

ISSN 2587-7844

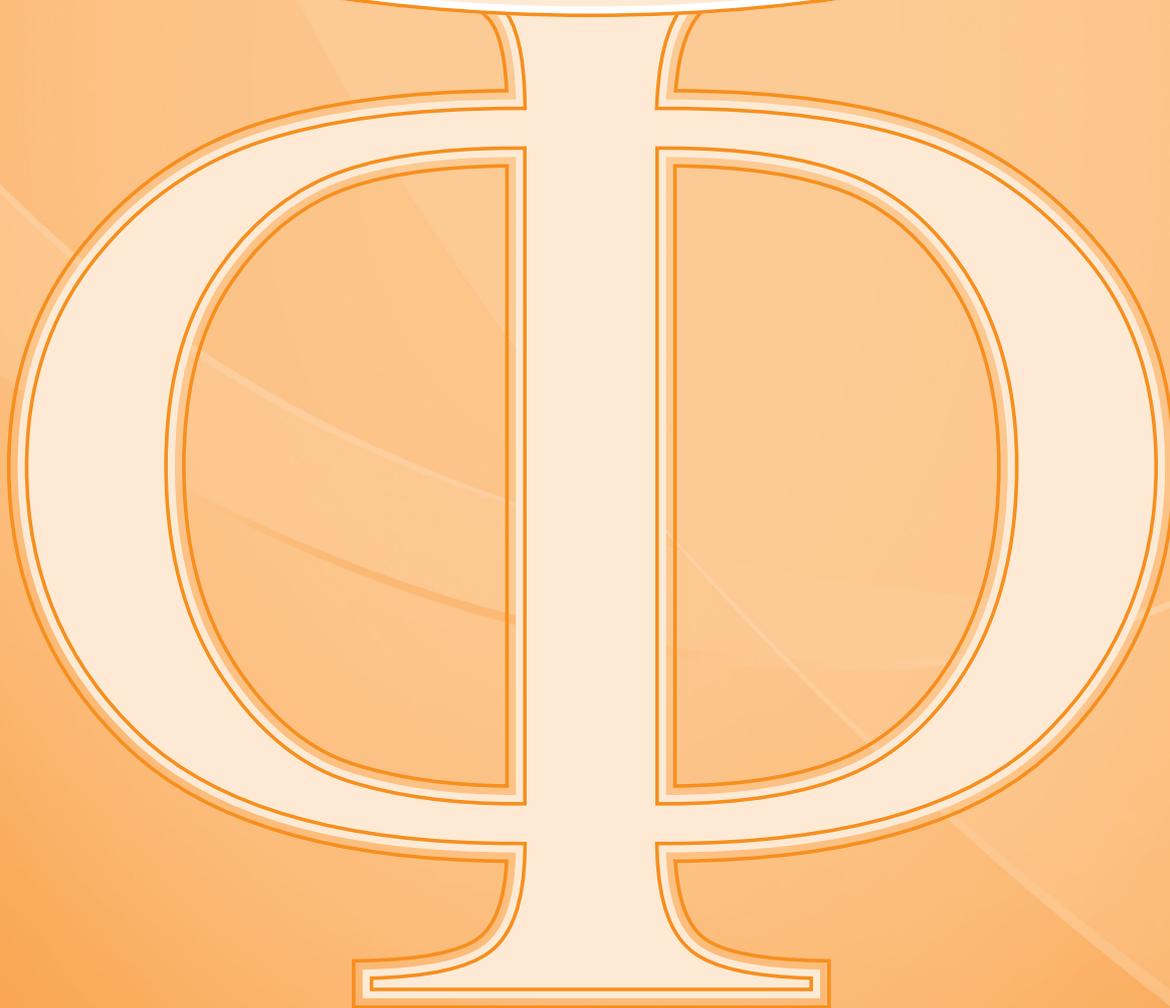
# СИБИРСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ



Красноярского государственного  
педагогического университета  
им. В.П. Астафьева



2024. № 1 (26)



#### Учредитель

Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (КГПУ им. В.П. Астафьева)

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в Роскомнадзоре Эл № ФС 77-70429 от 20 июля 2017 г.

Языки: русский, английский

Доменное имя сайта в информационно-телекоммуникационной сети Интернет (для сетевого издания): SIBFIL.RU

#### История журнала

В 2016 г. на базе университета был проведен Сибирский филологический форум, собравший филологов России и зарубежья и ставший местом дискуссий и обмена идеями, наработками, проектами. Данное событие послужило поводом для создания журнала, на страницах которого не одновременно, а регулярно можно было бы проводить подобные обсуждения, делать обзоры, сообщать о значимых событиях в области филологии

#### Задачи и тематика журнала

Публикация оригинальных научных исследований по филологии: 5.9.1, 5.9.3, 5.9.5, 5.9.8

Дискуссии и обзоры по актуальным проблемам филологии

Рецензии на статьи и монографии российских и зарубежных филологов

Освещение научных филологических событий (конференций, круглых столов, семинаров, научных школ)

Хроники региональных исследований  
Все статьи проходят трехступенчатое рецензирование

#### Издательство

Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева.  
Россия, 660049, Красноярск,  
ул. А. Лебедевой, 89, каб. 3-20а

#### Индексирование

С 1 марта 2021 г. журнал включен ВАК в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук

Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Журнал размещен в системе научной электронной библиотеки «КиберЛенинка»

Журнал размещен на платформе публикаций SciUp

#### Редакционная коллегия

##### Editorial board

**Васильева С.П.**, доктор филологических наук, профессор,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (главный редактор)  
**Vasilieva S.P.**, Doctor of Philology, Professor,  
Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev (Editor-in-chief)

**Ковтун Н.В.**, доктор филологических наук, профессор,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (зам. главного редактора)  
**Kovtun N.V.**, Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev (Deputy Editor-in-chief)

**Васильев А.Д.**, доктор филологических наук, профессор,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Vasiliev A.D.**, Doctor of Philology, Professor,  
Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev

**Войводиц Ясмينا**, доктор филологических наук, профессор, Университет Загреб (Хорватия)  
**Voynovich Yasmina**, Doctor of Philology, Professor, University of Zagreb (Croatia)

**Казыдуб Н.Н.**, доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Kazydub N.N.**, Doctor of Philology, Professor,  
Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev

**Нургали Кадиша Рустембеккызы**, доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой русской филологии, Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева (Астана, Республика Казахстан)  
**Nurgali Kadisha Rustembekkyzy**, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Philology, L.N. Gumilev Eurasian National University (Astana, Republic of Kazakhstan)

**Осетрова Е.В.**, доктор филологических наук, профессор,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Osetrova E.V.**, Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev

**Пикколо Лаура**, профессор, Университет РИМ-3 (Италия)  
**Piccolo Laura**, Professor, RIM-3 University (Italy)

**Проскурина Е.Н.**, доктор филологических наук, главный научный сотрудник,  
Институт филологии СО РАН (Новосибирск)  
**Proskurina E.N.**, Doctor of Philology, Chief Researcher, Institute of Philology of SB RAS (Novosibirsk)

**Софронова Т.М.**, кандидат филологических наук, доцент,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Sofronova T.M.**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev

**Тышковска-Каспршак Эльжбета**, доктор филологических наук, профессор,  
Вроцлавский университет (Польша)  
**Elzbieta Tyszkowska-Kasprzak**, Doctor of Philology, Professor, Wroclaw University (Poland)

**Цветова Н.С.**, доктор филологических наук, профессор,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
**Tsvetova N.S.**, Doctor of Philology, Professor, St. Petersburg State University

**Черняк В.Д.**, доктор филологических наук, профессор,  
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)  
**Cherniak V.D.**, Doctor of Philology, Professor, Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg)

**Шмелёва Т.В.**, доктор филологических наук, профессор,  
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород)  
**Shmeleva T.V.**, Doctor of Philology, Professor, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod)

# СОДЕРЖАНИЕ

## TABLE OF CONTENTS

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### *Актуальные проблемы языкознания*

- И.В. Архипова**  
ТАКСИСНЫЕ КОНСТРУКЦИИ  
С ПРЕДЛОЖНЫМИ ДЕВЕРБАТИВАМИ:  
МЕЖКАТЕГОРИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
**I.V. Arkhipova**  
TAXIS CONSTRUCTIONS  
WITH PREPOSITIONAL DEVERBATIVES:  
INTERCATEGORIAL RELATIONS AND INTERACTIONS [ 4 ]
- Ж.В. Марфина**  
АССОЦИАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НОМИНАЦИЙ РОДСТВА  
КАК ОСНОВА ОБРАЗОВ-СТЕРЕОТИПОВ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ СУБПРОСТРАНСТВЕ  
**Zh.V. Marfina**  
ASSOCIATIVE POTENTIAL OF KINSHIP NOMINATIONS  
AS THE BASIS FOR IMAGES-STEREOTYPES  
IN POETIC SUBSPACE [ 13 ]

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### *Литературная антропология и поэтика героя*

- А.А. Касьянова**  
«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»  
В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ И.А. ГОНЧАРОВА  
«ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»  
**A.A. Kasyanova**  
THE ‘NATIVE’ AND ‘FOREIGN’  
IN THE NARRATIVE STRUCTURE  
OF THE *FRIGATE PALLADA* BY I.A. GONCHAROV [ 25 ]
- Т.А. Загидулина**  
ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В ГРОТЕСКНОМ РЕАЛИЗМЕ  
И ТРАДИЦИОНАЛИЗМЕ: СХОЖДЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ В.П. АКСЕНОВА  
«МОСКОВСКАЯ САГА» И ЦИКЛА РАССКАЗОВ  
О СЕНЕ ПОЗДНЯКОВЕ В.Г. РАСПУТИНА)  
**T.A. Zagidulina**  
THE IMAGE OF A TRICKSTER IN GROTESQUE REALISM  
AND TRADITIONALISM: CONVERGENCE AND DIVERGENCE  
(ON THE MATERIAL OF V.P. AKSENOV’S TRILOGY  
“THE MOSCOW SAGA” AND V.G. RASPUTIN’S  
SHORT STORY CYCLE ABOUT SENYA POZDNYAKOV) [ 40 ]

#### *Современные тенденции европейской литературы*

- О.Б. Лукманова**  
УИЛКИ КОЛЛИНЗ, ДОРОТИ СЭЙЕРС  
И ЖАНР ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА  
**O.B. Lukmanova**  
WILKIE COLLINS, DOROTHY SAYERS,  
AND THE GENRE OF THE DETECTIVE NOVEL [ 54 ]
- Э.В. Васильева**  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ  
В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ-АДАПТАЦИИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА ЭМИ ЧУ  
И СУ ЛИ «КАРМИЛЛА. ПЕРВЫЙ ВАМПИР»)  
**E.V. Vasileva**  
THE TRANSFORMATION OF GOTHIC POETICS  
IN A GRAPHIC NOVEL ADAPTATION  
(BASED ON THE GRAPHIC NOVEL BY AMY CHU  
AND SOO LEE “CARMILLA. THE FIRST VAMPIRE”) [ 69 ]
- Н.А. Гриднева**  
КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ  
В РОМАНЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «ТИЛЛЬ»  
**N.A. Gridneva**  
THE CATEGORY OF THEATRICALITY  
IN DANIEL KEHLMANN’S TYLL [ 80 ]
- Л.С. Кучмаренко**  
РАЗНОНАПРАВЛЕННОЕ ДВУГОЛОСНОЕ СЛОВО  
В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД  
«ФАНТАЗИИ ОБ ИЗНАСИЛОВАНИИ»  
**L.S. Kuchmarenko**  
MULTIDIRECTIONAL DOUBLE-VOICED DISCOURSE  
IN M. ATWOOD’S SHORT STORY “RAPE FANTASIES” [ 94 ]
- Е.В. Чадова**  
ГОЛОС, ПЕСНЯ, ПИСЬМО:  
НАРРАТИВИЗАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЕН СИКСУ  
**E.V. Chadova**  
VOICE, SONG, WRITING:  
NARRATIVIZATION OF THE BODY  
IN THE WORKS OF HÉLÈNE CIXOUS [ 103 ]
- ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ [ 112 ]

УДК 811.112.2`36

## ТАКСИСНЫЕ КОНСТРУКЦИИ С ПРЕДЛОЖНЫМИ ДЕВЕРБАТИВАМИ: МЕЖКАТЕГОРИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

И.В. Архипова (Новосибирск, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Актуальность проблемы обусловлена недостаточностью освещения вопросов описания межкатегориальных взаимодействий в таксисных конструкциях немецкого языка.

*Цель работы* – описание таксисных конструкций немецкого языка, содержащих предложные девербативы, в контексте установления в них межкатегориальных связей и взаимодействий.

*Методология (материалы и методы).* Исследование проводилось в рамках функционально-семантического подхода к описанию языковых фактов. В качестве методов использованы: метод направленной выборки, гипотетико-дедуктивный, индуктивный, описательный и контекстуальный методы. Материалом исследования послужили немецкие высказывания с предложными девербативами, полученные из Электронного словаря немецкого языка и электронной базы данных Лейпцигского национального корпуса.

*Результаты исследования.* В процессе исследования установлено, что немецкие прототипические таксисные конструкции с темпоральными предложениями демонстрируют межкатегориальные связи и взаимодействия таксиса с категориями темпоральности и аспектуальности, в том числе с субкатегориями итеративности и фазовости. В них актуализуются примарно-таксисные категориальные значения одновременности, предшествования и следования, включая синкретичные итеративно-примарно-таксисные и фазово-примарно-таксисные значения.

**Ключевые слова:** *примарный таксис, таксисные конструкции, межкатегориальные связи, темпоральность, итеративность, фазовость, примарно-таксисные значения, итеративно-таксисные значения, фазово-таксисные значения.*

**П**остановка проблемы. Разработка проблем межкатегориального взаимодействия актуальна как для традиционной (исходно-формальной), так и для функциональной (исходно-семантической) грамматики. Выражаемые в речи семантические комплексы представляют собой результат взаимодействия нескольких грамматических категорий [Бондарко, 1996]. В рамках традиционной грамматики межкатегориальные связи, реализуемые различными грамматическими категориями глагола и имени, в определенной степени (не системно) описываются в работах как отечественных, так и зарубежных лингвистов [Галазов, 2018; Herweg, 1990; Gautier, Haberkorn, 2004; Saurer, 1984]. Вопросы установления межкатегориальных связей сопряженных функционально-семантических категорий освещаются в работах представителей школы

функциональной грамматики [Архипова, 2023а; 2023б; Бондарко, 1996; 2011; Смирнов, 2010; Кудинова, 2014; 2015; Пупынин, 1996; и др.].

А.В. Бондарко отмечает, что идея времени находит отражение в нескольких семантических категориях, выражаемых различными средствами и тесно связанных друг с другом [Бондарко, 1996, с.7]. В.С. Храковский определяет различный характер взаимодействия категории наклонения с категориями времени, вида, залога, лица и числа [Храковский, 1996, с. 22–41]. Ю.А. Пупынин исследует системные связи грамматических категорий русского глагола с помощью анализа его системно-структурного и системно-функционального варьирования [Пупынин, 1996, с. 44–60]. Н.Л. Кудинова освещает межкатегориальные взаимодействия категорий таксиса, темпоральности и аспектуальности, реализуемые в высказываниях современного английского языка [Кудинова, 2014, с. 95–98; 2015, с. 115–117]. Н.В. Курбаленко описывает межкатегориальные связи категорий каузативности, модальности и императивности [Курбаленко, 2020, с. 80–86]. Н.А. Ляшенко, А.В. Николаева и В.В. Черненко устанавливают некоторые особенности взаимодействия функционально-семантических категорий таксиса, компаративности и локативности [Ляшенко, Николаева, Черненко, 2016, с. 118–124]. С.В. Шустова и Е.С. Комиссарова описывают межкатегориальные связи категории итеративности с рядом других семантических категорий, в том числе с категорией таксиса в немецком языке [Шустова, Комиссарова, 2015, с. 115–118].

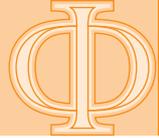
Наш исследовательский интерес представляют прототипические таксисные конструкции немецкого языка, обнаруживающие ряд межкатегориальных связей и взаимодействий некоторых семантических категорий. Прототипические таксисные конструкции являются высказываниями с предложными девербативами, содержащими предлоги темпоральной семантики *während, in, bei, mit, nach, vor, seit, bis*. При их анализе мы устанавливаем межкатегориальные связи таксиса с другими категориями, репрезентирующими идею времени, в частности с категориями темпоральности и аспектуальности.

*Целью* работы является описание прототипических таксисных конструкций немецкого языка, содержащих предложные девербативы с темпоральными предлогами, в контексте установления в них определенных межкатегориальных связей и взаимодействий.

*Методология (материалы и методы)*. В ходе исследования использованы метод направленной выборки, гипотетико-дедуктивный, индуктивный, описательный и контекстуальный методы. Материалом исследования послужили немецкие высказывания с предложными девербативами, полученные из Электронного словаря немецкого языка (DWDS)<sup>1</sup> и электронной базы данных Лейпцигского национального корпуса (LC)<sup>2</sup>. Общее количество обследованных высказываний составило 6000.

<sup>1</sup> DWDS – Немецкий корпус. URL: <http://www.dwds.de> (дата обращения: 14.06.2023).

<sup>2</sup> LC – Лаборатория корпусной лингвистики Лейпцигского университета. URL: <http://www.wortschatz.uni-leipzig.de> (дата обращения: 14.06. 2023).



*Результаты исследования.* В ходе исследования установлено, что прототипические таксисные конструкции с темпоральными предлогами демонстрируют межкатегориальные связи и взаимодействия таксиса с категориями темпоральности и аспектуальности, в том числе с субкатегориями итеративности и фазовости.

**Таксисные конструкции, обнаруживающие межкатегориальные взаимодействия таксиса с категорией темпоральности.** В таксисных конструкциях с темпоральными предлогами *während, in, bei, mit, nach, vor, seit, bis* мы обнаруживаем межкатегориальные связи и взаимодействия с категорией темпоральности, поскольку рассматриваемые высказывания содержат предлоги темпоральной семантики, маркирующие значения прототипического или примарного (первичного) таксиса одновременности, предшествования и следования, например:

(1) *Beim Eintritt erfolgt ein Scan der App (LC).*

(2) *Während der Anreise rufe ich meine erste Begegnung mit einem solchen Wasserstoffauto wach (DWDS).*

(3) *Mit der Trennung legen die Nachfahren des Gründers einen jahrelangen Streit um die Ausrichtung des Konzerns bei (LC).*

(4) *Noch vor Eintreffen der Polizei flüchtete ein Teil der Streithähne in einen nahegelegenen Hinterhof (LC).*

(5) *Bis zum Eintreffen der Feuerwehr hielten die anwesenden Personen mit Feuerlöschern die Flammen in Schach (LC).*

(6) *Nach dem Eintreffen der ersten Einsatzkräfte wurde umgehend eine Menschenrettung und die Brandbekämpfung eingeleitet (LC).*

(7) *Seit der Einreise in das Nachbarland Russland am 26. Juli hatte er nur am Baikalsee und in der Stadt Omsk seinen Panzerzug verlassen (DWDS).*

В приведенных выше примерах (1–3) с предлогами *bei, während, mit* в темпоральном значении актуализованы примарно-таксисные значения одновременности. В высказываниях (4–5) с темпоральными предлогами *vor, bis* выражены примарно-таксисные значения строгого и нестрогого предшествования. В примерах (6–7) с темпоральными предлогами *nach* и *seit* реализованы примарно-таксисные значения строгого и нестрогого следования.

Кроме того, такие высказывания демонстрируют и другие общекатегориальные элементы, в частности различную темпоральную лексику – темпоральные наречия, темпоральные имена прилагательные, а также «календарные» и др. темпоральные имена существительные (*jetzt, morgen, gestern, heute, gestrig, heutig, morgig, jetzig, die Stunde, der Tag, der Mittwoch, der Freitag, der Abend, die Woche, der Monat, das Jahr* и др.). Они могут входить в состав монокомпонентных или поликомпонентных темпоральных квантификаторов *am Freitagabend, am Tag, am Dienstag, am Dienstagabend, in den Tagen, am Sonnabend, im vergangenen Sommer* и др., например:

(8) *«Das wäre das Schlechteste, was wir tun können und der komplett falsche Ansatz», ergänzte Xaver Schlager am Tag vor der Abreise nach Bukarest (LC).*

(9) *Denn Friedrich begab sich schon am Dienstag vor der Abreise nach Rotterdam in Isolation und van Drongelen ist nicht für die Conference League nominiert (LC).*

(10) *In den Tagen vor der Abreise hat er sich während des Trainings in seinem Zimmer laute Musik angemacht, um zumindest ein klein wenig die Atmosphäre im Alexandra Palace zu simulieren (LC).*

(11) *Erst am Sonnabend bei der Abreise nach Stuttgart werden die Gruppen in geschlossenen Räumen wieder zusammengeführt (LC).*

(12) *Nach der Trennung im vergangenen Sommer hatte angekündigt, sich von emanzipieren zu wollen (LC).*

(13) *Das Team ist seit der Anreise am Dienstagabend noch dabei, sich auf die ungewohnten Witterungsbedingungen einzustellen (DWDS).*

В приведенных выше примерах (8–10) с темпоральным предлогом *vor* актуализованы темпорально-примарно-таксисные значения строгого предшествования. В примере (11) с предлогом *bei* реализовано темпорально-примарно-таксисное значение одновременности, сопряженное с итеративным значением (см. итеративный адвербиал *wieder*). В высказываниях (12–13) с темпоральными предлогами *nach*, *seit* выражены темпорально-примарно-таксисные значения строгого и нестрогого следования.

