которым разворачивается большая часть действия фильма. Это реализуется как с визуальной (стена находится в кадре во многих сценах: над ней летают ангелы Даниэль и Кассиэль, возле неё играют дети, бродят горожане), так и с вербальной точки зрения (герои постоянно думают, говорят о стене: «Стена. Берлин. Во всяком случае, здесь не заблудишься. Всегда выйдешь к стене»).

Отметим, что особенность такого вида границы заключается в том, что она недоступна для физического проникновения. Однако полностью непроницаемыми данные границы можно назвать условно, поскольку в первом случае через стену способны проходить ангелы, перелетать птицы, прорываться посредством воспоминаний горожане.

Однако пространственная черта пролегает не только по территории города. Граница существует также между ангелами и людьми, между плотским и духовным началом, поскольку люди не способны практически полностью воспринимать ангелов органами чувств. Визуальными маркерами границы, которая проходит между двумя мирами, являются:

1. Цветокоррекция отдельных эпизодов (мир ангелов – это черно-белое пространство, мир людей, напротив, наполнен яркими красками, видеть которые ангелы не в состоянии).

2. Ракурс съёмки (ангелы в основном смотрят сверху – вниз, что достигается за счет постановки камеры в 60-90 градусов, люди смотрят снизу – вверх: ракурс 0 – 35 градусов).

3. Стиль одежды (ангелы предпочитают классический стиль, люди одежду, популярную в текущее время).

4. Позы и движения героев (ангелы статичны, постоянно держат руки в карманах, люди находятся в постоянном движении).

³ Вендерс В. Небо над Берлином [Видеозапись] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XRWbggpMb08> (дата обращения: 10.02.2023). В дальнейшем цитаты из фильма даются по данному источнику.

⁴ Фарино Е. Указ. соч. С. 374–385.

Е. Фарино обращает внимание на то, что помимо «непроницаемых», существуют «проницаемые» границы. Важным здесь, по мнению ученого, оказывается оппозиция реального и нереального: вне художественной действительности будет находиться пространство сна, мечты, а также такие временные формы как будущее, прошлое, представленное в виде памяти, и психологическое время персонажа⁵. В фильме наличествуют как воспоминания (например, пожилой герой, гуляя возле Берлинской стены, вспоминает войну и ему только таким образом удаётся «перейти» через непроницаемую границу, при помощи воспоминаний о прошлом Германии), так и посредством сна Марион, где ей является Даниэль.

Сцена сна интересна как с визуальной, так и с вербальной точки зрения. Ангел и человек могут встретиться лишь в пространстве сна. Герои не только видят друг друга, но и касаются. Марион также продолжает мыслить в процессе сна: «Почему я *здесь*? Почему не *там*? Когда началось время и где кончается пространство? Может, наша жизнь под солнцем — это всего лишь сон?». Своими вопросами она вновь указывает, что существует граница (между ангелами и людьми, между сном и явью), которая делит одно пространство на два (с визуальной точки зрения этот эффект усиливается с помощью «перекрёстного наплыва» между кадрами).

Однако следует помнить, что непроницаемость границы условна, поскольку у ангелов существует возможность перешагнуть «порог», разделяющий их с миром смертных. На пограничье обращает внимание и Е. Фарино. По его мнению, в некоторых случаях «граница» сама возводится в ранг особого пространства и времени. Ее особенность состоит в том, что каждая точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора⁶.

Медиатором, помогающим перейти Даниэлю в мир смертных, является бывший ангел Роберт Фальк, который устанавливает призрачную связь между двумя мирами. Этот герой тоже становится своего рода границей, поскольку одновременно принадлежит двум различным мирам. Фальк везде находится наполовину. Так, с одной стороны, он знает о существовании ангелов и пытается говорить с ними, произнося неизменный монолог в разных частях города, хотя возможности видеть их у Роберта уже нет. Визуально это маркируется тем, что ангелов в сцене зритель не видит, когда показана точка зрения Фалька, и наоборот. С другой стороны, бывший ангел не до конца реален и для людей, поскольку те, узнав, например, Фалька на улице (в «Небе над Берлином» он

⁵ Фарино Е. Указ. соч. С. 376.

⁶ Там же. С. 375.

игрует самого себя – известного актера), просто проходят мимо него, поскольку его внешний вид не соответствует их ожиданиям.

На таком же пограничье находятся люди искусства (прежде всего, музыканты), а также дети (стихотворение Петера Хандке «Когда ребенок был ребенком» звучит на протяжении всей картины). Дети способны чувствовать присутствие ангелов (это маркируется улыбкой) благодаря своей пронизательности и чистоте.

Наличие в фильме границ разных видов и уровней служит замыслу режиссёра, который ставил себе задачей не рассказать о целостности, а, напротив, рассказать о «двойственности, о границе и разъединённости»⁷. Реальная Берлинская стена, как и стена в фильме между ГДР и ФРГ, из географического, идеологического объекта стала общечеловеческим символом: «Берлин разъят на части как наш мир, как наше время, как мужчины и женщины, как молодые и старые, как бедные и богатые, как любое из наших ощущений»⁸.