**Таксисные конструкции, обнаруживающие межкатегориальные взаимодействия таксиса с субкатегорией итеративности.** Межкатегориальные взаимодействия таксиса и итеративности обуславливают актуализацию итеративно-примарно-таксисных значений одновременности и разновременности в следующих высказываниях:

(14) *Seit der Abreise der Staatschefs am Mittwoch verbesserte sich die Lage jedoch Tag für Tag (LC).*

(15) *In Genf ist nach der Abreise der Staatschefs wieder Normalität eingekehrt (LC).*

(16) *Nach der Trennung nahmen Annick und ich manchmal Partei und mussten sagen, lassen wir das, es ist nicht unser Konflikt (LC).*

(17) *Nach einer strittigen Trennung leben die Eltern oft jahrelang in permanenter Unsicherheit und in der ständigen Angst, ihre Kinder zu verlieren (LC).*

(18) *Nach der Scheidung seiner Eltern war er immer wieder woanders untergebracht, teilweise in der Jugendpsychiatrie (LC).*

(19) *Nach jeder Trennung gab es einen gewissen Aufschrei... (LC).*

(20) *Mittwochs vor der Abreise in die Schweiz wurde die komplette Delegation der Leverkusener zum zweiten Mal in der Woche auf Corona getestet (LC).*

(21) *Er hat vor der Abreise und in den zurückliegenden Wochen häufig das Einzelgespräch mit den Boxern gesucht (LC).*

В вышеприведенных примерах (14–19) с темпоральными предлогами *seit*, *nach* выражены итеративно-примарно-таксисные значения нестрогого и строгого следования. Итеративный характер актуализуемых таксисных значений связан

с межкатегориальными системно-языковыми взаимодействиями категорий таксиса и итеративности и обусловлен наличием на уровне синтагматики итеративных адвербиалов *wieder, immer wieder, oft, manchmal, Tag für Tag* и итеративного атрибута *jeder*. В примерах (20–21) с темпоральным предлогом *vor* актуализованы итеративно-примарно-таксисные значения строгого предшествования, детерминированные итеративными адвербиалами *mittwochs* и *häufig*.

**Таксисные конструкции, обнаруживающие межкатегориальные взаимодействия таксиса с субкатегорией фазовости.** Таксисные конструкции, обнаруживающие межкатегориальные взаимодействия субкатегории примарного таксиса с субкатегорией фазовости, содержат различные фазовые индикаторы – фазовые глаголы и аналитические глагольные конструкции, фазовые девербативы, также фазовые прилагательные и наречия. В таких высказываниях актуализируются фазово-примарно-таксисные категориальные значения одновременности, предшествования или следования. В зависимости от характера семантики фазового индикатора (ингрессивно-фазовой, срединно-фазовой, эгрессивно-фазовой) возможна актуализация того или иного варианта фазово-примарно-таксисного значения, например:

(22) *Bis zum Eintreffen des Notarztes mit einem Rettungshubschrauber begannen die Ersthelfer laut Polizei mit der Wiederbelebung (LC).*

(23) *Nach der Scheidung Jeff Bezos begann sie, ihr Milliardenvermögen zu spenden (LC).*

(24) *Bis zur endgültigen Trennung existierten noch ein gemeinsamer Landtag und eine gemeinsame Verfassung (LC).*

(25) *Der positive Eindruck setzt sich beim Eintritt in den geräumigen Innenraum fort (LC).*

(26) *Mit dem Beginn der Sommerferien startet in Österreich die Reisewelle (LC).*

(27) *Sie war viermal verheiratet, jede Ehe endete mit der Scheidung (DWDS).*

В приведенных выше примерах (22–23) с темпоральными предлогами *bis, nach* актуализованы ингрессивно-фазово-примарно-таксисные значения нестрогого и строгого предшествования. Сопряженность таксисных и ингрессивно-фазовых значений связана с наличием глагола ингрессивно-фазовой семантики *beginnen*. Актуализируемое ингрессивно-фазово-примарно-таксисное значение одновременности обусловлено ингрессивно-фазовым глаголом *starten* (см. высказывание (26) с темпоральным предлогом *mit*). Ингрессивно-фазово-примарно-таксисное значение одновременности, актуализируемое в высказывании (27), сопряжено с итеративной семантикой в силу наличия итеративного атрибута *jede*. В высказывании (24) с темпоральным предлогом *bis* реализовано эгрессивно-фазово-примарно-таксисное значение нестрогого предшествования, специфицируемое фазовым атрибутом соответствующей семантики *endgültig*. В высказывании (25) с темпоральным предлогом *bei* выражено срединно-фазово-примарно-таксисное значение одновременности, детерминированное глаголом срединно-фазовой семантики *sich forsetzen*.

*Заключение.* Таким образом, прототипические таксисные конструкции немецкого языка обнаруживают ряд межкатегориальных связей и взаимодействий таксиса и некоторых других семантических категорий и субкатегорий. Таковыми являются высказывания с девербативами с темпоральными предлогами *während, in, bei, mit, nach, vor, seit, bis*. Межкатегориальные взаимодействия субкатегории примарного таксиса с категорией темпоральности и субкатегориями итеративности и фазовости детерминируют актуализацию сопряженных темпорально-примарно-таксисных, итеративно-примарно-таксисных и различных фазово-примарно-таксисных значений одновременности, предшествования и следования. В рассмотренных конструкциях немецкого языка актуализуются синкретичные или сопряженные темпорально-примарно-таксисные, итеративно-примарно-таксисные и фазово-примарно-таксисные значения.

### Библиографический список

1. Архипова И.В. Актуализация значений примарного таксиса в современном немецком языке // Сибирский филологический форум. 2023а. № 1. С. 14–23.
2. Архипова И.В. Итеративный таксис в зеркале межкатегориального взаимодействия (на материале немецкого языка) // Сибирский филологический форум. 2023б. № 2 (23). С. 28–73.
3. Бондарко А.В. Категория временного порядка и функции глагольных форм вида и времени в высказывании (на материале русского языка) // Межкатегориальные связи в грамматике. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 6–21.
4. Бондарко А.В. О взаимосвязях категорий грамматики // Системные связи в грамматике и тексте: материалы Чтений памяти Ю.А. Пупынина. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 13–23.
5. Галазов Э.Ю. Грамматическая категория времени во взаимосвязях и взаимодействии с другими глагольными категориями // *Lingua-universum*. 2018. № 3. С. 15–19.
6. Кудинова Н.Л. Взаимодействие категорий таксиса и аспектуальности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 10-2 (52). С. 115–117.
7. Кудинова Н.Л. Взаимодействие категорий таксиса и темпоральности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 12-2 (42). С. 95–98.
8. Курбаленко Н.В. О межкатегориальных связях (на примере каузативности, модальности и императивности) // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Сер. 1: Филология. 2020. № 4 (107). С. 80–86.
9. Ляшенко Н.А., Николаева А.В., Черненко В.В. К вопросу об особенностях взаимодействия функционально-семантических полей таксиса, компаративности и локативности // Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 4. С. 118–124.
10. Пупынин Ю.А. Грамматические категории русского глагола в их системно-парадигматических и функциональных связях // Межкатегориальные связи в грамматике. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 43–60.

11. Смирнов И.Н. Категория временной локализованности/нелокализованности действия и ее взаимодействие с темпоральностью и аспектуальностью // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2010. № 126. С. 186–194.
12. Храковский В.С. Грамматические категории глагола (опыт теории взаимодействия) // Межкатегориальные связи в грамматике. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 22–42.
13. Шустова С.В., Комиссарова Е.С. К вопросу о межкатегориальном взаимодействии (на примере категории итеративности в немецком языке) // Евразийский вестник гуманитарных исследований. 2015. № 1 (2). С. 115–118.
14. Herweg M. Zeitaspekte: die Bedeutung von Tempus, Aspekt und temporalen Konjunktionen. D. Sc. Thesis, 1990. 331 S.
15. Gautier L., Haberkorn D. Aspekt und Aktionsarten im heutigen Deutsch // Eurogermanistik: europäische Studien zur deutschen Sprache. Stauffenburg, 2004. 238 S.
16. Saurer W.A. Formal Semantics of Tense, Aspect and Aktionsarten. University of Pittsburgh, 1984. 113 S.

### **Сведения об авторе**

Архипова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германских языков, Новосибирский государственный педагогический университет; e-mail: irarch@yandex.ru

## TAXIS CONSTRUCTIONS WITH PREPOSITIONAL DEVERBATIVES: INTERCATEGORIAL RELATIONS AND INTERACTIONS

I.V. Arkhipova (Novosibirsk, Russia)

### Abstract

*Statement of the problem.* The relevance of the problem is due to the lack of coverage of the issues of describing intercategoryal interactions in taxis constructions of the German language.

*The purpose of this article* is to describe taxis constructions of the German language containing prepositional deverbatives in the context of establishing inter-categoryal connections and interactions in them.

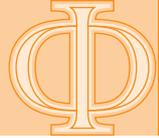
*Methodology (materials and methods).* The study was carried out within the framework of the functional-semantic approach to the description of linguistic facts. The following methods were used: directed sampling method, hypothetical-deductive, inductive, descriptive and contextual methods. The material of the study was German utterances with prepositional deverbatives obtained from the Electronic Dictionary of the German Language and the electronic database of the Leipzig National Corpus.

*Research results.* In the course of the study, it was found that the German prototypical taxis constructions with temporal prepositions demonstrate intercategoryal connections and interactions of taxis with the categories of temporality and aspectuality, including the subcategories of iteration and phaseness. Primary taxis categorial values of simultaneity, precedence and succession are updated in them, including syncretic iterative primary taxis and phase primary taxis values.

**Keywords:** *mutual relations, interaction, intercategoryal crossing, taxis, aspectuality, temporality, temporal localization.*

### References

1. Arkhipova I.V. Actualization of primary taxis meanings in modern German // Siberian Philological Forum. 2023. No. 1. P. 14–23.
2. Arkhipova I.V. Iterative taxis in the mirror of intercategoryal interaction (based on the material of the German language) // Siberian Philological Forum. 2023. No. 2 (23). P. 28–37.
3. Bondarko A.V. The category of temporal order and functions of verb forms of type and time in an utterance (based on the material of the Russian language) // Intercategoryal connections in grammar. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 1996. P. 6–21.
4. Bondarko A.V. On the relationship of categories of grammar // Systemic connections in grammar and text. Materials of readings in memory of Yu.A. Pupynin. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2011. P. 13–23.
5. Galazov Je.Ju. The grammatical category of time in relationships and interaction with other verbal categories // Lingua-universum. 2018. No. 3. P. 15–19.



6. Kudinova N.L. Interaction of categories of taxis and aspectuality // *Philological Sciences. Questions of theory and practice*. 2015. No. 10-2 (52). P. 115–117.
7. Kudinova N.L. Interaction of categories of taxis and temporality // *Philological sciences. Questions of theory and practice*. 2014. No. 12-2 (42). P. 95–98.
8. Kurbalenko N.V. On intercategory connections (on the example of causation, modality and imperativeness) // *Bulletin of the Minsk State Linguistic University. Series 1: Philology*. 2020. No. 4 (107). P. 80–86.
9. Lyashenko N.A., Nikolaeva A.V., Chernenko V.V. To the question of the features of the interaction of the functional-semantic fields of taxis, comparativeness and locativity // *Humanitarian and social sciences*. 2016. No. 4. P. 118–124.
10. Pupynin Yu.A. Grammatical categories of the Russian verb in their system-paradigmatic and functional connections // *Intercategory connections in grammar*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 1996. P. 43–60.
11. Smirnov I.N. The category of temporal localization / non-localization of action and its interaction with temporality and aspectuality // *Proceedings of the Russian State Pedagogical University in the name of A.I. Herzen*. 2010. No. 126. P. 186–194.
12. Khrakovsky V.S. Grammatical categories of the verb (experience of interaction theory) // *Intercategory connections in grammar*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 1996. P. 22–42.
13. Shustova S.V., Komissarova E.S. On the issue of intercategory interaction (on the example of the category of iterativeness in German) // *Eurasian Bulletin of Humanitarian Research*. 2015. No. 1 (2). P. 115–118.
14. Herweg M. *Zeitaspekte: die Bedeutung von Tempus, Aspekt und temporalen Konjunktionen*. D. Sc. Thesis, 1990. 331 S.
15. Gautier L., Haberkorn D. *Aspekt und Aktionsarten im heutigen Deutsch* // *Eurogermanistik: europäische Studien zur deutschen Sprache*. Stauffenburg, 2004. 238 S.
16. Saurer W.A. *Formal Semantics of Tense, Aspect and Aktionsarten*. University of Pittsburgh, 1984. 113 S.

### About the author

Arkhipova, Irina Viktorovna – DSc (Philology), Professor, Department of Roman and German Languages, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russia); e-mail: irarch@yandex.ru

УДК [811.161.1:811.161.2]’373’42

## АССОЦИАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НОМИНАЦИЙ РОДСТВА КАК ОСНОВА ОБРАЗОВ-СТЕРЕОТИПОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ СУБПРОСТРАНСТВЕ

Ж.В. Марфина (Луганск, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Способы ассоциативно-образного моделирования поэтического субпространства с учетом архетипов языкового сознания представителей той или иной лингвокультуры являются одной из актуальных задач современной лингвистики. В статье рассматривается проблема детерминации ассоциативных и образных структур поэтического языка экстралингвистическими факторами. На основе функции номинаций родства в языке русской и украинской поэзии XX в. анализируются несколько ключевых моделей метафорического словоупотребления этих слов-поэтизмов, с которыми связаны явления идеологизации поэтического контекста в целом и новой мифопоэтики в частности.

*Цель работы* – проанализировать ассоциативно-образные связи номинаций родства и ключевые модели образной стереотипизации в русском и украинском поэтическом субпространстве XX в.

*Материалом* исследования послужили тексты русской и украинской поэзии XX в.

*Основные методы* исследования: лексико-семантический анализ, описательный и сопоставительный методы.

*Выводы.* Использование номинаций родства в структуре поэтизмов-идеологем представлено в связи с процессами развития поэтической и общелингвистической семантики номинаций родства, передающих значения ‘патриот’, ‘родной’, ‘дружба’ и под. Проанализированные контексты продемонстрировали высокую активность поэтического словоупотребления номинаций родства в структуре генитивной метафоры, компаративных конструкциях и ассоциативно-образных моделях с приложением, которые формируют образы-стереотипы, образы-идеологемы (*мать-земля, сын-земли, Родина-мать, сыны (дочери, дети) народа* и пр.).

**Ключевые слова:** *номинации родства, поэтическое субпространство, стереотип, идеологема, метафора, мифопоэтика, ассоциат, семантический признак.*

**П**остановка проблемы и обзор литературы. Язык художественной литературы всегда быстро откликается на процессы, происходящие в обществе. По наблюдениям исследователей, XX в. был периодом создания разного рода мифов, в т.ч. идеологических, политических, а также общественных стереотипов «именно в аспекте мифологизации современных бытовых составляющих» [Погребная, 2021].

Вопросы содержания понятия «стереотип», характеристики, типологии, их репрезентантов, условий его формирования в языке, в т.ч. в поэтическом субпространстве, поднимались в ряде лингвофилософских, социолингвистических лингвокультурологических исследований [Алефиренко, Жаркынбекова, 2014; Бартминьский, 2009; Вилинбахова, 2010; Вострикова, 2019; Петрова, 2013; Прожилов, 2013].

В частности, ученые отмечают, что только те понятия являются основой для создания стереотипов, в состав которых входят социальные компоненты, обозначающие социально значимые для носителя языка предметы или явления окружающей действительности. «В языке закрепляются не все, а лишь активные для человека и его жизнедеятельности явления и предметы, причем то, что актуально для одного народа, может быть неактуально для другого» [Петрова, 2013, с. 156].

Несмотря на значительное внимание со стороны исследователей к проблемам языковой стереотипизации, все еще недостаточно освещены вопросы формирования мифопоэтических словесных образов в художественном (в частности, поэтическом) субпространстве, что и обуславливает актуальность нашей работы.

*Цель* нашего исследования – проанализировать ассоциативно-образные связи номинаций родства и ключевые модели образной стереотипизации в русском и украинском поэтическом субпространстве XX в.

*Материалом* исследования послужили поэтические контексты русских и украинских авторов XX в., представленные в «Национальном корпусе русского языка» и в «Корпусе української мови» электронного ресурса «MOVA.info (лінгвістичний портал)» (рус. «Корпус украинского языка» «MOVA.info (лингвистический портал)»).

Основные *методы*, используемые в данном исследовании, – лексико-семантический анализ, описательный и сопоставительный методы.

*Результаты исследования.* Многочисленные исследования показали, что создание общественно-политических мифов привели к формированию в поэтическом субпространстве языковых образов-стереотипов, в частности на базе семантики номинаций родства (далее – НР), которые реализуются в тропах, фигурах, синтагматических моделях, словах-символах [Марфина, 2017]. Тиражирование устоявшихся в фольклоре ассоциативно-образных связей в языке поэзии XX в., связанное с экстралингвальными общественно-политическими факторами, повлияло на формирование новых поэтических стереотипов.

Так, одними из наиболее характерных были *мать-земля – сын земли* (укр. *земля-мати – син землі*); *Отчизна (Родина)-мать – сын, сыны (дочь) Отчизны, России* (укр. *мати-Батьківщина – син (дочка) Батьківщини*), *сын (дочь) народа* (укр. *сини (дочка) народу*).

**Мать-земля / матушка-земля** (укр. **земля-мати**) – **сын земли** (укр. **син землі**). Слово **земля** является носителем нескольких значений, в частности, с определением-существительным *мать* (укр. *мати*) оно содержит символическую знаковость *Родина* (укр. *Батьківщина*). Общеизвестно, что образ матери-земли приобрел символическое значение в устном народном творчестве восточнославянских народов.