Мотив одиночества – основной мотив фильма. Так, одиночество испытывает Марион, которая желает любить. Однако наивысшей точки этот мотив достигает в монологе немецкого водителя, который выводит состояние одиночества из частного на общенациональный и общечеловеческий уровень: «Существуют ли сейчас границы? Больше, чем когда-либо. У каждой улицы свой шлагбаум. Между ними пролегают пустыри. Кто отважится пересечь границу, рискует попасть в ловушку или будет сражен лучом лазера. У немцев столько же маленьких государств, сколько и людей. Только эти государства могут перемещаться. Каждый носит с собой свое пространство и требует пошлину, кто хочет туда проникнуть. Всех разделяет граница, и чтобы войти в это мини-государство нужно знать пароль».

Таким образом, посредством теории Е. Фарино, с различных сторон возможно взглянуть на особенности построения границ и их визуальной и вербальной репрезентации в художественном пространстве фильма Вима Вендерса «Небо над Берлином». Граница, которая понимается учёным как черта, разделяющая неоднородные пространства, несёт в произведении серьёзную смысловую нагрузку, поскольку в фильме границы, означенные выше, в частности, стена между ГДР и ФРГ из географического, идеологического объекта становится знаком разобщённости между людьми.

⁷ Вендерс В. Логика изображения. С. 72.

⁸ Там же.

Сведения об авторах

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.

Воронцова Светлана Сергеевна – аспирантка Отдела русской литературы конца XIX – начала XX века ИМЛИ РАН. Область научных интересов: деканонизация поэтических жанров, концепция жизнетворчества русских символистов, культурный трансфер.

Гусарова Елизавета Евгеньевна – студентка 1 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: внутренний мир героя, двоемирие, поэтика игры, comics studies.

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.

Купцова Мария Вадимовна – выпускница бакалавриата отделения истории искусств исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Область научных интересов: культура народов Центральной Азии, искусство ислама, средневековая архитектура.

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.

Ляпунова Мария Максимовна – аспирантка кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького (Москва). Область научных интересов: интермедialные исследования, драматургия, театральное искусство, кинотексты, memory studies.

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.

Малкина Дарья Дмитриевна – студентка 3 курса бакалавриата по направлению «Отечественная филология» Института русского языка им. А. С. Пушкина (Москва). Область научных интересов: теория хронотопа, методика преподавания литературы, детское чтение, лингвокультурология.

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, архетип, целостное сознание.

Махов Дмитрий Анатольевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория литературы, категория наблюдателя, поэтика романа.

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.

Петрова Владислава Владимировна – студентка 2 курса магистратуры «Литература и культура народов зарубежных стран» Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург). Область научных интересов: теория кино, поэтика прозы, сравнительное литературоведение.

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: литература русской эмиграции, trauma studies, проблемы взаимодействия литературы и кинематографа.

Ромашова Виктория Валерьевна – студентка 2 курса магистратуры «История и теория литературы» Самарского национального исследовательского университета им. академика С. П. Королева (Самара). Область научных интересов: художественная танатология, антропология литературы, нарратология, литература XX века и современный литературный процесс.

Рыбалко Степан Константинович – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория литературы, интермедialность, история искусства.

Сабитова Динара Сайруллаевна – ассистентка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Область научных интересов: скандинавистика, визуальное в литературе, художественный мир детства.

Сабсай Анна Сергеевна – студентка 1 курса магистратуры «Классическая русская литература и актуальный литературный процесс» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика драмы, драматургия И. Вырыпаева.

Смирнова Алёна Алексеевна – выпускница магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: интертекстуальность, поэтика модернизма, интермедialность, творчество В. Вулф.

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: неподцензурная советская литература, новый французский роман, антироман, теория романа, литература поставангарда, интермедialность литературы, феноменология чтения.

Сотникова Дарья Андреевна – студентка 4 курса бакалавриата «Новейшая русская литература: творческое письмо» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: герметичная поэзия, билингвальность, многоязычие, экзoфония в поэзии, постколониальные исследования новейшей поэзии.

Сычева Владислава Сергеевна – выпускница специалитета «Литературное творчество (специализация: литературный работник, переводчик художественной литературы)» Литературного института имени А. М. Горького (Москва). Область научных интересов: поэтика лирики, переводы на итальянский язык, компаративистика.

Ямина Александра Андреевна – выпускница магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: рок-поэзия, визуальное в литературе, научная фантастика, никому не известные сетевые романы, весьма известные веб-сериалы и исследование случайных антинаучных чудес.

Тарасова Элина Кирилловна – выпускница бакалавриата «Отечественная филология (новейшая русская литература: творческое письмо)» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: мифология и фольклор в современной культуре, творчество Р. Михайлова.

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 – студентка 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, интермедialность 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: метафизичность, нарратология, фантастическое в литературе и кино, обыкновенное в поэзии и драматургии, пост-модернизм и больше всё.

Фоменко Дарья Петровна – выпускница магистратуры «Русская литература» Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург). Область научных интересов: русский исторический авангард, неподцензурная литература, экспериментальная литература, визуальная поэзия.