Ассоциат *земля* в русском и украинском поэтическом субпространстве XX в. входит в ряд атрибутивных соединений, в которых эпитет является носителем следующих семантических признаков:

а) постоянный народно-поэтический (*сырая* (укр. *сира*)): ...*Ох, расступися-ко ты, мать сыра земля, Да расколися-ко гробова доска, Да уж ты свейся*

*бел-тонкой саван, Да развейся полотенешко... (А. Туфанов); О, Мать-Сыра Земля, Открой благоволя, Сокровищницы недр, жнивьем укрытых (В. Селицкий); Пишалася ними [богами] Мати – Сыра Земля» (А. Бортняк); Біга осінь – пужити киями Землю – матінку сиру З нависними вереміями Віє мряку на пару (О. Близько);*

б) возраст определяемого (*старенькая* (укр. *старенька*), *седая* (укр. *сива*), *древняя* и подоб.): *Даром, что, к портъере припадая, вспомнив про весеннего шмеля, глянул я в окно, а там – седая, сплошь седым-седая мать-земля (В. Гордейчев); Древняя, отчая Матеръ-земля Стала как доченька Для меня (И. Кобзев); Я чую: ридает за ними Земля, Сива, старенька мати, Одурена своїми синами (В. Симоненко);*

в) плодородие (*щедрая, богатая* (укр. *багата*): *Щедрая, щедрая Матушка-Земля! Щедрые нивы, щедрые поля! (И. Шевченко); ...клаптик щедрости брав я у тебе – у незмірно багатої мами-землі» (В. Симоненко);*

г) субъективная оценка (*родная* (укр. *рідна*), *дорогая* (укр. *дорога*), *любимая* (укр. *кохана*) и подоб.): *Чуть горит зари полоска узкая, Золотая, тихая струя... Ой, ты, мать-земля родная, русская, Дорогая родина моя! (И. Молчанов); Рідна земле, кохана мати, Хай буде неважко лежати (В. Коломиец).*

Для анализируемой стереотипной ассоциации как структуры с приложением характерна функция обращения. Зафиксировано, что определение часто выражено двух- или трехчленным соединением, в составе которого зачастую употребляется местоименное прилагательное *мой, наш* в функции усилительной частицы к НР *мать* (укр. *мати* (*нень*)): *Мать-земля моя родная, Страна моя лесная, Приднепровский отчий край, Здравствуй, сына привечай! (Д. Андреев); Земля, земля – родная мать! Поговори с любимым сыном... (М. Исаковский); Мать земля родная наша! В дни беды и в дни побед Нет тебя светлей и краше И желанней сердцу нет (А. Твардовский); Земле! Моя ти рідна, люба нене! Вітай мене зі святами, з весною! (Б. Лепкий); О, рідна земле, люба моя нене, Чому, припавши до твоїх грудей, Я тільки плачу, як дитя нужденне (П. Воронько).*

В приложении, входящем в структуру обращения, например *о земле радянська – моя мати* (рус. *о земля советская – моя мать*), эпитет с общественно-политическим содержанием конкретизирует семантику означаемого: *земля – страна, государство* (укр. *країна, держава*), ср.: *О земле радянська моя – моя мати, Чому ж ти в стократ нам Дорожча тепер! (М. Стельмах); Советская Россия, Родная наша мать! Каким высоким словом Мне подвиг твой назвать? (М. Исаковский).*

Как варианты ассоциативные структурные трансформации рассматриваем конструкции обращений с приложением, представленные в украинском поэтическом субпространстве, например: *земле мати – земле наша мати (нене) (О земле-мати, земле наша мати, Вантажника в могилу поклади... (А. Малишко); Багата будь ти, земле, наша нене! Люблю твоє поритеє чоло! (П. Тичина).*

Среди анализируемых примеров поэтического употребления НР *мать* (укр. *мати*) как устойчивого ассоциата *земли* находим такие, где эта структура

с приложением «погружена» в стилизованный народно-песенный контекст. И так, фольклорность в стилистике поэтического языка поддерживается употреблением характерных лексем *горлица* (укр. *горлиця*), *журавль* (укр. *журавель*), *заря* (укр. *зоря*), *тополь* (укр. *тополя*), народно-поэтических фигур повторения, эпитетов *вечерний* (укр. *вечірній*), *ширококрылый* (*ширококрилий*): *І хати, неначе горлиці, Розлітаються в імлі, І тополя шепче, горнеться Все до матері-землі* (А. Малышко); *Вечірня путь Димками віє, з-понад них В вечірніх зорях молодих Ширококрилі журавлі Летять до матері-землі* (А. Малышко).

Внутренняя сема приложения *мать-земля* (укр. *земля-матір*) – ‘щедрость’ – эксплицируется в контекстуальном окружении: *О, Матушка, земля родная! В тебе такая благодать! Другой земли такой не знаю, Ты для меня вторая мать. Богата пашнею, лесами, Лугов, полей в достатке есть. Своими радуешь дарами, За что тебе почет и честь!* (Н. Мединская) – сема актуализируется номинациями (*благодать, достаток, дары*) и предикатами (*радовать*) соответствующей семантики; *Учись, людино, в матері-землі Добра святого, щедрості й любові! Вона ж бере зерниночки малі, А віддає плоди, важкі й медові* (И. Савич) – контекстуальную ассоциативность создает повтор общекорневых лексем (*щедрість, щедрота*), усиливается логико-семантическим противопоставлением словосочетаний (*бере зерниночки – віддає плоди*).

Иногда роль определения замещает НР *бабуся*, которая сопрягается с номинацией *земля* на основе семы ‘возраст’: – *Земле-бабусю, ти втомилася, сядь... – В мені отрута іншого пізнання* (О. Горкуша). Ассоциативная сема поддерживается дистантным окружением приложения, в частности глаголом *втомилася* (рус. *устала*).

В сопоставительном стереотипном ассоциате *мать-земля* (укр. *мати-земля*) – *сын земли* (укр. *син землі*) первый компонент имеет семантический аналог ‘родная земля’. Соответственно, второй компонент семантически декодируется как ‘сын родной земли’, то есть ‘патриот’, то есть внутренняя сема ассоциата – ‘преданность’, ‘принадлежность’. Она связана с выражением посессивных отношений.

Структурный элемент анализируемой стереотипной ассоциации **сын земли** – генитивная метафора. Как правило, это образное соединение употребляется в общественно-политических контекстах с характерной эпитетизацией, экспрессией глаголов (*Вставай, Седов, отважный сын земли!* (Н. Заболоцкий); *Иду печальным, сиротливым... на свет загадочных огней, И не понять вам, пошлым, лживым, Тоски губительной моей... Я сын земли, но я не с вами!* (А. Ширяевец); *А ми – сини землі, і матері синами Пишатимуться вік, бо це їх рідна кров* (М. Подолян); *І каменярь, що трощить скелі, І той, хто садить сад в пустелі – Землі радянської це син!* (М. Рыльский)); публицистической символикой (*О, этот Лермонтов опальный, сын нашей собственной земли, чьи строки, как удар кинжальный, под сердце самое вошли!* (Я. Смеляков); *Невідома правда неба сину грішному землі, Сонце й зорі В гірнім морі Нам горять, зорять у млі...* (Г. Чупринка)).

Экспрессия метафоры *сын земли* модифицируется в украинских поэтических контекстах, семантическое содержание которых указывает на значение ‘деятель’, ‘селянин’, ‘труженик’: *Но если мы – сыны земли и вправду люди, Мы матери родной во всем послушны будем, И тот не человек, и сердце в том мертво, Кто жил и для людей не сделал ничего* (Б. Лившиц); *Идуть вони в обійстя у свої, сільчан ласкавим поглядом зігріті. Сини землі* (Д. Кононенко); *Він чув, він чув! – Ах, землю розтрощити, Створити землю, дати радість їм, Синам землі?* (М. Рыльский).

Как лексико-семантический вариант структурно-семантической ассоциации рассматриваем словосочетание *дитя (дети) земли*, являющееся синонимическим образованием к анализируемому выше сочетанию и имеет значение ‘потомок’: *Я, дитя земли, пылинка космоса, Факел жизни по земле несу, Но судьба часам моим отмеренным Счет ведет кукушкою в лесу* (Н. Мешко); *Я готовий повірити в царство небесне, бо не хочу, щоб в землю ішли без сліда безіменні, святі, незрівнянно чудесні, горді діти землі, вірні діти труда* (В. Симоненко).

**Родина-Мать** (укр. *Мати-Батьківщина*) – **сын/дочь Родины/России** (укр. **син/дочка Батьківщини/України**) – **сыновья/дочери народа** (укр. **сини/дочка народу**). Если модель с приложением *мать-земля* имеет значение ‘родная земля’, то сочетание *Родина-мать* воспринимается как родная земля с локальным конкретизатором (такая ассоциативная связь отображена в моделях поэтических синтагм *мать + имя собственное* (Родина, Отчизна, Россия, Русь, Греция, Литва и пр.).

Для поэзии 40–80-х гг. XX в. характерны: а) антропоморфизированное восприятие страны проживания; б) преобразование стереотипных ассоциатов в идеологемы, мифологемы.

Например, образ *Родины* (укр. *Батьківщини*) представлен как живое существо, наделенное способностью переживать определенные чувства: *И вновь начнет кукушка куковать. Счастливой станешь ты, Отчизна-мать* (В. Валайтис); *І роси падають в траву, Гарячі роси падають в траву, Як сльози матері Росії* (Д. Луценко). *Родина (Россия)-мать* – образ персонифицированный, олицетворяющий поддержку, опору для жителей страны: *Сквозь дым и гром Россия-мать Своих солдат ведет* (А. Смердов); *Свого життя малесенькі зернини Кладу в долоні нені – Батьківщини* (Л. Горбенко). Средством интимизации общественно-политических реалий является построение различных по логико-семантическому содержанию, широте охвата амплификационных рядов, как, например, в русском поэтическом субпространстве: *Чтоб остались от орды поганой только безыменные курганы, Чтоб, как встарь, стояла величаво Мать Россия, Наша жизнь и слава!* (Д. Кедрин); *И просились простые к ней из сердца слова: «Мать родная, Россия, Москва, Москва...»* (А. Твардовский).

Статус идеологических стереотипов придают структурам с приложением: 1) эпитетные определения возвышенно-торжественного звучания: *широкая, священная, крепкая, свободная* (укр. *вільна*), *светлая*, (укр. *світла*): *Священная Родина-мать, крепкая и свободная... Дружбы народов опора навек...*

(О. Рыбальченко); *І пішла вогнем палити, ворога карати, щоб була навіки вільна Батьківщина-мати* (П. Тычина); *Мир нашій матері – світлій Вітчизні, Нашій радянській могутній землі!* (А. Малышко); 2) сочетаемость с местоименными прилагательными с семьей, указывающей на охват большого количества людей: *Советская Отчизна, Родная наша мать! Каким высоким словом Мне подвиг твой назвать?* (М. Исаковский); *Ох ты, матушка наша Россия, расставаться с тобой нелегко* (О. Берггольц); *Я з вами в будні і у свята, Одні в нас думи і діла: Аби Вітчизна, наша мати, повік щасливою була* (Д. Кононенко); 3) функционирование в составе риторического восклицательного обращения с повелительной модальностью: *– Россия-мать, Россия-мать, – Донуны сын твердит, – Иди хозяина встречай, Он под окном стоит* (Ю. Кузнецов); *Суди нам, рідна мати Батьківщино, На свято слово добре принести!* (М. Стельмах).

Процесс мифологизации поэтических стереотипных языковых образов особенно усилился в 40-е военные годы. В это время для языка поэзии были характерны риторические вопросительные фигуры, в составе которых имеются анализируемые структуры с приложением: *Ти, Україно багата, Наша страдниця, мати, Чом ти нині, небого, Невесела, убога?* (М. Шпак).

В поэзии этого периода засвидетельствованы и публицистически маркированные контексты: *Россия-мать, идущих в бой Благослови скорей! Вернем весенний шум лесов, Ромашки на лугу... За край родной, страну отцов Идем – И смерть врагу!* (А. Прокофьев). Публицистическая экспрессия создается рядом словосочетаний *идущих в бой благослови, смерть врагу* и генитивной конструкцией *страна отцов*.

В языке поэзии слово-образ Родины, воплощенный в номинациях *Отчизна* (укр. *Вітчизна*), *родная сторона* (укр. *рідна сторона*), *земля родная* (укр. *рідна*), *советская* (укр. *радянська*), разворачивался при участии многочисленных компаративов с НР – традиционных и индивидуально-авторских. Так, традиционность проявлялась в том, что сравнение *Родины с матерью* актуализировало метафору, раскрывая вторичные семы и признаки субъекта. Чаще всего в изображении анализируемого слова-образа авторы прибегали к приему антропоморфизации, мотивирующей метафорическое содержание глаголов *постареть, окликать, нахилиться* (рус. *наклониться*), *прихилиться* (рус. *прильнуть*) и под.: *...И только будто постарела, Как в горе мать, сама земля...* (А. Твардовский); *И каждую ночь Большая земля, как мать, окликала своих сынов...* (И. Сельвинский); *Біля мене рідна сторона Прихилилась, мов старенька мати, Сумніви розкриливши свої* (М. Чернявский); *Тут вогонь пламеніє живий, Над могилами наших солдатів, А над ними земля, наче мати, Нахилилась в скорботі німій* (В. Бровченко). При этом с периферии извлекаются латентные семы 'страдание', 'опека', заложенные во внутритренней форме номинации *мать*. Через контекст (эпитеты *непереможна* (рус. *непобедимая*), *крилата* (рус. *крилатая*)) образ Отчизны наделяется сверхкачествами, ассоциируется с вечностью, мифической сверхсилой: *Непереможна і крилата Іде вона [Отчизна] до світлих днів, Та, як і кожна рідна мати, Не забува своїх синів* (И. Светличный).

В перифразе *матери-сестры* (укр. *матері-сестри*) обе части синтагматической модели взаимно усиливают друг друга: *Дві мужні матері-сестри* [Украина и Белоруссия] – *Співаче, друже мій і брате! – Одной поклялись пори меча із рук не випускати* (М. Рыльский). Эта структура является вторичной номинацией, поэтическим воплощением мифа дружбы народов двух государств.

В языке поэзии 80–90-х гг. XX в. прослеживается снижение экспрессивной окраски структур с приложением. Так, встречаем контексты с ироничным колоритом чужого слова, поддерживаемым и фразеологическими единицами (*плювати кров'ю* (рус. *плевать кровью*)), словами с негативной коннотацией (*морди* (рус. *морды*), *ляжки*, *мачеха*): *Де ви [бандеровцы] ішли – там пуста і руїна, І трупи не вміщалися до ям – Плювала кров'ю «ненька Україна» У морди вам і вашим хазяям* (В. Симоненко); *...целую, припав, твои ляжки в рубашке из майской каши, мать-мачеха, Украина!* (Я. Сатуновский).

В русском поэтическом субпространстве представлен метонимический образ Москвы, олицетворяющий соответственно Россию: *И Москва улыбнулась чуть, поправляя свои седины, словно мать, что в нелегкий путь собирает родного сына* (Я. Смеляков); *Потом не раз из дальней дали на помощь родине твоей Москва и Волга посылали своих отцов и сыновей* (Я. Смеляков).

Метафора *сын земли* (укр. *син землі*) – ‘патриот’ имеет семантический вариант с локальным этнонациональным компонентом (*сыновья Чехии – чехи*), выражаемый собственным названием (*Россия, Белоруссия, Болгария, Германия* пр.): *Тебе фашизм горше яда, Ты сын России вроде бы, И ничего тебе не надо, Кромья родимой Родины* (И. Сельвинский); *Пред горестью безмерною сей маленькой страны, Что чувствуете, Германы: Германин сыны?* (М. Цветаева); *Які провалля та руїни, Які колючі бур'яни! І в них Болгарії сини* (П. Воронько). Такое же значение имеет модель структуры с приложением *дочь + имя собственное*: *Я – россиянка, дочь моей России, я в ней живу недели, годы, век Под небом синим, у речушки синей, И помню, что я – русский человек!* (Г. Дербенева).

Идеологическое содержание ассоциаций формируется не только в структуре анализируемых генитивных метафор-перифраз, но и при поддержке атрибутов НР с соответствующей коннотацией – *великий, верный* (укр. *вірний*), *любимый*, (укр. *любий*) и под.: *Се – великий сын России, хоть и правящего класса!* (И. Бродский); *Меж тем как вы, упорно попирая, Его хулите – вам же на беду – России верный сын, его всегда я Блюду* (И. Прутков); *Ти наш пісняр, ти наш акин, Вітчизни любий, вірний син, Поет її коханий* (П. Усенко).

Часто поэты используют модель перифрастической метафоры, которая как средство вторичной номинации выделяет тот или иной признак денотата, например: *сыновья Грузии* (укр. *сини Грузії*) – *сыновья Низами и Руставели* (укр. *сини Нізамі й Руставелі*); *сыновья Испании* (укр. *сини Іспанії*) – *сыновья Дон-Кихота* (укр. *сини Дон-Кіхота*) и под.: *Ти зламав століть гранітні скелі 3 Нізамі синами й Руставелі* (М. Рильский); *Стогнала земля під металом, Німіла від жаху трава, А він про полтавку Галю Синам Дон-Кіхота співав* (Б. Олейник). Примечательно, что поэтический контекст имеет определенную имплицитность: в тексте

ассоциат не называется, но воображение о нем у читающего возникает под влиянием заголовка стихотворения. Как отмечает Н.А. Кожевникова, «одна из разновидностей удвоения возникает как результат соотношения заголовка и текста. Заголовок содержит прямое обозначение, в тексте ему соответствует метафора» [Кожевникова, 1986, с. 49].

Структурно-семантической модификацией генитивной метафоры *сын* (*сыновья*) *народа* является такой ассоциативный исторический аналог, как *сыны Советского Союза / Страны Советов* (укр. *сини Радянського Союзу*): **Народа своего сын смелый, Народа своего сын милый, Ты – там, мы – тут, и никакой силой нам снова дух твой не вселить в тело** (К. Симонов); **Мы Советского Союза Верные сыны** (Е. Полонская); **Я в Партию иду. Я – сын Страны Советов** (А. Безыменский); **Ми всі, як є, великі й горді тим, Що ми – сини Радянського Союзу** (П. Усенко).

Для поэтического субпространства второй половины XX в. были актуальными такие стереотипные ассоциативные комплексы, которые с современной точки зрения оцениваем как **идеологемы-историзмы**. Среди них: 1) модель генитивной метафоры «*сыновья (сыны) партии* + эпитет с высокой положительной аксиологической семантикой»: **Единой партии сыны И неразрывен, крепок, Прочен, Как серп и молот, наш Союз...** (П. Васильев); **Тому він з пристрастю такою Малює море без країв, Часи не сну, а неспокою, Великих партії синів** (М. Рыльский); 2) модель с приложением «*собственное имя исторической фигуры* + прилагательное местоимение (*наш*) + *отец* (укр. *батько*)»: **Он Родину сделал несокрушимой, Он – Конституции нашей творец, Великий и близкий, простой и любимый, Сталин – учитель, наш друг и отец** (В. Лебедев-Кумач); **Нас кличе батько наш Ілліч** (Д. Фальковский); 3) модель с приложением «*выразитель политических взглядов* + НР»: **О, за що молитесь, раби, Батьки мої, За комунара-сина?!** (П. Усенко); 4) атрибутивная модель «*эпитет со значением 'социальная принадлежность'* + НР»: **По всем путям своей страны Вдаль городов и пашен, Идут крестьянские сыны, Идут ребята наши** (А. Твардовский); **Мы сыны батрацкие. Мы за новый мир...** (М. Голодный).

Конкретно-чувственное содержание анализируемых стереотипных ассоциатов подчеркивают сравнения, в которых субъект сопоставляется с НР-объектом действия, ср.: **Все мы жили единой огромной страной И гордились Россией, как мамой родной** (Л. Осокина); **Я до тебе, дорога, полинув, Тільки час бажаний не настав – І тому пробач мені, як сину, Що листів так довго не писав** (Е. Долман).

В языке поэзии XX в. образ *Родины* ассоциативно связан с другими стереотипными образами, например *родного дома* (укр. *рідної хати*). Так, сопоставление в языке классической украинской поэзии бытовой реалии *хата* с НР *мати* построено на зрительных ассоциациях: **Стояла хата, наче мати боса, по самі вікна у тумані снів** (Н. Давидовская). Образ хаты символизирует родной край, скорбь, счастье и в поэзии персонифицируется в сравнении с матерью, приобретая черты чувственного существа: **А десь далеко, край села, стоїть зажурена хатина і жде його [солдата], як мати сина, притулок щастя і тепла** (В. Сосюра).

В языке поэзии XX в. тиражировались мифопоэтические словосочетания с семей 'дружба', которая, в частности, воплощалась в сопоставительных стереотипных ассоциатах **братья-народы** (укр. **брати-народи**) – **братья** (укр. **брати**) + **название национальности**, например: *Як спільно и здружено в однім чутті любові З'єдналися брати-народи наші всі* (Н. Бажан).

В компаративных моделях НР **братья** как объект сравнения может усиливать контекстуально синонимичное название **друзья**, с которым он находится в одном амплификационном ряду в сильной позиции конца строфы: *Ты доберись. Я буду рад. Теперь ты мне как друг, как брат* (И. Муслимов); *І дивляться на нас трудящі світу, і горнутья – як друзі, як брати* (П. Тычина).

В мифопоэтике гражданской поэзии XX в. фиксируем структурно-семантическую модификацию приложения **народы-братья** – ассоциатив с этнонациональным компонентом: *Я люблю тебя, брат-белорус, Не теряешься в смутное время!* (А. Краснов); *Наш народ переміг, – і за ним Проторованим шляхом ясним Йдуть поляки, болгары-брати, Йдуть китайці* (П. Воронько).

Типичным для поэзии 40–80-х гг. XX в. является употребление из роли означаемого названия лица по месту, территории проживания. Такая модель характерна для НР-атрибута **сестра**, как, например, в украинском поэтическом субпространстве: *Скільки сердець відкритих в радості тій знайшлося, Сестро моя, німкене, злий же ганеби сльози!* (Л. Забашта).

НР **брат** и **сестра** – центральные для выражения семы 'родной'. Ср.: *Мій Урал і Донбас мій, несхитно залізні, Як брати нерозлучні, як два сталевари!* (А. Малышко). Такая ассоциативная сочетаемость обусловлена прагматическими факторами, в частности политическим устройством общества: в них отражены политико-экономические, культурные, общественные отношения между странами, регионами и т.д. на определенном историческом этапе.

В зависимости от контекста варьируется структура генитивной метафоры с инвариантом **семья народов**: *Слався, великая, многоязыкая, братских советских народов семья* (Н. Асеев); *О, русская земля, – В кровавых родах Великая семья Твоих народов Тебя врагу не выдаст!* (Г. Оболдуев). В производных соединениях генитив конкретизирует территориальное или профессиональное объединение людей: *Да здравствует наша большая семья Советских республик привольных!* (В. Лебедев-Кумач); *Рідна земле, у красі і в силі. У своєму щасті зацвітай. ...Ти стоїш за друга і за брата, За республік вольную сім'ю* (А. Малышко); *Все в биографии моей: Дверь комсомольского райкома, Семья испытанных друзей* (А. Фатьянов); *Герої славою повиті, Зоріє кожного ім'я Летить ясна над хмарним світом Радянських льотчиків сім'я* (П. Усенко).

Все вышеуказанное дает основания сделать вывод о том, что и в русском, и в украинском поэтических субпространствах XX в. весьма активными являются устойчивые ассоциативные связи номинаций родства, ставших основой мифопоэтических словесных образов. Они устоялись в сознании говорящих, то есть были контекстуально прогнозируемыми, предсказуемыми. Это явление имеет



исторический характер: коннотация названий родства в разные периоды развития восточнославянских (в данном случае русского и украинского) литературных языков меняется с положительной на отрицательную или теряет свою выразительность.

### Библиографический список

1. Алефиренко Н.Ф., Жаркынбекова Ш.К. Языковые стереотипы этнокультурного пространства // Вестник Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева. Сер.: Филология. 2014. № 3 (100). С. 11–21.
2. Бартминьский Е. Базовые стереотипы и их профилирование // Стереотипы в языке, коммуникации, культуре: сб. ст. М.: РГГУ, 2009. С. 11–21.
3. Вилинбахова Е.Л. Речевые репрезентации стереотипов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Язык и литература. 2010. Вып. 2. С. 87–92.
4. Вострикова О.П. Мир науки. Социология, филология, культурология. 2019. № 4, т. 10. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/38FLSK419.pdf> (дата обращения: 06.11.2023).
5. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. М.: Наука, 1986. 253 с.
6. Корпус української мови [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mova.info/corpus.aspx> (дата обращения: 25.11.2022).
7. Марфина Ж.В. Воплощение концептуальной цепочки *мать/matir* ↔ *Родина/Батьківщина* в русской и украинской поэтических картинах мира // III Фирсовские чтения. Лингвистика в XXI в.: Междисциплинарные парадигмы: материалы докладов и сообщений Международной научно-практической конференции. Москва, 14–15 ноября 2017 г. М.: РУДН, 2017. С. 264–269.
8. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 10.03.2023).
9. Петрова А.П. Этнокультурная специфика речевого поведения саха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12, ч. 2. С. 156–160.
10. Погребная Я.В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики [Электронный ресурс]. М.: ФЛИНТА, 2021. 322 с.
11. Прожилов А.В. К вопросу о стереотипах в лингвистике // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-stereotipah-v-lingvistike> (дата обращения: 17.10.2023).

### Сведения об авторе

Марфина Жанна Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, ректор, Луганский государственный педагогический университет; e-mail: [marfina.zhanna@mail.ru](mailto:marfina.zhanna@mail.ru)

## ASSOCIATIVE POTENTIAL OF KINSHIP NOMINATIONS AS THE BASIS FOR IMAGES-STEREOTYPES IN POETIC SUBSPACE

**Zh.V. Marfina (Lugansk, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The ways of associative-imagery modeling of poetic subspace taking into account the archetypes of the linguistic consciousness of representatives of a particular linguistic culture are one of the relevant tasks of modern linguistics. The article considers the problem of determination of associative and imagery structures of poetic language by extralinguistic factors. Based on the functions of kinship nominations in the language of Russian and Ukrainian poetry of the 20<sup>th</sup> century, several key models are analyzed of metaphorical word usage of these poetic words, which are associated with phenomena of ideologization of the poetic context as a whole and new mythopoetics in particular.

*The purpose of the article* is to analyze the associative-imagery connections of kinship nominations and key models of image stereotyping in Russian and Ukrainian poetic subspace of the 20<sup>th</sup> century.

*The material for the study consists of the contexts* of Russian and Ukrainian poetry of the 20<sup>th</sup> century.

*The main research methods* are lexical-semantic analysis, descriptive, and comparative methods.

*Conclusions.* The use of kinship names in the structure of poetic ideologemes is presented in connection with the processes of development of poetic and general linguistic semantics of kinship names, conveying meanings such as ‘patriot’, ‘native’, ‘friendship’, etc. The analyzed contexts demonstrated the high activity of poetic word usage of kinship names in the structure of genitive metaphor, comparative constructions, and associative-imagery models with applications, which form images-stereotypes, images-ideologemes (mother-earth, son of the land, Homeland-mother, sons of the people, etc.).

**Keywords:** *kinship nominations, poetic subspace, stereotype, ideologeme, metaphor, mythopoetics, associate, semantic feature.*

### References

1. Alefirenko N.F., Zharkynbekova Sh.K. Language stereotypes of ethnocultural space // Bulletin of Eurasian National University named after L.N. Gumilyov. Series: Philology. 2014. No. 3 (100). P. 11–21.
2. Bartminskiy E. Basic stereotypes and their profiling // Stereotypes in language, communication, culture: collection of articles. Moscow: RSUH, 2009. P. 11–21.
3. Vilinbakhova E.L. Speech representations of stereotypes // Bulletin of Saint Petersburg State University. Language and literature. 2010. Is. 2. P. 87–92.
4. Vostrilkova O.P. The World of Science. Sociology, philology, culturology. 2019. No. 4, vol. 10. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/38FLSK419.pdf> (access date: 06.11.2023).
5. Kozhevnikova N.A. Word usage in early 20<sup>th</sup> century Russian poetry. Moscow: Nauka, 1986. 253 p.



6. Ukrainian web corpus [Electronic resource]. URL: <http://www.mova.info/corpus.aspx> (access date: 25.11.2022).
7. Marfina Zh.V. Embodiment of the conceptual chain mother / matir ↔ Motherland / Batkivshchyna in the Russian and Ukrainian poetic pictures of the world // IIII Firsovskie readings. Linguistics in the XXI century: Interdisciplinary paradigms: materials of reports and communications of the International Scientific and Practical Conference. Moscow, 14–15 November 2017. Moscow: RUDN, 2017. P. 264–269.
8. National Corpus of the Russian Language [Electronic resource]. URL: <https://rus-corpora.ru> (access date: 10.03.2023).
9. Petrova A.P. Ethnic and culture identity of Sakha verbal behaviour // Philological Sciences. Issues of theory and practice. Tambov: Gramota, 2013. No. 12. Part 2. P. 156–160.
10. Pogrebnaya Ya.V. Current problems of modern mythopoetics [Electronic resource]. Moscow: FLINTA, 2021. 322 p.
11. Prozhilov A.V. On the issue of stereotypes in linguistics // Bulletin of N.F. Kaftanov Khakass State University. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-stereotipah-v-lingvistike> (access date: 17.10.2023).

#### **About the author**

Marfina, Zhanna Victorovna – PhD (Philology), Associate Professor, Rector, Lugansk State Pedagogical University (Lugansk, Lugansk People’s Republic, Russia); e-mail: [marfina.zhanna@mail.ru](mailto:marfina.zhanna@mail.ru)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-25-39

УДК 821.161.1.09(045)

## «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ И.А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ "ПАЛЛАДА"»

А.А. Касьянова (Ижевск, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* В статье поставлена задача рассмотреть произведение «Фрегат “Паллада”» с точки зрения соответствия его характеристикам древнерусской литературы, представленной жанром «хождений», основной особенностью которого является наличие оппозиции «свое»/«чужое», через ее призму путешественник воспринимает окружающий мир, наделяя его теми или иными качествами.

*Цель статьи* – рассмотреть описания «своего» и «чужого» мира во второй главе произведения (потому что на протяжении описанного в ней пути путешественник впервые по-настоящему отдаляется от «знакомого» мира), данные ему «новым паломником», охарактеризовать через их соотношение представление русского человека о мире в контексте его религиозности, духовности как существенной черты русской словесности, отмечаемой многими исследователями, например Г.В. Мосалевой, В.Н. Захаровым, И.А. Есауловым, М.М. Дунаевым, И.А. Казанцевой.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Осмыслению творчества И.А. Гончарова в части его религиозности посвящены исследования В.И. Мельника, Г.В. Мосалевой, Н.Л. Ермолаевой.

*Методология (материалы и методы).* Методами, используемыми в статье, являются герменевтический и православно-аксиологический.

*Результаты исследования.* В результате анализа описаний «своего» и «чужого» формируются основные характеристики пространств: «чужого» – представленного образом моря и Мадеры, и «своего», в качестве которого выступают русский фрегат как образ дома и его команда.

*Выводы.* Проведенное исследование показало, что «чужое» пространство не будет близко русскому человеку, но «чуждость» раскрывается только при непосредственном взаимодействии, поскольку издали оно способно заманивать искусственностью и мнимой красотой.

**Ключевые слова:** Гончаров И.А., «Фрегат “Паллада”», религиозные мотивы, свой и чужой мир, «хождение».

**П**остановка проблемы. «Фрегата “Паллада”» – произведение очень специфическое в части определения его природы: за внешней эпистолярной формой писем обнаруживаются черты таких жанров, как записки, летопись, дневник, «легкий очерк», как характеризовал свой труд писатель [Мосалева, 2018], присутствуют «чисто художественные главы», например «Русские в Японии» и «Шанхай» [Орнатская, 1986, с. 766].

Современные исследователи видят истоки жанра «Фрегата “Паллада”» в «литературном путешествии» [Краснощекова, 1997], а через него, в свою очередь,

в древнерусской словесности, представленной жанром «хождений» – произведений, описывающих паломничество автора [Мосалева, 2018]. Основной характеристикой жанра «хождений» в его поздней разновидности (начиная с XV в.) является наличие ярко выраженной оппозиции «свое»/«чужое» (в то время как в более ранних образцах паломник, кажется, не замечает «чужого», не связанного с целью его путешествия, вовсе). Через осмысление «своего» и «чужого» мира путешественник-паломник выстраивал отношение православного человека к окружающей действительности. Оппозиция «свое»/«чужое» является и одной из ведущих черт «Фрегата “Паллада”». Через описание «своего» и «чужого» раскрывается отношение путешественника, современного, «нового паломника», к миру в контексте представлений о нем русского человека. Поэтому изучение данных аспектов произведения является, на наш взгляд, актуальным.

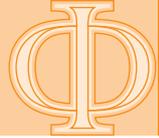
*Цель статьи* – рассмотреть описания «своего» и «чужого» мира (в частности, во второй главе, так как в ней путешественник впервые по-настоящему отдаляется от обоих миров: «знакомого», «своего» русского и «чужого» европейского), данные ему «новым паломником», охарактеризовать через их соотношение представление русского человека о мире в контексте его религиозности, духовности – существенной черты русской словесности, отмечаемой такими исследователями, как В.Н. Захаров [Захаров, 1998], М.М. Дунаев [Дунаев, 2003], И.А. Есаулов [Есаулов, 2004], Г.В. Мосалева [Мосалева, 2009], И.А. Казанцева [Казанцева, 2009].

*Обзор литературы по проблеме.* Осмыслению творчества И.А. Гончарова посвящены исследования В.И. Мельника [Мельник, 2014; Мельник, 2022], в своей монографии называющего писателя «христианином, тихо, обязательно и смиренно посещающим храм и церковную службу» [Мельник, 2012, с. 46], несмотря на окружавший его мир либеральных взглядов. В работах Г.В. Мосалевой художественный мир писателя («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», «Фрегат Паллада») представлен в виде храмовой тетралогии [Мосалева, 2023]. Рассматривается, в частности, противопоставление «чужого» мира (в том числе моря) «своему», представленному образом Дома-Почвы, путешествующим по «океану» «чужого», кораблем-храмом [Мосалева, 2017; 2018]. В исследовании Н.Л. Ермолаевой русский мир (фрегат «Паллада») мыслится как патриархальное сообщество, обращается внимание на постепенную замену автором в тексте местоимения «я» на «мы» [Ермолаева, 2013], что можно рассматривать как духовное единение русского народа, «своего» среди «чужого». Отражению «своего» и «чужого» в литературе путешествий посвящены труды таких исследователей, как М.В. Аксенова, которая рассматривает мир «своего» и «чужого» с точки зрения их оппозиции и взаимного влияния друг на друга [Аксенова, 2018], выдвигает идею о том, что в целом пространство травелога, как территориальное, так и временное, подчинено условному разделению на эти два противоположных мира [Аксенова, Чарчоглян, Садиева, 2019]. По мнению исследователей, «свое» – пространство родной страны; «чужое» – все за его пределами. Проблему «свое/чужое» в травелогах русских писателей рассматривает Л.Н. Набилкина, приходя

к выводу, что познание «своего» мира в произведениях данного жанра зачастую происходит через открытие «чужого» [Набилкина, 2014].

*Методы* исследования – герменевтический (в части раскрытия смыслов произведения) и православно-аксиологический (рецепция православной традиции в русской литературе, в произведении «Фрегат “Паллада”» в частности), используемый в работах таких исследователей, как, например, И.А. Есаулов и Г.В. Мосалева [Есаулов, 2007; Мосалева, 2008].

*Результаты исследования.* «Свое» во «Фрегате “Паллада”» можно определить как «принадлежащее» человеку, свойственное ему, родное. «Чужое» – как своеобразный антипод этого понятия, принадлежащее другому, далекое и «чуждое». Во второй главе произведения продолжается знакомство путешественника с «чужим» – пространством моря, представленным Атлантическим океаном. Все знания, полученные об этом «чужом», почерпнуты современным «паломником» из чужих впечатлений – от характеристик, данных поэтами: *он (океан) безбрежен, мрачен, угрюм, беспределен, неизмерим и неукротим* [Гончаров, 1986, с. 57], где звучит намек на стихотворение А.С. Пушкина «К морю» (1824), представляющими данное «чужое» возвышенно, с позиции мрачной романтики, до простого, лишённого всякой субъективности объяснения учителя географии: *...просто – Атлантический* [Там же]. Океан обретает человеческое лицо, точнее, «физиономию» (такое определение как бы намекает на все еще достаточно неопределённое отношение автора к этому «чужому» пространству), в него вглядываются, как *в человека, которого знали по портрету* [Там же], что подчеркивает его «незнакомость» – по портретам обычно «знают» исторические фигуры, людей, чем-либо снискавших славу, оставаясь в совершеннейшем неведении относительно их подлинной личности. Кроме того, портреты могут приукрашивать даже в чисто визуальном плане, и в результате они оказываются далеки от оригинала. Это же отмечает и автор: *Мне хотелось поверить портрет с подлинными чертами лежавшего передо мной великана...* [Там же]. Отношение к «чужому», Атлантическому океану, настороженное: он сравнивается с «неизмеренным омутом», и в то же время приобретает черты «старца», мудреца. Данное «чужое», кажется, даже обретает визуализированную способность мышления, наделяется чувствами: *Он был покоен: по нем едва шевелились легкими рядами волны, как будто ряды тихих мыслей, пробегающих по лицу; страсти и порывы молчали* [Там же]. Перевод «чужого» обширного пространства в условно человеческую параллель, его персонификация, даёт возможность судить о нем с человеческой точки зрения. Что нивелирует его абсолютную непознаваемость. Этот довольно ироничный переход подчеркивается следующими контрастами: необозримый океан – опускающийся на него горизонт *в виде довольно грязной занавески* [Там же], перевод взгляда с необозримого пространства океана (и прерывание возвышенных размышлений о нем) на «физиономию» Фадеева, зовущего путешественника обедать. И тот охотно принимает это приглашение, ведь наверху «холодно». «Паломник» возвращается к остальным, представляющим собой «островок Родины», единство в вере.

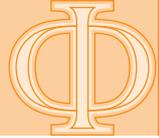


«Свое» в пространстве «чужого», представленного океаном (в данном случае – штормящим), путешественник находит в мире сна: *во сне ведь другая жизнь и, стало быть, другие обстоятельства – приснитесь вы, ваша гостиная или дача какая-нибудь; кругом знакомые лица...* [Гончаров, 1986, с. 59]. В первые мгновения пробуждения, на границе сна и яви проявляется коварная суть «чужого» мира, воплощающего собой хаос, пытающегося исказить «свой», сделать его отчасти страшным: *...вдруг хаос – ваши лица искажаются в какие-то призраки; полуоткрываешь сонные глаза и видишь не то во сне, не то наяву половину вашего фортепиано и половину скамьи; на картине, вместо женщины с обнаженной спиной, очутился часовой; раздался внезапный треск, звон...* [Там же]. Однако «нового паломника» не пугает разбушевавшееся пространство «чужого» мира – напротив, оно становится скучным, потому что однообразно, пусть и красиво: *Я постоял у шпилья, посмотрел, как море вдруг скроется из глаз совсем под фрегат и перед вами палуба стоит стоймя, то вдруг скроется палуба и вместо нее очутится стена воды, которая так и лезет на вас. Но не бойтесь: она сейчас опять спрячется, только держитесь обеими руками за что-нибудь. Оно красиво, но однообразно...* [Там же, с. 60]. Между тем смеяться над «чужим» нельзя – оно способно наказывать: *смеяться на море безнаказанно нельзя: кто-нибудь тут же пойдет по каюте, его повлечет наклонно по полу; он не успеет наклониться и, смотришь, приобрел шишку на голове; другого плечом ударило о косяк двери, и он начинает бранить бог знает кого* [Там же, с. 59]. «Чужое» пространство, море, наводит свои порядки, «подминающие» под себя устои, сложившиеся на корабле, и сами принципы человеческого существования: *Порядок дня и ночи нарушен, кроме собственного морского порядка, который, напротив, усугублен. Но зато обед, ужин и чай становятся как будто посторонним делом. Занятия, беседы нет... Просто нет житья!* [Там же, с. 60]. Образом «своего» становится полукруглая софа в капитанской каюте: *«...надежное убежище от кораблекрушения... Сядешь на эту софу, и какая бы качка ни была – килевая ли, то есть продольная, или боковая, поперечная, – упасть было некуда. Одна половина софы шла вдоль, а другая поперек фрегата. Тут не пускал упасть шкаф, а там пианино»* [Там же, с. 61]. С нее море кажется гораздо более далеким – за окошками. Мягко укоряет путешественник восхищающихся «чужим» миром моря, к которым поначалу относил и себя. Поэзия «чужого» манит лишь тогда, когда оно находится в безопасной дали. Непосредственное знакомство показывает то, что в нем нет ничего хорошего: *Буря – прекрасно! поэзия!» – скажете вы в ребяческом восторге... Может быть, оно и поэзия, если смотреть с берега, но быть героем этого представления, которым природа время от времени угощает плователя, право, незанимательно. Сами посудите, что тут хорошего?* [Там же, с. 61]. «Чужому» даются характеристики зверей, злых, «бешеных», «остервенелых», в нем, дымном и туманном, слышны только стоны: *Огромные холмы с белым гребнем, с воем толкая друг друга, встают, падают, опять встают, как будто толпа вдруг выпущенных на волю бешеных зверей*

*дерется в остервенении, только брызги, как дым, поднимаются да стон носится в воздухе* [Гончаров, 1986, с. 61]. Но образ «своего», фрегат, стойко держится в окружающем его хаосе: *Фрегат взберется на голову волны, дрогнет там на гребне, потом упадет на бок и начинает скользить с горы, спустившись на дно между двух бугров, выпрямится, но только затем, чтоб тяжело перевалиться на другой бок и лезть вновь на холм. Когда он опустится вниз, по сторонам его вздымаются водяные стены* [Там же, с. 61]. Таким образом, возникает противопоставление образа «своего», к которому относится фрегат как суша, кусочек берега, родной почвы, характеризующий устойчивость, и «чужого» – изменчивого, непостоянного и фантомного (туманного) моря.