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 Филфранто : 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. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2021. – 224 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – 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. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2022. – 244 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – 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. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2023. – 332 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 4. – Москва : Эдитус, 2023. – 248 с.

Граница : визуальные репрезентации в литературе и культуре : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2024. – 172 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 5. – Москва : Эдитус, 2024. – 220 с.

Наши контакты:

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:
vk.com/visual_in_literature

Проект «Гуманитарные встречи»:
vk.com/gumvstrechi
iff.gum.vstre4i@gmail.com

Институт филологии и истории РГГУ:
ifi.rggu.ru
vk.com/ifi_rggu

Кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ:
(495) 250-68-44
dep_ktip@rggu.ru

Магистратура «Теория литературы и литературное образование»:
vk.com/teorlit
t.me/teorlitobraz

ВИЗУАЛЬНОЕ
 **литературе**



Граница: визуальные репрезентации в литературе и культуре: сборник научных статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва: Эдитус, 2024. – 172 с.

Рецензия

Сборник посвящен границе как категории поэтики – понятию крайне востребованному в современном литературоведении, но при этом не особенно часто подвергающемуся специальному осмыслению. В основном в основном просто приводят определение Ю. М. Лотмана, не рассматривая подробно функцию и типологию границ, а уж тем более не обращая внимание на визуальные измерения данной категории. В этом плане рецензируемая книга отличается в выгодную сторону, и это же обуславливает ее новизну: во всех статьях понятие границы исследуется как в теоретическом, так и в практическом ключе, применительно к разным видам художественного текста. Актуальность сборник заключается в обращении к фундаментальной для визуальных исследований категории границы.

Сборник открывается большой вступительной статьей, написанной В. Я. Малкиной и недавно ушедшим от нас С. П. Лавлинским. В ней подробно анализируется научная традиция изучения категории границы и постулируется ее значимость для изучения визуального в литературе. Также подробно описывается методология анализа границы, которой следуют авторы остальных статей. Четыре раздела сборника посвящены четырем важнейшим аспектам и разновидностям границы: границам в поэтике текста, визуальным границам, границам реальности. Времени и пространства и границам жизни и смерти. Таким образом, категория границы освещается с разных сторон и на разнообразном материале.

Теоретическая значимость сборника заключается в осмыслении категории границы. Практические результаты могут быть применимы в курсах по анализу художественного текста и теории литературы.

Все статьи имеют строго научный характер, в них ставится четкая проблема, цели и задачи внятно решаются. Книгу приятно читать и она прекрасно оформлена с точки зрения библиографического аппарата.

Несомненно, сборник можно рекомендовать к печати.

Канд. филол. н.,
старший научный сотрудник отдела
«Литературное наследие» ИМЛИ РАН



О. В. Федунина

Рецензия на книгу:

Граница визуальные репрезентации в литературе и культуре: сб. научн. ст. (сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский)

Рецензируемая книга представляется очень интересным научным трудом, посвященным интермедиальным исследованиям, а конкретно Visual studies. Интермедиальность и интермедиальные исследования – чрезвычайно востребованная область гуманитарных наук в XXI веке. Это и определяет актуальность сборника. Новизна его также несомненна, она определяется новизной входящих в него статей, все из которых являются очень интересными и оригинальными.

Все входящие в сборник статьи определяет, кроме визуальной проблематики, внятная теоретическая постановка проблемы, обоснование методологии, интересно подобранный материал, четкая структура, доказательная база, логичность выводов.

У самого сборника логичная и понятная структура. Введение, написанное составителями и редакторами, В.Я. Малкиной и С.П. Лавлинским, определяет проблематику и методологию сборника.

Категория границы, избранная в качестве основной для данного сборника, является его проблемным ядром и соединяет все статьи в единую проблематику.

Отметим также чрезвычайно высокий научный уровень статей, входящих в сборник. Несмотря на то, что большинство из них написано еще начинающими учеными, они представляют несомненный интерес и ценность для развития филологической науки.

Теоретическая значимость сборника заключается в исследовании и систематизации корпуса понятий и терминов, необходимых для изучения границы как категории поэтики, то есть структурообразующего принципа художественных произведений разной родовой природы и видов искусств. Практическая значимость заключается в возможности использовать результаты исследований в преподавании (например, курсы по истории интеллектуальных идей, теории культуры, исторической поэтике).

В целом, рецензируемый сборник представляет собой целостный, интересный и очень значимый научный труд, представляющий интерес для ученых самых разных областей. Несомненно, книга может и должна быть рекомендована к публикации.



Елена Юрьевна Козмина,

д-р филол. н., доцент, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Научное издание

18+

**ГРАНИЦА:
ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ**

Сборник статей

Составители и редакторы: В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский

Вёрстка: А. Е. Масалов

Обложка: М. В. Исаева

Технические редакторы: Е. Е. Гусарова, А. А. Сямина

ООО «Эдитус»

125565, Москва, Ленинградское шоссе, д. 80, стр. 1

8 (800) 775-30-87

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. 10,75

Печать цифровая. Бумага офсетная

Тираж 100 экз. Заказ № 202405138

ISBN 978-5-00217-352-5