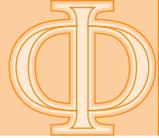
Также «чужому» миру моря приписывается искусственность, идущая параллельно фантомности: *Там рядом с обыкновенным, природным днем является какой-то другой, искусственный, называемый на берегу ночью, а тут полный забот, работ, возни* [Там же, с. 65]. Примечательно, что при описании другого «чужого» пространства, мира Англии, используются аналогичные характеристики: оно тоже туманно-призрачно, обманчиво и искусственно, отличие только в том, что оно, городской блестящий «океан», старается быть ярким, до времени держа «маску»: *Не забуду также картины пылающего в газовом пламени необъятного города... Паровоз вторгается в этот океан блеска и мчит по крышам домов, над изычными пропастями, где, как в калейдоскопе, между расписанных, облитых ярким блеском огня и красок улиц, движется муравейник* [Там же, с. 34].

«Чужое» угнетает, старается вогнать попавшего в его пространство путешественника в уныние, заставить потерять веру в «родное» пространство, сомневаясь, существовало ли оно когда-нибудь вообще, «потеряться»: *Человек мечется в тоске, ищет покойного угла, хочет забыться, забыть море, качку, почитать, поговорить – не удастся... «Да неужели есть берег? – думаешь тут, – ужели я был когда-нибудь на земле, ходил твердой ногой, спал в постели, мылся пресной водой, ел четыре-пять блюд и все в разных тарелках, читал, писал на столе, который не пляшет? Ужели есть сады, теплый воздух, цветы...* [Там же, с. 65]. И паломник, прибегая к демонстрации собственных чувств, призывает ценить каждую «незначительную» «песчинку» «родного», в «своем» пространстве кажущуюся чем-то само собой разумеющимся и якобы недостойную внимания: *И цветы припомнишь, на которые на берегу и не глядел* [Там же, с. 65]. «Чужой» мир моря для путешественника окончательно теряет не только всю свою кажущуюся привлекательность, но даже некоторую «возвышенность» – переходя из разряда «поэтического» в будничное (от эпитетов Байрона и Пушкина к эпитету, которым характеризует море простой матрос Фадеев, видящим это «чужое» постоянно и непосредственно близко): *...неблагодарно взглянул на океан и, пробираясь в общую каюту, мысленно поверял эпитеты, данные ему Байроном, Пушкиным, Бенедиктовым и другими – «угрюмый, мрачный, могучий», и Фадеевым – «сердитый». «Соленый, скучный, безобразный и однообразный!» – прибавил я к этому списку...* [Там же, с. 66].



«Оживает» путешественник только на подходе к Мадере – и ему начинает казаться, что посещение подобных мест это именно то, чего он желал от своего путешествия. Эту землю «новый паломник» четко разграничивает с Европой и даже в каком-то плане (отсутствие искусственности и «холода», добродушие и открытость) сравнивает с родиной: *...мы уже и вышли из Европы и подходили... к Костроме, в своем роде* [Гончаров, 1986, с. 67]. Путешественник уверен, что только теперь он начал по-настоящему путешествовать, «пробудясь» от тягостного сна, и вместе с южным теплом в его душу приходит покой. Противопоставлением прежнему хаосу становится гармония, которую путешественник (в аллегории – верующий, паломник) обретает, с честью пройдя испытания: *Мне казалось, что я с этого утра только и начал путешествовать, что судьба нарочно послала нам грозные, тяжелые и скучные испытания, крепкий, семь дней без устали свирепствовавший холодный ветер и серое небо, чтоб живее тронуть мягкостью воздуха, теплым блеском солнца, нежным колоритом красок и всей этой гармонией волшебного острова, которая связует здесь небо с морем, море с землей – и все вместе с душой человека* [Там же, с. 68]. Далее описание, на этот раз куда более по-настоящему дружественного, «чужого» мира становится близко к описанию ожиданий от путешествия в начале книги: *хочу в Бразилию, в Индию, туда, где солнце из камня вызывает жизнь и тут же рядом превращает в камень все, чего коснется своим огнем; где человек, как праотец наш, рвет несаяный плод, где рыщет лев, пресмыкается змей, где царствует вечное лето, – туда, в светлые чертоги Божьего мира, где природа, как баядерка, дышит сладострастием, где душно, страшно и обаятельно жить, где обессиленная фантазия немеет перед готовым созданием, где глаза не устанут смотреть, а сердце биться* [Там же, с. 9]. Оно контрастно, ярко и несовместимо реально-волшебно: *На вершине белелся снег, а бока покрыты темною, местами бурюю растительностью; кое-где ярко зеленели сады. В разных местах по горам носились облака. Там белое облако стояло неподвижно, как будто прильнуло к земле, а там раскинулось по горе другое, тонкое и прозрачное, как кисея, и сеяло дождь; гора опоясывалась радугами. В одном месте кроется целый лес в темноте, а тут вдруг обольется ярко лучами солнца, как золотом, крутая окраина с садами. Не знаешь, на что смотреть, чем любоваться; бросаешь жадный взгляд всюду и не успеваешь следить за этой игрой света, как в диораме* [Там же, с. 69]; *...А декорация гор все поминутно менялась: там, где было сейчас свежо, ясно, золотисто, теперь задернуто точно флером, а на прежнем месте, на высоте, вдруг озарились бурые холмы опаленной солнцем пустыни: там радуга* [Там же, с. 70]. Путешественник имеет своей целью как бы совершить «паломничество», но не к конкретным «святым» местам, а по всему «Божьему миру» (в чертоги Божьего мира) в его единстве и полноте. Не забывает «новый паломник» в обязательном порядке среди всего этого великолепия упомянуть и наличие церкви, «венчающей» его: *На полгоре, на уступе, видна церковь, господствующая над садами и над городом* [Там же, с. 69].

Но тут же тонко иронизирует по поводу хороших манер более «открытых» «чужих»: *Приехал капитан над портом поздравить с благополучным прибытием и осведомиться о здоровье плавателей. Кажется, чего учтивее? А скажите-ка, что вы нездоровы, что у вас, например, человек двадцать-тридцать больных лихорадкой, так вас очень учтиво попросят не съезжать на берег и как можно скорее удалиться* [Гончаров, 1986, с. 69]. Таким образом, восторгается путешественник самой природой новых мест, но не «новыми» людьми. «Чужое» остается чужим, и народ теплой Мадеры мало чем отличается от англичан. Подобную четкую границу проводят и авторы «хождений» прошлых веков: *Я – чужестранец, а ты – здешний* [Хождение за три моря Афанасия Никитина, 1986, с. 65]. И знакомства с «чужими» стоит оставить за бортом: *Все совали нам в руки свои адреса, а я опустил в карман своего пальто еще две карточки, к дюжинам прочих, приобретенных в Англии. Их так много накопилось в карманах всех платьев, что лень было заняться побросать их за борт* [Гончаров, 1986, с. 69]. И тут же, словно откликнувшись на нечаянное воспоминание, в гармоничный мир просачивается стылый образ Туманного Альбиона, воплощенный в лице трех англичан, неподвижность и безупречность которых так напоминает механизмы. Автор их даже людьми избегает называть (только: *человеческие фигуры, жесткие явления*). «Нового паломника» это, безусловно, не радует. Он был уверен, что с Европой уже давно «попрощался»: *На бульваре, под яворами и олеандрами, стояли неподвижно три человеческие фигуры, гладко бритые, с синими глазами, с красивыми бакенбардами, в черном платье, белых жилетах, в круглых шляпах, с зонтиками, и с пронзительным любопытством смотрели то на наше судно, то на нас. Нужно ли называть их? И тут они? <...> Как неприятно видеть в мягком воздухе, под нежным небом, среди волшебных красок, эти жесткие явления!* [Там же, с. 70]. Поскольку И.А. Гончаров зачастую изображает человека «вписанным» в окружающий его мир, в свою очередь, созданный Богом [Мельник, 2022], негативное отношение к «чуждым» элементам, противопоставленным общей гармонии, является, на наш взгляд, вполне обоснованным. Но проходит некоторое время, и даже чудеса «чужой» природы начинают противопоставляться миру «своего». Создается образ, противоположный образу «своего» (излишняя резкость, чрезмерная обжигающая яркость, стройность и стремительность – далекие от гармонии), хоть и не имеющий негативной окраски и резкого неприятия, как это было в отношении англичан: *И тут солнце светит не по-нашему, как-то румянее; тени оттого все резче, или уж мне так показалось после продолжительной дурной погоды. Из-за заборов выглядывает не наша зелень. Везде по стенам и около окон фестонном лепится бесконечный плющ да целая ширма широколиственного винограда. Местами видны, поверх заборов, высокие стройные деревья, с мелко зеленью, это – мирты и кипарисы. Народ, непохожий на наш, северный: все смуглые лица да резкие, подвижные черты* [Там же, с. 72]. Самый точный контраст



виден и в обобщающем описании: «По климату – это столица мира; по тишине, малолюдству и образу жизни – степная деревня» [Гончаров, 1986, с. 72]. Неприятие «чужого» переносится с природы и народа на пищу. «Диковинка» становится большим разочарованием – и это тоже контраст, ожидание против реальности, ненавязчивый обман: *...Подают и мне – как не попробовать: ведь это мадера, еще и прямо из источника! Точно, мадера; но что за дрянь! <...> «Бананы! тропический плод! Дайте, дайте сюда!» Мне подали всю связку. Я оторвал один и очистил – кожа слезает почти от прикосновения, попробовал – не понравилось мне: пресно, отчасти сладко, но вяло и приторно, вкус мучнистый, похоже немного на картофель, и на дыню, только не так сладко, как дыня, и без аромата или с своим собственным, каким-то грубоватым букетом. Это скорее овощ, нежели плод...* [Там же, с. 73]. Русский человек скушает по пище «своей» земли – и, увидев «родное» растение, выбирает его, против заморских яств: «А это что? посмотрите-ка, ведь это наш зеленый лук?» – сказал Бутаков, сорвал пучок, и мы с ним отведали нашего северного плода [Там же, с. 77]. Разочарованием становится и осознание того, что всегда все лучшее почти во всех уголках земли принадлежит самой чуждой этой красоте нации – англичанам: *На лучших местах везде были english garden (английские сады)... Англичане здесь господа; лучшее вино идет в Англию. Между португальскими торговыми домами мало богачей. Наш консул считается значительным виноторговцем, но он живет очень скромно в сравнении с британскими негоциантами...* [Там же, с. 74]. Но с грустью признает и правду: деятельность таких «чуждых» англичан, возможно, пошла национально ленивым португальцам на пользу: *Не будь их на Мадере, гора не возделывалась бы так деятельно, не была бы застроена такими изящными виллами, да и дорога туда не была бы так удобна; народ этот не одевался бы так чисто по воскресеньям. Не даром он говорит по-английски: даром южный житель не пошевелит пальцем, а тут он шевелит языком, да еще по-английски. Англичанин дает ему нескончаемую работу и за все платит золотом, которого в Португалии немного...* [Там же, с. 74]. Скрытно-захватническая политика англичан на Мадере, да и сам менталитет португальцев, чужды, так как не соответствуют представлениям об устройстве жизни в понимании русского человека. Согласно русскому осмыслению мира, представленному, к примеру, в философских работах А.С. Хомякова и И.В. Киреевского, любой деятельности не следует в своей основе иметь преобладание материальных ценностей над духовными, а мир должен принадлежать «всем» (без разделения на мир англичан и португальцев соответственно). В данном же случае англичане ставят себя явно выше тех, кому дают работу, как бы примеряя на себя образ Бога (в полном соответствии с представлениями русского человека о западном устройстве мира) [Киреевский, 2007].

Свежим и почти родным, практически идеальным (сочетание свежего севера и теплых тропиков) остается только воздух – переданный через сравнение

со «своими» реалиями: *...не нарисуешь этого воздуха, которым дышит грудь, не передашь его легкости и сладости... Я дышал, бывало, воздухом нагорного берега Волги и думал, что нигде лучше не может быть. Откроешь утром в летний день окно, и в лицо дунет такая свежая, здоровая прохлада. На Мадере я чувствовал ту же свежесть и прохладу волжского воздуха, который пьешь, как чистейшую ключевую воду, да, сверх того, он будто растворен... мадерой, скажете вы? Нет, тонкими ароматами этой удивительной почвы, питающей северные деревья и цветы рядом с тропическими, на каждом клочке земли в несколько сажень, и не отравляющей воздуха никаким ядовитым дыханием жаркого пояса...* [Гончаров, 1986, с. 75]. В некотором отношении со «своим» сравниваются и люди, а точнее, лишь их одежда: *Женщины, особенно старые, повязаны платками и в этом наряде – точь-в-точь наши деревенские бабы* [Там же, с. 75]. В этом «новый паломник» не отклоняется от традиции «хождений», традиционно описывающих внешние атрибуты «чужого»: *У тамошнего князя – фата на голове, а другая на бедрах, а у бояр тамошних – фата через плечо, а другая на бедрах...* [Хождение за три моря Афанасия Никитина, 1986, с. 46]. «Чужой» мир, как и в случае с морем, постепенно становится скучен, пусть и говорит об этом путешественник очень мягко: *Во всю дорогу в глазах была та же картина, которую вытеснят из памяти только такие же, если будут впереди...* [Гончаров, 1986, с. 75]. Местный же народ снова противопоставляется «своему», русскому: они льстиво-предупредительные и одновременно наглые: *...А все на русского человека говорят, что просит на водку: он точно просит; но если поднесут, так он и не попросит; а жителю юга, как вижу теперь, и не поднесут, а он выпьет и все-таки попросит на водку...* [Там же, с. 77]. Неприятие люда «чужого» мира отражено и в некоторых «хождениях»: *«Добронравия у них нет, и стыда не знают* [Хождение за три моря Афанасия Никитина, 1986, с. 49].

Прощается с Мадерой «новый паломник» совсем не так, как якобы следует серьезному взрослому человеку, а аналогично сложившимся впечатлениям об острове, очаровательно обманывая «веселое мгновение», Мадеру (в образе жены консула), которую не собирается вести в мир «своего», своеобразно отказываясь от нее: *Хозяйка дала нам по букету цветов. Я сказал, что отошлю свой, в подарок от нее, русским женщинам. Она поверила и нарвала мне еще. Я только сел в шлюпку и пустил букет в море...* [Гончаров, 1986, с. 78].

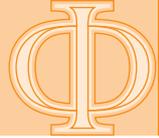
*Заключение.* Итак, «чужой» мир моря представляется «новому паломнику» злым (волны в шторм), туманным, «холодным» по причине его отдаленности от мудрости православной веры (наделение моря человеческими чертами – фактически «превращение» его ненадолго в языческое божество) и постепенно перестает его интересовать, в чем прослеживается связь произведения с ранними формами «хождений», характеризующимися отсутствием интереса к «чужому» вовсе, например текстом «Хождения игумена Даниила», где морской путь описывается весьма сдержанно, с краткими указаниями на расстояния: *От Царьграда*

*надо идти по морскому берегу триста верст до Великого моря; А оттуда до Крита двадцать верст, и там – выход в Великое море: налево – к Иерусалиму, а направо к Святой горе, к Солуни и к Риму* [Хождение игумена Даниила, 1997, с. 29]. Символом «своего» мира в шторм «чужого» мира становится русский корабль, в частности каюта капитана и ее меблировка, носящая характеристику «устойчивости» (если оступишься – упасть не дадут). Православное устройство «своего» мира передается, в частности, через образ корабля-храма и его команды, сплоченность которой воплощает идеи соборности в соответствии с религиозной философией А.С. Хомякова [Хомяков, 1886] и стремлением путешественника к гармонии, обычной для «своего» мира. «Теплый» «чужой» мир Мадеры оказывается не тем, чем казался издали, со «своего» берега, и становится для путешественника разочарованием. «Чужой» мир моря и Мадеры, в основном относительно ее населения и пищи, характеризуется искусственностью и обманчивостью, несмотря на кажущуюся прелесть. Теми же характеристиками «чужое» наделяли авторы хождений XV в.: *Солгали мне псы бесермены <...>, а для нашей земли нет ничего...* [Хождение за три моря Афанасия Никитина, 1986, с. 47]. Сам путешественник, образец «своего», русского, мира искривлен: глава начинается со свойственного русскому человеку чистосердечного признания собственной неуверенности: *Я все ждал перемены, препятствия; мне казалось, судьба одумается и не пошлет меня дальше: поэтому нерешительно делал в Англии приготовления к отъезду...* [Гончаров, 1986, с. 56]. Признание человека в своих слабостях можно считать одной из черт русских хождений: *Я, недостойный игумен Даниил, худший из всех монахов, смиренный, одержимый многими грехами, недоволен во всяком деле добром, понужден был своими помыслами и нетерпением; Братья и отцы, господа мои, простите меня грешного и не хулите мое худоумие и грубость...* [Хождение игумена Даниила, 1997, с. 27]. Также подобные формулы (признание в слабостях и выражение смирения и покорности) являются в принципе характерными для древнерусской литературы как своеобразная специфическая форма ее этикета, ибо в сознании русского человека данные качества воспринимались как добродетели. Об этом сказано, в частности, в исследованиях Н.В. Семеновой, Л.Г. Дорофеевой [Семенова, 2012; Дорофеева, 2013].

Таким образом, на основании проведенного анализа, с учетом идей современных исследователей можно сделать вывод о том, что «Фрегат “Паллада”» соотносится с жанром «хождений» по наличию ряда оппозиций «свое»/«чужое», затрагивающих область веры (например, «чужое» – хаос, «свой» мир – соборность и гармония); также путешественник использует формулы, характерные для жанра хождений и древнерусской литературы в целом; путешествуя на русском корабле, фрегате «Паллада», он словно совершает «паломничество», но не к особым «святым» местам, как это было принято в Древней Руси, а по всему «Божьему миру» (в чертоги Божьего мира), обозревая свет в единстве и полноте, что, в свою очередь, дает право говорить о путешественнике как о «новом паломнике».

### Библиографический список

1. Аксенова М.В., Чарчоглян Т.Г., Садиева А.Н. Особенности хронотопа в травелогe (на примере «Путевых писем из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча) // *Juvenis Scientia. Филологические науки*. 2019. № 2. С. 15–17. DOI: 10.32415
2. Аксенова М.В. Травелог: путешествие жанра и жанр путешествий // *Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*. 2018. № 3 (33). С. 170–176. DOI: 10.29025/2079–6021-2018-3(31)-170-176
3. Гончаров И.А. «Фрегат “Паллада”». Очерки путешествия: в 2 т. Л.: Наука, 1986. 880 с. (Литературные памятники).
4. Дорофеева Л.Г. Человек смиренный в агиографии Древней Руси (XI – первая треть XVII века): монография. Калининград: Аксиос, 2013. 436 с.
5. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX вв. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 1056 с.
6. Ермолаева Н.Л. Русский мир в книге очерков И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // *Вестник Ивановского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. Филология*. 2013. Вып. 1 (13). С. 13–25.
7. Есаулов И.А. Новые категории филологического анализа для понимания сущности русской литературы // *Литературоведческий журнал*. 2007. № 21. С. 3–14.
8. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
9. Захаров В.Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр / отв. ред. В.Н. Захаров; редкол.: В.Н. Захаров, В.В. Дудкин, А.В. Пигин*. Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т, 1998. Вып. 2. С. 6–30.
10. Казанцева И.А. «Мир русского православия» в современной литературе: слово, пространство и время в художественном осмыслении писателей // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, 2009. Т. 11, вып. 4 (6). С. 1548–1555.
11. Киреевский И.В. Духовные основы русской жизни. М.: Институт русской цивилизации, 2007. 448 с.
12. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.
13. Мельник В.И. Гончаров. М.: Вече, 2012. 432 с.
14. Мельник В.И. Драгоценные тайны и таинства человеческой души (И.А. Гончаров в этических спорах своей эпохи) // *Вестник славянских культур. Литературоведение и языкознание*. 2014. Вып. 3 (33). С. 139–149.
15. Мельник В.И. Поэтика эпического образа у И.А. Гончарова // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2022. Т. 14, вып. 3. С. 113–124. DOI: 10.17072/2073-6681-2022-3-113-124



16. Мосалева Г.В. Литургические аспекты романа И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» в контексте жанровых трансформаций // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. 2018. Т. 28, вып. 3. С. 328–334.
17. Мосалева Г.В. Русская духовная традиция и ее воплощение в национально-поэтическом эпосе А.Н. Островского: православно-аксиологический подход // Щельковские чтения – 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры. Кострома: Авантитул, 2008. С. 5–18.
18. Мосалева Г.В. Русская духовная Традиция: ее генеалогия и развитие // Теория Традиции: христианство и русская словесность: кол. монография / науч. ред., сост., предисл. Г.В. Мосалева. Ижевск: Удмуртский университет, 2009. С. 3–20.
19. Мосалева Г.В. Храмовая тетралогия И.А. Гончарова: истоки поэтичности: монография. Ижевск: Удмуртский университет, 2023. 138 с. DOI: 10.35634/978-5-4312-1096-9-2023-1-138
20. Мосалева Г.В. Храмово-корабельная образность в «Обломове» И.А. Гончарова // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. 2017. Т. 27, вып. 5. С. 658–664.
21. Набилкина Л.Н. Европа в травелогах русских писателей // Теория и практика общественного развития. Культурология. 2014. № 1. С. 323–325.
22. Орнатская Т.И. История создания «Фрегата “Паллада”» // Гончаров И.А. «Фрегат “Паллада”». Очерки путешествия: в 2 т. Л.: Наука, 1986. С. 763–787.
23. Семенова Н.В. Лексика самооценки в истории русского языка: *покорность* // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 25–32.
24. Хожение за три моря Афанасия Никитина / изд. подгот. Я.С. Лурье и Л.С. Семенов; отв. ред. Я.С. Лурье; ред. изд-ва В.А. Браиловский; худож. Л.А. Яценко. 3-е изд., перераб. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. 213 с.
25. Хожение игумена Даниила. Библиотека литературы Древней Руси / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом); под ред. Д.С. Лихачева и др. СПб.: Наука, 1997. Т. 4: XII век. 685 с.
26. Хомяков А.С. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Университетская типография, 1886. Т. 2. 492 с.

### **Сведения об авторе**

Касьянова Анна Андреевна – аспирант, Удмуртский государственный университет (Ижевск); e-mail: ana3538@yandex.ru

## THE ‘NATIVE’ AND ‘FOREIGN’ IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE *FRIGATE PALLADA* BY I.A. GONCHAROV

**A.A. Kasyanova (Izhevsk, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The article aims to consider the book “Frigate Pallada” from the point of view of its compliance with the characteristics of ancient Russian literature, represented of the genre of ‘pilgrimage’ the fundamental of which is the presence of the opposition ‘native’ / ‘foreign’, through the prism of which the traveler perceives the world around him, endowing him with certain qualities.

*The purpose of this article* is to consider the descriptions of the ‘native’ and ‘foreign’ world in the second chapter of the book (because during the journey described in it, the traveler for the first time truly moves away from the ‘familiar’ world) given to him by the ‘new pilgrim’, to characterize through their relationship the attitude of the Russian person to the world in the context of his religiosity, spirituality as an essential feature of Russian literature, noted by many researchers, for example, G.V. Mosaleva, V.N. Zakharov, I.A. Yesaulov, M.M. Dunaev, I.A. Kazantseva.

*Review of scientific literature on the problem.* The works by V.I. Melnik, G.V. Mosaleva, N.L. Ermolaeva are devoted to understanding the work of I.A. Goncharov from the point of view of his religiosity.

*Methodology (materials and methods).* The methods used in the article are hermeneutical and Orthodox-axiological.

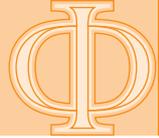
*Research results.* As a result of the analysis of the descriptions of the ‘native’ and ‘foreign’ world, the main characteristics of the spaces are formed: the ‘foreign’ is represented by the image of the sea and Madeira, and the ‘native’ is represented by the Russian frigate as the image of the house and its crew.

*Conclusions.* The conducted research has shown that a ‘foreign’ space will not be close to an Orthodox person, but ‘foreignness’ is revealed only through direct interaction, since it can lure with artificiality and imaginary beauty from a distance.

**Keywords:** *Goncharov I.A., Frigate “Pallada”, religious motives, native and foreign world, pilgrimage genre.*

### References

1. Aksenova M.V., Charchoghlian T.G., Sadieva A.N. Special features of chronotope in a travelogue (by the example of “Travel letters from England, Germany and France” by N.I. Grech”) // *Juvenis Scientia. Philological sciences.* 2019. No. 2. P. 15–17. DOI: 10.32415
2. Aksenova M.V. Travelogue: travelling of the genre and the genre of travelling // *Actual problems of philology and pedagogical linguistics.* 2018. No. 3 (33). P. 170–176. DOI: 10.29025/2079-6021-2018-3(31)-170-176
3. Goncharov I.A. “Frigate Pallada”. Travel essays in two volumes. Leningrad: Science, 1986. 880 p. (Literary monuments).
4. Dorofeeva L.G. The humble man in the hagiography of Ancient Russia (XI – the first third of the XVII century): monograph. Kaliningrad: Axios, 2013. 436 p.

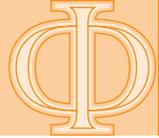


5. Dunaev M.M. Faith in the crucible of doubt. Russian Orthodoxy and Literature in the XVII–XX centuries. Moscow: Publishing Council of the Russian Orthodox Church, 2003. 1056 p.
6. Ermolaeva N.L. The Russian World in the book of essays by I.A. Goncharov “Frigate Pallada” // Bulletin of the Ivanovo State University. The Humanities series. Philology. 2013. Is. 1 (13). P. 13–25.
7. Yesaulov I.A. Paschality of Russian literature. Moscow: Krug, 2004. 560 p.
8. Yesaulov I.A. New categories of philological analysis for understanding essences of Russian literature // Literary Journal. 2007. No. 21. P. 3–14.
9. Zakharov V.N. Russian Orthodox aspects of the ethnopoetics of Russian literature // The Gospel text in Russian literature of the XVIII–XX centuries: Quotation, reminiscence, motive, plot, genre / Corresponding ed. V.N. Zakharov; Ed.: V.N. Zakharov, V.V. Dudkin, A.V. Pigin. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, 1998. Is. 2. P. 6–30.
10. Kazantseva I.A. “The Universe of Russian Orthodoxy” in modern literature: the artistic purport of a word, space and time // Izvestiya Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2009. Vol. 11, is 4 (6). P. 1548–1555.
11. Kireevsky I.V. The spiritual foundations of Russian life. Moscow: Institute of Russian Civilization, 2007. 448 p.
12. Krasnoshchyokova E.A. I.A. Goncharov: The World of Creativity. St Petersburg: Pushkin Foundation, 1997. 492 p.
13. Melnik V.I. Goncharov. Moscow: Veche, 2012. 432 p.
14. Melnik V.I. Precious secrets and mysteries of the human soul (I.A. Goncharov in the ethical disputes of his era) // Bulletin of Slavic cultures. Literary studies and linguistics. 2014. Is. 3 (33). P. 139–149.
15. Melnik V.I. Poetics of the Epic Image in Works by Ivan Goncharov // Bulletin of Perm University Herald. Russian and Foreign Philology. 2022. Vol. 14, is. 3. P. 113–124. DOI: 10.17072/2073-6681-2022-3-113-124
16. Mosaleva G.V. Liturgic features of “The Frigate “Pallada” by I.A. Goncharov from the perspective of genre transformations // Bulletin of the Udmurt University. History and Philology series. 2018. Vol. 28, is. 3. P. 328–334.
17. Mosaleva G.V. The Russian spiritual tradition and its embodiment in the national poetic epic of A.N. Ostrovsky: an Orthodox axiological approach / Shchelykov Readings – 2007. A.N. Ostrovsky in the context of world culture. Kostroma: Avanti-titul, 2008. P. 5–18.
18. Mosaleva G.V. The Russian spiritual Tradition: its genealogy and development // Theory of Tradition: Christianity and Russian Literature. Collective monograph / Scientific ed., comp., preface by G.V. Mosaleva. Izhevsk: Udmurt University, 2009. P. 3–20.
19. Mosaleva G.V. I.A. Goncharov’s Temple Tetralogy: the origins of poetry: a monograph. Izhevsk: Udmurt University, 2023. 138 p. DOI: 10.35634/978-5-4312-1096-9-2023-1-138

20. Mosaleva G.V. Imagery of a temple and a ship in the novel “Oblomov” by I.A. Goncharov // Bulletin of the Udmurt University. History and Philology series. 2017. Vol. 27, is. 5. P. 658–664.
21. Nabilkina L.N. Europe in travelogues by the Russian writers // Theory and practice of social development. Culturology. 2014. No.1. P. 323–325.
22. Ornatskaya T.I. The history of the creation of “The “Frigate Pallada”// Goncharov I.A. “Frigate Pallada”. Travel essays in two volumes. Leningrad: Science, 1986. P. 763–787.
23. Semenova N.V. Self-evaluation lexis in the history of the Russian language: *obedience* // Bulletin of the Perm University. Russian and Foreign Philology. 2012. Is.1 (17). P. 25–32.
24. The pilgrimage the Three Seas by Afanasy Nikitin / Ed. by J.S. Lurie and L.S. Semenov; Ed. by J.S. Lurie; Ed. by V.A. Brailovsky; Artist L.A. Yatsenko. 3rd ed., reprint. Leningrad: Science. Leningr. edition, 1986. 213 p:
25. The pilgrimage of Father Superior Daniel to the Holy Land. Library of literature of Ancient Russia. Vol. 4. XII century // RAN, In-t rus. lit. (Pushk.Dom); under red. D.S. Likhacheva et al. St. Petersburg: Science, 1997. 685 p.
26. Khomyakov A.S. Complete works: in 8 vol. Moscow: University Printing House, 1886. Vol. 2. 492 p.

#### About the author

Kasyanova, Anna Andreyevna – PhD Candidate, Udmurt State University (Izhevsk, Russia); e-mail: ana3538@yandex.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-40-53

УДК 82

## ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В ГРОТЕСКНОМ РЕАЛИЗМЕ И ТРАДИЦИОНАЛИЗМЕ: СХОЖДЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ В.П. АКСЕНОВА «МОСКОВСКАЯ САГА» И ЦИКЛА РАССКАЗОВ О СЕНЕ ПОЗДНЯКОВЕ В.Г. РАСПУТИНА)<sup>1</sup>

Т.А. Загидулина (Красноярск, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Фигура трикстера выходит на первый план в периоды коренных изменений в обществе: эпоха 90-х дает разнообразные воплощения указанного архетипа в художественных текстах.

*Целью* статьи является анализ форм реализации означенного типа в рамках «полярных» направлений русской литературы начала 90-х гг. XX в. – гротескного реализма и традиционализма. Материалом исследования послужили тексты В.П. Аксенова и В.Г. Распутина.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Культурологическому осмыслению архетипа трикстера посвящены работы П. Радина, К.Г. Юнга, К. Кереньи. Ключевые литературоведческие исследования в этой области принадлежат В.Н. Топорову, Л. Абрамюну, М.Н. Липовецкому, Н.В. Ковтун.

*Методология.* Используются структурно-типологический метод, метод описательной поэтики, мифопоэтический анализ.

*Результаты исследования.* В работе проанализированы *типы трикстера* в гротескном реализме (Василий Сталин) и традиционалистской прозе (Сеня Поздняков), выбор обусловлен, с одной стороны, «полярностью» художественных методов, с другой – единым временем создания текстов (начало 90-х гг. XX в.). Витальность, потенциал медиации, лиминальность, амбивалентность, связь с сакральным контекстом позволяют соотнести образ Василия с трикстерской парадигмой. Способность к негативной коммуникации, гиперидентификация с советским дискурсом и одновременная его профанация свидетельствуют о внеморальной позиции персонажа, его поступки – шутки, трюки, его роль – ловкач, плут. При формальном сходстве трикстер традиционалистской прозы Сеня Поздняков, в большей мере связанный с национальной культурой, вынужден играть не свою роль: в постперестроечном «инопространстве» только он остается живым и имеет потенциал актора, однако попытки противостояния с миром хаоса трагичны [Ковтун, 2022а, с. 6]. Это отчетливо видно в эпизодах, связанных с мотивом змеборства и построенных в столь разнородных текстах по одной схеме.

*Выводы.* Гротескный реализм дает тип внеморального трикстера-циника, традиционализм, одной из центральных проблем которого является сохранение национальной идентичности, напротив, порождает трикстера, сверхзадача которого – поиск путей духовного спасения своего народа.

**Ключевые слова:** трикстер, традиционализм, гротескный реализм, Валентин Распутин, Василий Аксенов, трикстер-авиатор, авиационный дискурс, постсоветская литература.

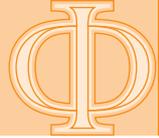
<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

**П**остановка проблемы. Литературный процесс 90-х гг. XX в. отмечен разнообразием художественных методов и форм. Государственная политика позднего СССР и постперестроечной России способствовала плюрализации мнений, демократизации искусства, что повлекло за собой создание большого количества рефлексивных текстов – авторы осмыслили уходящую эпоху, часто в критическом ключе. Внимание писателей тех лет к культурному архетипу *трикстера* – одна из примет времени: «Интерес к образу лицедея, шута и его инвариантам актуализируется в переломные периоды, когда происходит смена исторических эпох...» [Ковтун, 2022б, с. 6]. Русская литература выстраивает целую парадигму героев-трикстеров, дает различные формы реализации этого типа, соотнесенные с ключевыми фигурами отечественной словесности: *голым человеком, маленьким человеком, лишним человеком* [Ковтун, 2022б]. Выбор направлений не случаен – гротескный реализм, вышедший из городской прозы, и традиционализм, основа которого была заложена в прозе деревенской<sup>2</sup>, представляют крайние точки литературного процесса, что позволяет с большей объективностью взглянуть на *феномен трикстерства* в рамках означенного периода. Ощущение исторического слома, рубежа является тем фактором, который и позволяет искать точки пересечения.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Изучение образа трикстера – поле междисциплинарных исследований. На сегодняшний день существует множество работ, посвященных этому феномену. Одной из пионерских стала книга американского антрополога П. Радина «Трикстер», где на материале мифов североамериканских индейцев указанный образ рассматривается как попытка «человека ответить на мучающие его внутренние вопросы и решить внешние проблемы» [Радин, 1999, с. 9], ученый приходит к выводу, что трикстер «стал и поныне остается для каждого человека всем – богом, животным, героем, человеком, шутком, тем, кто был прежде добра и зла, отрицающим, утверждающим, разрушителем и творцом» [Радин, 1999, с. 239]. К.К. Кереньи полагает основной функцией трикстера «внесение беспорядка в порядок и, таким образом, создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного» [Кереньи, 1999, с. 257]. К.Г. Юнг рассматривает трикстера как частный случай архетипа «тени», отражение архаического сознания [Юнг, 1999, с. 286]. Амбивалентность, неопределенность трикстера, его функционирование в архаических представлениях определяют интерес представителей психоаналитического, психологического, антропологического направлений гуманитарной мысли.

Е.М. Мелетинский рассматривает трикстера как двойника культурного героя: «Раздвоение на серьезного К. г. (культурный герой) и его демонически-комический отрицательный вариант соответствует в религиозном плане этическому дуализму, а в поэтическом – дифференциации героического и комического» [Мелетинский, 1982, с. 26], в этом смысле фигура трикстера константна для культур разного типа.

<sup>2</sup> Городская и деревенская проза возникают в русской литературе одновременно – во время «оттепели». Они становятся своеобразной рефлексией на соцреалистический канон, с разных точек зрения осмысляя советскую действительность.



Ключевыми литературоведческими работами, посвященными анализу трикстерства, являются исследования В.Н. Топорова (обсуждение образа в енисейской традиции) [Топоров, 1987], Л. Абрамяна (осмысление фигуры Ленина в заданном направлении) [Abrahamian, 1999], М.Н. Липовецкого (анализ функционирования вариантов типа в литературе «закрытого общества») [Липовецкий, 2009], Н.В. Ковтун [Ковтун, 2022б]. Монография принципиальна: автору «интересна не только фигура трикстера как такового, построенная на фундаменте архетипических образов, но и развитие феномена трикстерства в историко-литературном ключе – как сюжетообразующей категории, творческой стратегии» [Загидулина, 2023].

*Цель* настоящего анализа – рассмотрение генезиса и функционирования культурного архетипа трикстера в рамках гротескного реализма и традиционализма начала 90-х гг. XX в., выявление точек пересечения в осмыслении феномена.

*Результаты исследования.* Зрелое творчество В. Аксенова относят к социально-психологическому направлению *гротескного реализма* [Лейдерман, Липовецкий, 2003], стоит, однако, отметить, что «идейное и художественное содержание его произведений эволюционирует от обновленной модификации социалистического реализма, создающей художественную версию реалистической картины мира, к утверждению абсурдности советской действительности, выражаемой с помощью гротеска и фантастики»<sup>3</sup>, то есть одновременно является рефлексией и на советскую действительность, и на поэтику соцреализма. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий отмечают, что попытка «создать линейную и однозначную <...> модель исторического процесса, предпринятая Аксеновым в его романном цикле “Московская сага”, привела к разрушению органического стиля и внезапно отбросила писателя <...> назад в лоно соцреалистического “панорамного романа”. <...> гротеск предстает формой диалога с этим дискурсом» [Там же, с. 161]. Трилогия «Московская сага» создана в переломные 1991–1992 гг., когда советская история в известном смысле закончилась, началась новая – российская. Стоит учитывать жанр: семейная хроника подразумевает повествование о жизни нескольких поколений одной семьи, фоном которой являются события эпохи, с вымышленными персонажами соседствуют исторические [Никольский, 2011]. В настоящем исследовании основное внимание будет уделено третьей книге романа – «Тюрьма и мир», действие которой происходит в послевоенные годы и оканчивается смертью Сталина.

Ужасы репрессий сменяются «оттепелью», появляется новый герой времени – Борис IV Градов – участник войны, молодой спортсмен-мотоциклист, будущий врач, продолжатель семейной традиции.

Автор выстраивает систему *двойников* главного героя. Не случайно активно функционировать они начинают в третьей книге: «Время трикстера в мире и литературе приходится на период фиктивности устоявшихся норм» [Ковтун, 2017, с. 305]. Довоенные правила перестают работать, всепоглощающего страха

<sup>3</sup> Попов И.В. Художественный мир произведений Василия Аксенова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Архангельск, 2006. 19 с.

больше нет – даже если уйти от всевидящего ока государства невозможно, человек принимает свою судьбу, как это делает старший Борис Градов, выступая в защиту коллег (дело врачей-вредителей) на собрании, что влечет за собой неминуемое наказание. Двойниками Бориса IV являются сын вождя Василий Сталин и друг детства Александр Шереметьев. Каждый из героев прикреплен к определенному социальному слою, эти образы и выстраивают мифологию повествования в рамках традиционной троичной системы. Сам Борис – срединный персонаж, однако в его образе присутствует потенциал культурного героя: «К. г. иногда выступает также борцом со стихийными хаотическими природными силами, которые (в виде разнообразных чудовищ, хтонических демонов и др.) пытаются смести установленный порядок» [Мелетинский, 1982, с. 26]. Героический потенциал наиболее ярко реализуется в эпизоде спасения двоюродной сестры – Елки Китайгородской – от сексуального насилия Берии, выступающего в роли беспощадного чудовища, облеченного властью и поэтому неуязвимого.

Образ Берии в этом контексте уместно сопоставить с мифологическим Аргусом [Тахо-Годи, 1990, с. 83], персонификацией идеи всевидения, паноптизма, а следовательно, и тоталитарной власти. Тема человека и государства решается в зрелом творчестве Аксенова однозначно: внешняя власть подавляет личность, лишает человека свободы и воли, государство – чудовище. Один из двойников Бориса – Шереметьев – характеризует Берию следующим образом: «Сандро ослеп, Нина в тюрьме, Елка неизвестно где... Ну что же, за такие дела надо **четырёхглазую кобру...**» [Аксенов, 1999]. Второй во внутреннем монологе отмечает: «Ну и вяпался: иду стучать на Берию, а **четырёхглазый** сам у отца сидит» [Аксенов, 1999]. Акцентирование внимания на «многоглазости» антагониста, а также сопоставление его с коброй дают основания полагать, что в образе Берии соединяются мотивы хаоса (змея – гад – хтоническое существо) и паноптизма [Фуко, 1999] как отличительной черты тоталитарной советской власти. Сам юноша, однако, не в силах победить чудовище, поэтому вынужден обратиться за помощью сначала к одному *двойнику* – Шереметьеву, а затем к другому – Василию Сталину.

Образы молодых мужчин (Борис, Василий) выстраиваются в систему: Василий Сталин – сын вождя народов, в этом смысле вольно или невольно часть большой сталинской семьи, Борис IV уже не принадлежит семье, сам жанр произведения подчеркивает его приверженность малой кровной семье. Это символично, так как большая и малая семьи в дискурсе соцреалистического канона не равноправны, поступиться интересами первой ради интересов второй считалось неприемлемым: «В сталинский период общество считалось уже настолько прогрессивным, что единичная семья не может находиться в оппозиции по отношению к государству, она скорее будет его помощником» [Кларк, 1992]. В романе В. Аксенова мы наблюдаем рефлексию на канон – Борис IV не может в полной мере считаться членом большой семьи, она не первична для него, непререкаемым авторитетом является дед – Борис Никитич Градов. В этом смысле семья Градовых не выполняет свою функцию в рамках социалистического общества. К. Кларк пишет: «...в случае возникновения конфликта между государством и отдельной

семьей необходимо пренебречь ее интересами, основанными на кровной привязанности, во имя высшей цели политического единения» [Кларк, 1992], члены клана Градовых имеют совершенно иную позицию по этому вопросу, не отрекаясь друг от друга ни при каких обстоятельствах.

Если Борис – герой послевоенной эпохи, то его двойник, Василий Сталин, одновременно, несмотря на молодость, герой довоенный – авиатор, герой войны – и герой послевоенный, он занимается воспитанием молодежи сообразно духу времени. Его мир – мир не только внутри СССР, но и вовне, он инициирует интеграцию советского спорта в мировой. Сын вождя находится во вневременной, внепространственной позиции, не принимая во внимание выстроенные властью границы. Не прикреплен сын вождя и к семье: Василий Сталин не только символически, но и реально сын И.В. Сталина, при конструировании его образа происходит совмещение большой и малой семей, что влечет за собой амбивалентность – с одной стороны, он «сталинский сокол», с другой – кровный сын вождя. Василий выходит за рамки устойчивой шкалы соцреалистических ценностей. Такая стратегия конструирования образа позволяет рассматривать персонаж в *парадигме трикстерства*. Н.В. Ковтун выделяет следующие черты трикстера: амбивалентность, витальность, потенциал медиации, лиминарность<sup>4</sup> и ситуативность, органичная связь с творческим началом, соотнесенность с сакральным контекстом [Ковтун, 2022б, с. 13].

Пограничность героя, его лиминальный статус подчеркиваются в эпизоде с пьяным, перенесенным в другой город: «...он участвовал в идиотской шутке Васьки, когда “кирюху”, заснувшего в полночный час под памятником Пушкину в Москве, реактивным самолетом перебросили под памятник Богдану Хмельницкому в Киеве, а потом потешались, глядя, как тот ничего не узнает, проснувшись» [Аксенов, 1999]. Этот эпизод аллегорично связывает фигуру сына вождя с образами Воланда и его свиты, по воле которых был перемещен из Москвы в Ялту Степа Лиходеев. Перемещением одного человека, однако, Василий и его подчиненные не ограничиваются: «На следующий день эти два полковника <...> прямо на улице впихнули вежливого Гришу в “Победу” и привезли на аэродром. Уже в самолете ему зачитали приказ военкома <...> о его мобилизации в ряды Советской Армии и о немедленном переводе в 6-ю авиадивизию ПВО МВО. В Москве его привезли в какую-то комнату, и первое, что он там увидел на голой стене, был мундир младшего лейтенанта ВВС точно Гришиного размера» [Там же]. Демоническо-комические мотивы подчеркивают трикстерскую природу персонажа.

Витальность Василия Сталина воплощается в смеховой составляющей образа, известной свободе от условностей, реализуется и через связь с авиацией. Атрибуты летчика сохраняются в образе героя: «...молодой человек <...>, одетый в такую же, как у Бориса, только похуже, пилотскую куртку без всяких знаков различия, <...> плейбой, Василий Сталин» [Там же]. Идея образцовой

<sup>4</sup> Лиминальность традиционно толкуется как пороговое, переходное, пограничное состояние [Геннеп, 1999]. В монографии Н.В. Ковтун наряду с термином «лиминальность» используется термин «лиминарность», вероятно, в том же значении [Ковтун, 2022б, с. 18].

маскулинности так же близка новому авиатору, как и его старшим товарищам – летчикам 30-х: «– А ну, ВВС, давайте у них девчонок уведем! – сказал вдруг Василий Иосифович. – Почему это такие девчонки с пацанами сидят, а не с настоящими мужчинами?» [Там же].

Сын вождя, однако, типологически отличается от героев-летчиков второго десятилетия СССР, чей статус был жестко определен: «В 30-е происходит уточнение <...> образа авиатора. Он является представителем власти, выразителем ее идей и желаний <...>, его воля – больше не его воля. Авиатор обладает полубожественными чертами <...>. Упорядочивание функций и обязанностей настоящего героя является одним из инструментов конструирования Космоса 30-х годов, вертикализации культуры» [Загидулина, 2019, с. 64]. Ассы 30-х – непогрешимые сыны Сталина – обладают системообразующей функцией, образ сына вождя гораздо более многогранен, о чем свидетельствует в том числе его генезис. Через связь трикстера-авиатора со спортом автор соотносит фигуру Василия с образом древнегреческого бога Гермеса [Кун, 2021, с. 64], обладающего функцией психопомпа [Зеленский, 2008, с. 108; Юнг, 1991] – водителя душ, что согласуется с одним из классических мотивов раннесоветского авиационного дискурса<sup>5</sup>. *Сам Василий, однако, души никуда не перемещает, а перемещение тел – игра, характерная для трикстера.* Идеальный советский летчик транспортирует лишь самых достойных граждан Советского Союза, трикстер-авиатор использует свою способность, не обращая внимания на статус пассажира, ему безразлично, спортсмен это или пьяница, на первый план выходит трюк, шутка.

Меркурианские мотивы буквально пронизывают образ Василия: он осуществляет посредническую функцию, его коммуникация носит откровенно игровой характер: «– Ты на кого, <...> **Град позорный**, кулаком стучишь? <...> На Колыму, **сука**, захотел? <...>. – Ну, давай трезветь, **Борис!** Давай выкладывай все по порядку» [Аксенов, 1999]. Василий легко балансирует на грани шутки, угрозы, циничного комментария, мастерски использует разные дискурсы, но затем соглашается совершить акт медиации, при котором демонстрирует гиперидентификацию с официальным советским дискурсом: «– Отец, я знаю, что тебе **сигналят** про меня, – сказал Василий, – а между тем я вот сегодня сам пришел к тебе с **важным сигналом о нездоровой обстановке...**» [Аксенов, 1999]. Н.В. Ковтун отмечает, что «...плут развивает стратегию негативной коммуникации, его усилиями сохраняется связь между мифологией власти, советской символикой и практиками самостояния “маленького человека” в пределах метрополии» [Ковтун, 2023, с. 124].

<sup>5</sup> Исследование ортодоксальной соцреалистической литературы демонстрирует, что «...идеальный летчик, отозвавшись на гностический зов, удостоивается впоследствии нахождения внутри идеального пространства. Он является ключевым связующим звеном между землей и небом, центром и периферией, он может стать проводником не только идей, но и людей, самых достойных, способных уподобиться авиаторам, как когда-то те, прикоснувшись к сакральной фигуре, уподобились ей, и именно поэтому стало возможным существование утопии въяве» [Загидулина, 2019, с. 95].

В течение одного вечера Василий перемещается из Дома культуры завода «Каучук», снятого спортивным клубом ВВС для гуляний, в Кремль, где в тот вечер собирался «узкий круг Политбюро: Берия, Молотов, Каганович, Маленков, Хрущев, Ворошилов, Микоян» [Аксенов, 1999]. Профанное пространство кабака («Из Казани привезли десяток джазистов Олега Лундстрема. Сбежались лучшие девчонки Москвы. Столы ломились от коньяка и шампанского. Рядом с шашлыками из “Арагви” тут же, навалом, громоздились коробки с тортами. Гуляй, дружина!» [Там же]) противопоставлено сакральному пространству Кремля.

Кремль как таковой в ортодоксальной соцреалистической системе координат сближается с верхним миром – миром богов, но в логике рефлексивного романа эта система координат переворачивается: Кремль становится местом обитания хтонических существ, а его сакральность оказывается маской. Таким образом, Василий путешествует из профанного пространства кабака в нижний мир, при этом, подобно Гермесу, имеет возможность вернуться, что характеризует его лиминальность. Соотнесенность с сакральным контекстом такого типа трикстера описана М. Липовецким: «...“прямые” отношения с сакральным контекстом, как в случае Воланда или Венички, являются вторичными по отношению к более фундаментальным, собственно трикстерским проявлениям сакральности» [Липовецкий, 2009]. В этом смысле Василий подобен таким советским трикстерам, как Хулио Хуренито, Остап Бендер, Буратино, то есть персонажам, обладающим способностью к демистификации, сочетающим в себе «гиперидентификацию с авторитетным/сакральным дискурсом и пародию базирующихся на этой основе систем ценностей или дискурсов» [Липовецкий, 2009]. Эту особенность М. Липовецкий связывает с концепцией трансгрессии Ж. Батая и М. Фуко. В условиях разрушения сакральных оснований трансгрессор парадоксальным образом производит сакральное, универсальным механизмом такого производства становится ритуал растраты, соотнесенной с *потлачем*: «Смерть, обжорство, эротизм, роскошь, война, пиры, дары и жертвоприношения, а также всякого рода трансгрессии, в том числе и преступления» [Липовецкий, 2009] («Гуляй, дружина! Хочешь мясного, жуй! Хочешь сладкого, влипай в крем!» [Аксенов, 1999]).

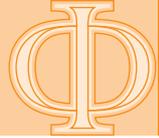
Культурный архетип трикстера в русской литературе начала 90-х продуктивен не только в рамках текстов *гротескного реализма*. Причины возникновения данного типа в традиционализме те же, однако эстетика реализации отличается. «Московская сага» ретроспективна, но для указанной эпохи чрезвычайно актуальна, в особенности третья книга, где продемонстрирован переход от Культуры 2 к Culture 1 в терминологии В. Паперного [Паперный, 2011]: разрушение иерархии, «растекание» культуры – это те же процессы, что происходили в 80-е и 90-е. Традиционалистов же они интересовали в связи с проблемой утраты национальной идентичности. Н.В. Ковтун пишет о реализации исследуемого типа в позднем творчестве В.Г. Распутина: «Подлинным открытием поздней прозы художника стал образ *трикстера*, воплощенный в рассказах о Сене Позднякове. Молчание, бессилие народа, лишенного возможности не только жить,

но и умереть на родной земле <...>, замкнутость, растерянность, одиночество интеллектуалов рождает потребность в активном герое, способном на диалог с Чужим, свободном от общинного ритуализма, умеющим рисковать, цинично пренебрегая условностями» [Ковтун, 2017, с. 305]. Исследователь отмечает, что в зрелых текстах автора Россия настоящего являет собой «инопространство», где «игра, маскарад становятся основными стратегиями бытия» [Ковтун, 2017, с. 307]. Н.В. Ковтун, анализируя цикл рассказов о Сене Позднякове, акцентирует внимание на шутовском наполнении образа героя начала 90-х. Жизнь Сени «выглядит как серия трюков, и уже этим он противопоставлен данной свыше судьбе» [Там же, с. 310]: появление в деревне, свадьба, борьба с телевизором, выращивание лимонов – имеют в основании смеховое начало.

В настоящем исследовании мы остановимся на анализе одного мотива, который является точкой сближения в осмыслении культурного архетипа трикстера в ракурсе *традиционализма* и *гротеска реализма*, а именно мотиве спасения девы от змея. Эпизоды, связанные со спасением, построены в романе В.П. Аксенова и в рассказе В.Г. Распутина «Сеня едет» по одной модели: персонаж находится в пограничном состоянии (опьянение Василия и «лихоманка» Сени); осознание ситуации (здесь наблюдается знаковое расхождение – на новость о похищении Елки Василий реагирует достаточно цинично: «Из-за чего вообще-то весь сыр-бор? Ну, потеряла целочку твоя сестренка, ну и что?») [Аксенов, 1999]) отношение Сени к телевидению, пропагандирующему соблазн, иное: «У Сени не хватало сердца смотреть на мордашки девчоночек, как за крючок с наживкой вытянутых из детства, где только в куклы играть, а они уж через такие игры проходят, через такое воспитание!.. Господи! Немцы, татары не трогали, давали подрасти, а тут свои...» [Распутин, 2016]), резкий выход из пограничного состояния, сборы и путь на битву с врагом.

Вынужденный взять на себя функцию активного героя, трикстер Сеня трагически не справляется со своей миссией. Василий тоже не бьется с чудищем – его всемогущий отец заставляет Берю отпустить девушку, что, впрочем, не спасает ее. Образ врага и в том и в другом тексте отсылает к идее хаоса: у В.П. Аксенова Беря ассоциирован с многоглазой коброй, соответственно, Кремль маркирован как «инопространство», нижний мир. В рассказе «Сеня едет» читатель слышит внутренний монолог Сени: «Но где тогда свои? Где они? Почему, как Змею Горынычу, отдают и отдают бесслвно дочерей своих малых?» [Распутин, 2016]. Образ змея традиционен для мировой культуры, как и мотив змеборства [Золотова, Трофимова, Чуракова, 2014]. В обоих текстах логово змея находится в Москве – ментальном центре СССР/России.

У В.П. Аксенова советская власть маркирована как бесчеловечная, чудовищная, герои В.Г. Распутина видят причины упадка нравственности уже в действиях новой демократической власти, но только Сеня имеет потенциал активного героя – пишет письма в Останкино, собирается и едет в Москву ради духовного спасения своего народа. Интенции Сени подсвечены и его равнодушием



к материальному. В образе Позднякова в гораздо большей мере, чем в образе Василия, присутствует «архаический след *культурного героя*» [Ковтун, 2017, с. 309]. Василий одновременно равен и не равен советскому народу, интенции всеобщего спасения и победы над змеем у него нет, он в большей мере трюкач, авантюрист: «На мгновение в просвистанной башке мелькнула мысль: “Зачем я это делаю? Отец может прийти в ярость”. Мысль эта, однако, как влетела, так и вылетела. Ходу!» [Аксенов, 1999].

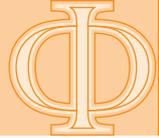
Подобные различия связаны с разной «генетикой» персонажей: Н.В. Ковтун связывает образ Сени с *шут*ом дедом Щукарем, *плутом* Федором Кузькиным Б. Можяева, *озорниками* Ф. Абрамова, *трикстером* Сандро из Чегема Ф. Искандера, *чудиками* В. Шукшина, В. Астафьева, Б. Екимова [Ковтун, 2017, с. 308]. Образ Василия Сталина наследует соцреалистическим авиаторам тридцатых, аллегорично связывается с фигурами Воланда и его свиты, а также с мифологическим Гермесом, подобная генеалогия дает иной результат. Для трикстера в традиционализме важна и проблема *национальной идентичности*, а трикстер гротескного реализма тесно связан с социалистическим реализмом, во многом представляя результат переосмысления художественного метода.

*Выводы.* Так, литературная рефлексия начала 90-х гг. демонстрирует разнообразные формы реализации культурного архетипа трикстера. В настоящем исследовании были проанализированы тексты одного периода, принадлежащие «полярным» направлениям. Сопоставление стратегий создания образов позволяет говорить о различных основаниях конструирования типа трикстера в *гротескном реализме* и *традиционализме*. Консерватизм последнего основывается на идее национальной самоидентификации, трикстер Сеня Поздняков «борется» с врагом, специфика которого культурно обусловлена – Змей Горыныч, Соловей-Разбойник; полагаясь на себя, герой вынужден каждый раз определяться, и это самоопределение порождено индивидуальностью, «оттененной крестьянской общинностью» [Ковтун, 2017, с. 313]. Трикстер гротескного реализма, обладая лиминальной природой, часто играет «на кураже», его образ связан с демоническими мотивами, действия не определены личной мотивацией (потенциал медиации), а собственные идеи сводятся к трюкам, шуткам.

Ключевым моментом в создании образа Василия является совмещение ролей кровного сына Сталина и сына в большой сталинской семье: в этом смысле фигура сына вождя подчеркнута амбивалентна. Аксеновский персонаж в гораздо большей мере «интернационален», генетически связан с античной мифологией. Трикстер традиционалистской прозы теснее соотнесен с сакральным контекстом, что обусловлено национальной спецификой литературного направления. Таким образом, гротескный реализм дает тип внеморального трикстера-циника, традиционализм, обращенный к истокам русской культуры, порождает трикстера, сверхзадача которого – «испытание всевозможных путей спасения нации» [Ковтун, 2017, с. 307].

### Библиографический список

1. Аксенов В.П. Московская сага: трилогия. М.: Изограф, 1999. 704 с. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/aksenov1/index.html> (дата обращения: 13.01.2024).
2. Геннеп А. ван. Обряды перехода. М.: Восточная литература РАН, 1999. 198 с.
3. Загидулина Т.А. Ни ввысь, ни свыше. Авиационный дискурс в русской литературе 20–30-х гг. XX в. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2019. 208 с.
4. Загидулина Т.А. Феномен трикстерства в русской литературе: трикстер как парадигмальный герой [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2023. № 3. С. 46–58. DOI: 10.31249/lit/2023.03.03
5. Зеленский В. Психопомп // Толковый словарь по аналитической психологии. М.: Когито Центр, 2008. С. 108.
6. Золотова Т.А., Трофимов Г.А., Чуракова Н.И. Основной миф и его отражение в фольклоре и массовой литературе // Фундаментальные исследования. 2014. № 3-3. С. 651–657.
7. Кереньи К.К. Трикстер и древнегреческая мифология // Трикстер: исследование мифов североамериканских индейцев с коммент. К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. 288 с.
8. Кларк К. Сталинский миф о «Великой семье» // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 83–93. URL: <https://voplit.ru/article/stalinskij-mif-o-velikoj-seme/> (дата обращения: 13.01.2024).
9. Ковтун Н.В. Герои-мужчины в поисках мудрости (на материале прозы В.Г. Распутина) // Сибирский филологический форум. 2022а. № 3 (20). С. 4–19. DOI: 10.25146/2587-7844-2022-20-3-120
10. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX–XXI вв: генезис, мифопоэтика, контексты. М.: ФЛИНТА, 2017. 600 с.
11. Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени (на материале русской прозы второй половины XX–XXI века). М.: ФЛИНТА, 2022б. 408 с.
12. Ковтун Н.В. Трикстер как герой фронта, или О механизмах выживания в хаосе // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер.: История, филология. 2023. № 22 (9). С. 120–133. DOI: 10.25205/1818-7919-2023-22-9-120-133
13. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. СПб.: СЗКЭО, 2021. 576 с.
14. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 2: 1968–1990. 688 с.
15. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛЮ. 2009. № 6 (100). С. 224–245. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (дата обращения: 13.01.2024).



16. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. II. С. 25–28.
17. Никольский Е.В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 1. С. 29–34. URL: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1644/nikolsky2012\\_1.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1644/nikolsky2012_1.pdf) (дата обращения: 22.01.2023).
18. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.
19. Радин П. Трикстер // Трикстер: исследование мифов североамериканских индейцев с коммент. К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. 288 с.
20. Распутин В.Г. Нежданно-негаданно. М.: Эксмо, 2016. 192 с. URL: <https://www.litres.ru/book/valentin-rasputin/nezhdanno-negadanno-69164752/chitat-onlayn/> (дата обращения: 13.01.2024).
21. Тахо-Годи А.А. Аргос // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 83–84.
22. Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск: Наука, 1987. С. 5–20.
23. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.
24. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 300 с.
25. Юнг К.Г. О психологии образа Трикстера // Трикстер: исследование мифов североамериканских индейцев с коммент. К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. 288 с.
26. Abrahamian L. Lenin As a Trickster // Anthropology & Archeology of Eurasia. 1999. Vol. 38, No. 2. P. 7–26.

### **Сведения об авторе**

Загидулина Татьяна Андреевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики начального образования, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург); e-mail: [zagi9@rambler.ru](mailto:zagi9@rambler.ru)

## THE IMAGE OF A TRICKSTER IN GROTESQUE REALISM AND TRADITIONALISM: CONVERGENCE AND DIVERGENCE (ON THE MATERIAL OF V.P. AKSENOV'S TRILOGY "THE MOSCOW SAGA" AND V.G. RASPUTIN'S SHORT STORY CYCLE ABOUT SENYA POZDNYAKOV)

**T.A. Zagidulina (Krasnoyarsk, Russia)**

### **Abstract**

*Statement of the problem.* The figure of a trickster comes to the fore during periods of fundamental changes in society: the era of the 1990s gives various embodiments of this archetype in literary texts.

*The purpose of the article* is to analyze the forms of realization of this type within the framework of the "polar" trends of Russian literature of the early 1990s – grotesque realism and traditionalism. The research material included texts of V.P. Aksenov and V.G. Rasputin.

*Review of the scientific literature on the problem.* The works of P. Radin, K.G. Jung, and K. Kerényi are devoted to the cultural understanding of the trickster archetype. The key literary studies in this area belong to V.N. Toporov, L. Abramyan, M.N. Lipovetsky, and N.V. Kovtun.

*Methodology.* The structural and typological method, the method of descriptive poetics, and mythopoetic analysis are used.

*The results of the study.* The paper analyzes the types of tricksters in traditionalist prose (Senya Pozdnyakov) and grotesque realism (Vasily Stalin), the choice is due, on the one hand, to the "polarity" of artistic methods, on the other hand, to the time of creation of works (the early 1990s). Vitality, mediation potential, liminality, ambivalence, connection with the sacred context allow us to correlate the image of Vasily with the Trickster paradigm. The ability to communicate negatively, overidentification with Soviet discourse and its simultaneous profanation indicate an extra-moral position of the character, his actions are jokes, tricks, his role is that of a dodger, a cheat. Despite the formal similarity, the trickster of traditionalist prose Senya Pozdnyakov, who is more associated with national culture, is forced to play a different role: in the post-perestroika 'foreign space', only he remains alive and has the potential of an actor, but attempts to confront the world of chaos are unsuccessful. This is clearly seen in the episodes related to the motif of snake fighting and constructed in such diverse texts according to the same scheme.

*Conclusions.* Grotesque realism gives a type of extra-moral cynical trickster, while traditionalism, one of the central problems of which is the preservation of national identity, on the contrary, generates a trickster, whose super-task is to find ways of spiritual salvation of his people.

**Keywords:** *trickster, traditionalism, grotesque realism, Valentin Rasputin, Vasily Aksenov, trickster aviator, aviation discourse, post-Soviet literature.*

### **References**

1. Abrahamian L. Lenin As a Trickster // *Anthropology & Archeology of Eurasia*. 1999. Vol. 38, No. 2. P. 7–26.
2. Aksenov V.P. *The Moscow Saga*. Moscow: Izograf, 1999. 704 p. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/aksenov1/index.html> (access date: 13.01.2024).



3. Clark K. The Stalinist myth of the “Great Family” // Questions of literature. 1992. No. 1. P. 83–93. URL: <https://voplit.ru/article/stalinskij-mif-o-velikoj-seme/> (access date: 13.01.2024).
4. Foucault M. To supervise and punish. The birth of a prison. Moscow: Ad Marginem, 1999. 479 pp .
5. Genep A., van. Rites of passage. Moscow: Publishing company “Oriental Literature” of the Russian Academy of Sciences, 1999. 198 p.
6. Jung K.G. Archetype and symbol. Moscow: Renaissance, 1991. 300 p.
7. Jung K.G. On the psychology of the Trickster image // Trickster: a study of myths of North American Indians with comments by K.G. Jung and K.K. Kerényi. St. Petersburg: Eurasia, 1999. 288 p.
8. Kerényi K. Trickster and ancient Greek mythology // Trickster: a study of the myths of North American Indians with comments by K.G. Jung and K.K. Kerényi. St. Petersburg: Eurasia, 1999. 288 p.
9. Kovtun N.V. Russian traditionalist prose of the XX–XXI centuries: genesis, mythopoetics, contexts. Moscow: FLINT, 2017. 600 p.
10. Kovtun N.V. Male heroes in search of wisdom (based on the material of V.G. Rasputin's prose) // Siberian Philological Forum. 2022. No. 3 (20). P. 4–19. DOI: 10.25146/2587-7844-2022-20-3-120
11. Kovtun N.V. Trickster as a hero of our time (based on the material of Russian prose of the second half of the XX–XXI century). Moscow: FLINT, 2022. 408 p.
12. Kovtun N.V. Trickster as a hero of the frontier, or On the mechanisms of survival in chaos // Bulletin of Novosibirsk State University. Series: History, philology. 2023. No. 22 (9). P. 120–133. DOI: 10.25205/1818-7919-2023-22-9-120-133
13. Kuhn N.A. Legends and myths of Ancient Greece and Ancient Rome. St. Petersburg: NWKEO, 2021. 576 p.
14. Leiderman N.L., Lipovetsky M.N. Modern Russian literature: 1950–1990s: Textbook for students. higher. studies. institutions: in 2 vols. M.: Publishing center “Academy”, 2003. Vol. 2: 1968–1990. 688 p.
15. Lipovetsky M. Trickster and the “closed” society // UFO. 2009. No. 6 (100). P. 224–245. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (access date: 13.01.2024).
16. Meletinsky E.M. Cultural hero // Myths of the peoples of the world: in 2 volumes, edited by S.A. Tokarev. M.: Soviet Encyclopedia, 1982. Vol. II. P. 25–28.
17. Nikolsky E.V. The genre of the novel of family chronicles in Russian literature of the turn of the millennium // Bulletin of the Adygea State University. Ser. 2: Philology and Art History. 2011. No. 1. P. 29–34. URL: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1644/nikolsky2012\\_1.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1644/nikolsky2012_1.pdf) (access date: 13.01.2024).
18. Paperny V. Culture Two. Moscow: New literary Review, 2011. 408 p.
19. Radin P. Trickster // Trickster: a study of the myths of North American Indians with comments by K.G. Jung and K.K. Kerényi. St. Petersburg: Eurasia, 1999. 288 p.

20. Rasputin V.G. Unexpectedly. Moscow: Eksmo, 2016. 192 p. URL: <https://www.litres.ru/book/valentin-rasputin/nezhdanno-negadanno-69164752/chitat-onlayn/> (access date: 13.01.2024).
21. Tahoe-Godi A.A. Argos // Myths of the peoples of the world. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1990. P. 83–84.
22. Toporov V.N. The image of the trickster in the Yenisei tradition // Traditional beliefs and way of life of the peoples of Siberia. Novosibirsk: Nauka, 1987. P. 5–20.
23. Zagidulina T.A. Neither up nor down. Aviation discourse in Russian literature of the 20s–30s of the twentieth century. Krasnoyarsk: Krasnoyar. State Pedagogical Institute. V.P. Astafiev University, 2019. 208 p.
24. Zagidulina T.A. The phenomenon of tricksterism in Russian literature : the trickster as a paradigmatic hero [Review] // Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Ser. 7: Literary studies. 2023. No. 3. P. 46–58. DOI: 10.31249/lit/2023.03.03
25. Zelensky V. Psychopomp // Explanatory dictionary of analytical psychology. Moscow: Kogito Center, 2008. P. 108.
26. Zolotova T.A., Trofimov G.A., Churakova N.I. The basic myth and its reflection in folklore and mass literature // Fundamental Research. 2014. No. 3-3. P. 651–657.

### About the author

Zagidulina, Tatyana Andreyevna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of Theory and Methods of Primary Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russia); Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky (St. Petersburg, Russia); e-mail: zagi9@rambler.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-54-68

УДК 821.111 + 82.091

## УИЛКИ КОЛЛИНЗ, ДОРОТИ СЭЙЕРС И ЖАНР ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА

О.Б. Лукманова (Нижний Новгород, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Несмотря на документально подтвержденное влияние творчества викторианца У. Коллинза на детективную прозу Д.Л. Сэйерс, в отечественном литературоведении данный вопрос остается практически неисследованным. Его подробное изучение позволит составить более полную картину того, как Д.Л. Сэйерс воспринимала приемы творчества У. Коллинза и перерабатывала их в собственных произведениях.

*Цель исследования* – проследить характер и основные моменты влияния романной прозы У. Коллинза на творчество Д.Л. Сэйерс с точки зрения установления и развития конвенций жанра детективного романа.

В работе используются следующие *методы*: биографический, историко-культурный, а также структурно-типологический, структурно-семиотический анализ текста. *Теоретической базой* стали работы современных литературоведов, занимающихся проблемами детективного жанра, а также творчеством К. Коллинза и Д.Л. Сэйерс. В качестве *материала исследования* использовались письма, критические и литературоведческие статьи, эссе и выступления Д.Л. Сэйерс, а также тексты романов У. Коллинза и Д.Л. Сэйерс.

*Результаты* исследования свидетельствуют о значимости вклада, который Д.Л. Сэйерс, опираясь на творчество У. Коллинза, внесла в изучение и развитие современного детективного романа, постулируя в качестве важных жанровых конвенций принцип «справедливой игры», точность деталей, полифоничность повествования, многостороннюю характеристику персонажей, высокий стандарт качества художественной прозы, а также включение в канву произведения злободневных философских и социальных тем.

**Ключевые слова:** *детективный роман, викторианская литература, Уилки Коллинз, Дороти Сэйерс, «Лунный камень», «Документы в одном деле».*

**П**остановка проблемы. Вопрос прямого влияния творчества Уилки Коллинза (1824–1889) на детективные романы Дороти Л. Сэйерс (1893–1957) является одним из тех редких случаев в истории литературы, когда на него с абсолютной уверенностью можно ответить положительно, опираясь на подробно задокументированный интерес Д. Сэйерс к своему викторианскому предшественнику, продолжавшийся в течение 36 лет<sup>1</sup>. Возможно, утверждения о том,

<sup>1</sup> Подробное описание документов, свидетельствующих о работе Д. Сэйерс над биографией У. Коллинза, содержится в статье американского литературоведа Э.Р. Грегори (Gregory E.R. Wilkie Collins and Dorothy L. Sayers / As Her Whimsey Took Her, ed. Margaret P. Hannay. Kent: Kent State University Press, 1979. P. 51–66), благодаря которому эта незаконченная биография впоследствии была опубликована (Sayers D.L. Wilkie Collins: a critical and biographical study. Friends of the University of Toledo, 1977).

что «ни одна литературная фигура не оказала столь непреходящего влияния на Дороти Сэйерс, как Уилки Коллинз» [Gregory, 1979, p. 7] и что «призрак Уилки Коллинза преследовал Дороти Сэйерс большую часть ее жизни» [Hanes, 2000, p. 59] (перевод с англ. здесь и далее наш, если не указано иначе. – О.Л.), покажутся кому-то несколько преувеличенными, но то, что благодаря пристальному исследованию творчества У. Коллинза «она стала куда лучшим романистом и литературным критиком» [Gregory, 1977, p. 13], пожалуй, можно считать доказанным. Именно к У. Коллинзу Д. Сэйерс апеллировала, защищая свои принципы работы в детективном жанре, именно его литературные приемы и открытия приводила в пример коллегам по цеху как золотой стандарт детективной прозы, именно о нем написала раздел в Кембриджской библиографии английской литературы и именно над его (к сожалению, так и не законченной) биографией работала начиная уже с 1921 г. Сама она просила, чтобы к ее собственному жизнеописанию биографы приступали не ранее чем через пятьдесят лет после ее смерти, так как «к тому времени мир успеет оценить, достаточно ли хороши ее книги, чтобы их читали и дальше» («*good enough to survive*») [Brabazon, 1982, p. xviii]. У. Коллинз умер всего за четыре года до рождения Д. Сэйерс, и к тому моменту, когда замысел написать его биографию стал темой ее переписки, с его смерти прошло лишь чуть более тридцати лет, однако ни у Д. Сэйерс, ни у других ее современников не было сомнения в том, что У. Коллинз является классиком «золотого века мелодрамы» и его произведения благополучно «выжили» и, скорее всего, не утратят популярности, во-первых, потому что «мелодрама вечна, а значит, тяга к мелодраме вечна и потому должна быть удовлетворена», и, во-вторых, потому, что романы У. Коллинза представляют собой важный образец для современных писателей, «предлагая вопросы, которыми не может позволить себе пренебречь ни один автор, изучающий “искусство беллетристики”» [Eliot, 1950, p. 422, 431].

К 1931 г. Д. Сэйерс написала первые пять глав биографии У. Коллинза, подробно повествуя о его родителях, детстве, школьных годах, семейных путешествиях, о дружбе с Ч. Диккенсом, а также о его ранних сочинениях и экспериментах с разными жанрами и стилями. По оценкам исследователей, этот текст составляет примерно четверть того, что было запланировано, и, несмотря на «незавершенность, неотшлифованность и некоторую устарелость» этих черновых глав, они «являются... самым пронизательным и, безусловно, самым тщательным критическим анализом творчества Коллинза, когда-либо сделанным, и если бы [Д. Сэйерс] довела свой замысел до конца в том масштабе, в котором начала, по полноте и объему переработанного материала эта книга превзошла бы любую биографию Коллинза, которая у нас есть на данный момент [1979 г.]» [Gregory, 1979, p. 56]. Исследователи отмечают точность наблюдений и выводов Д. Сэйерс, ее глубокое знание предмета, умение отделять важное от второстепенного и идентифицировать и описывать такие типичные черты коллинзовского повествования, как драматический инстинкт, стремление к достоверности, мастерство в разработке сюжетных линий и характеристике персонажей и принцип «справедливой игры»: те особенности творчества

У. Коллинза, которыми сама она больше всего восхищалась и которым стремилась подражать [Reynolds, 1997, p. 239]. Кроме того, она неизменно возвращалась к творчеству У. Коллинза в многочисленных аллюзиях на него и его произведения в собственной прозе, в своем предисловии к изданию «Лунного камня» и во введениях к сборникам детективных рассказов, а также в критических эссе, посвященных детективному жанру и общим принципам художественного творчества, подчеркивая, что для того, чтобы «выжить», современный детективный роман должен отойти от шаблона чисто интеллектуальной загадки и «вернуться к своим истокам под пером У. Коллинза и Ш. Ле Фаню и снова стать романом о нравах (*a novel of manners*)» [Sayers, 1946, p. 209]. Соответственно, подробное и тщательное изучение того, каким образом и в какой степени Д. Сэйерс воспринимала, оценивала и описывала принципы и приемы творчества У. Коллинза, перерабатывая их в собственных художественных и критических произведениях, позволит не только создать более полную картину ее литературных предпочтений и увидеть траекторию ее становления как романиста и критика, но и точнее отражать особенности ее идиостиля в русских переводах ее произведений.

*Цель* статьи – проследить характер и основные моменты влияния романной прозы У. Коллинза на детективные романы Д.Л. Сэйерс с точки зрения установления и развития конвенций детективного жанра и, в частности, рассмотреть, как именно принципы и приемы творчества У. Коллинза отразились и преломились в самом «коллинзовском» романе Д. Сэйерс «Документы в одном деле» (*The Documents in the Case*, 1930)<sup>2</sup>.

В работе используются следующие *методы*: биографический, историко-культурный, структурно-типологический, структурно-семиотический анализ текста.

*Обзор научной литературы.* Так как в отечественном литературоведении творчество Д.Л. Сэйерс остается сравнительно малоизученным, основной теоретической базой настоящей работы стали труды ведущих зарубежных исследователей ее творчества: Б. Рейнольдс, К. Колон, К. Даунинг, Дж. Барбазона, К. Кенни, Э.Р. Грегори и др., работы отечественных литературоведов П.А. Моисеева и А.Л. Борисенко по исследованию викторианского детектива, художественных особенностей детективного жанра и некоторых особенностей детективной прозы Д. Сэйерс, а также статьи и пояснительные материалы А.Л. Борисенко к русским переводам ряда романов Д. Сэйерс, выполненным в рамках семинара по художественному переводу на филологическом факультете МГУ, которые на данный момент являются наиболее полными и качественными именно благодаря тщательному изучению биографии писательницы и принципов ее художественного творчества. В качестве *материала* исследования использовались письма, критические и литературоведческие статьи, эссе и неопубликованные рукописи выступлений Д.Л. Сэйерс, а также тексты романов У. Коллинза и Д.Л. Сэйерс.

<sup>2</sup> На данный момент русского перевода романа *The Documents in the Case* не существует. С полной библиографией всех русских переводов произведений Д.Л. Сэйерс можно ознакомиться на веб-сайте сообщества «Лаборатория фантастики». URL: <https://fantlab.ru/search-works?q=%D1%81%D1%8D%D0%B9%D0%B5%D1%80%D1%81&page=1>

*Результаты исследования.* Выбрав жанр детективного романа в качестве основного в начале творческого пути, Д. Сэйерс нередко вынуждена была защищать свой выбор как от критиков, считавших любые детективы плохо написанной «сублитературой», «ерундой» и «пустой тратой бумаги» [Wilson, 1955, p. 261, 264–265], так и от тех, кто критиковал конкретно ее работу за то, что, не ограничиваясь низкопробным стремлением написать простой детектив, она явно и сознательно стремилась к литературности, и благодаря этому ее романы пользовались успехом у образованных и эрудированных читателей. Интересно отметить, что, защищая и собственные книги, и детективный жанр в целом, Д. Сэйерс делает упор не столько на литературное качество своих произведений, сколько на то удовольствие, которое читатели должны получать от чтения детективов, и отмечает, что некоторые пуритански настроенные критики склонны принижать те произведения, которые нравятся широкой аудитории, автоматически объявляя их низкопробными и не достойными того, чтобы называться серьезной литературой. Д. Сэйерс не скрывает своей цели «развлечь» читателя, апеллируя при этом к великим викторианцам, Ч. Диккенсу и У. Коллинзу, открыто стремившимся, чтобы их книги читала как можно более широкая публика; она с готовностью и даже некоторой гордостью принимает на себя роль «писателя для среднего человека» (*a middlebrow writer*) и «пишет для массовой аудитории, одновременно заставляя ее проникать в суть обсуждаемой темы и в характеры персонажей гораздо глубже, чем это, строго говоря, необходимо для того, чтобы книга пользовалась успехом» [Colón, 2019, p. 18].

Позднее в эссе «Поэзия поиска и поэзия утверждения» (*The Poetry of Search and the Poetry of Statement*, 1963), посвященном поэтике Данте, Д. Сэйерс отмечала, что «обращаться к аудитории и писать для аудитории» (*writing to an audience and writing for an audience*) (выделено автором. – О.Л.) – это не одно и то же: «Художник доносит до публики то, к чему устремлено его желание, чем восхищается он сам и о чем хочет рассказать; он не должен в первую очередь руководствоваться желаниями публики или давать людям то, что для них полезно – иначе получится не искусство, а... “псевдоискусство”, либо чисто коммерческое развлечение, либо дидактическая литература в самом плохом смысле этого слова» [Sayers, 1963, p. 15]. И здесь тоже в качестве образца оптимального баланса между необходимостью апеллировать к массовой аудитории и желанием вывести читателя за рамки чисто механической загадки детектива или мелодрамы сенсационного романа, заставив его задуматься о более глубоких истинах, Д. Сэйерс вновь обращается к викторианцам, и прежде всего к У. Коллинзу. Вслед за Т.С. Элиотом, призывавшим избавиться от ложной дихотомии между «высокой» (*highbrow*) литературой и непритязательной (*lowbrow*) детективной прозой и ссылавшимся на викторианцев как на «золотой век мелодраматической литературы, где такого различения не было» [Eliot, 1969, p. 409], она усматривает в У. Коллинзе, «которого читали во всех буфетных страны», пример преодоления этого разрыва, восхищаясь его умением выразить «душу самого обыкновенного

человека... на благородном языке», и призывает коллег по цеху не «оставлять простых людей на милость плохих писателей», так как «эмоции обычного человека вполне достойны того, чтобы выражать их со всем умом, со всей честностью и со всей тонкостью, на которые только способен писатель», и «писатель, который слишком высокомерен или привередлив, чтобы иметь дело с такими пошлостями, как рождение, любовь, смерть, голод, горе, романтика и героизм, никогда не сможет войти в число великих» [Sayers, 1936, DLS/MS-118].

Таким образом, «сознательная литературность», в которой критики обвиняли Д. Сэйерс, состояла не только в том, что в ее текстах «слишком много эпиграфов из Шекспира, Спенсера и других давно умерших писателей-мужчин» [Lermite, 2021, web], но и в том, что она, следуя примеру тех викторианцев, которыми восхищалась, последовательно придерживалась самых высоких литературных стандартов в плане языка, а также тщательно исследовала детективную форму как в ее историческом становлении, так и в современном преломлении, сознательно создавая свои произведения так, чтобы способствовать дальнейшему развитию жанра. Она подробно писала о корнях детективной традиции в предисловиях к отдельным частям трехтомной антологии «*Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*» (1928, 1931, 1934), рецензировала современные детективные романы и триллеры для газеты *Sunday Times* с июня 1933 по август 1935 г., и, по словам ее биографа Дж. Брабазона, «пожалуй, ни один другой автор, работавший в этом жанре, не думал о природе и цели детективного романа так серьезно и тщательно, как она» [Brabazon, 1982, p. 126]. Д. Сэйерс прекрасно понимала, что авторы, работающие в детективном жанре, должны следовать устоявшимся конвенциям и, даже нарушая их, не заходить слишком далеко, чтобы не оттолкнуть читателей, а поскольку многие из этих жанровых конвенций были установлены и закреплены именно в произведениях У. Коллинза, которого он называла «отцом современного детектива» [Sayers, 1977, p. 68], У. Коллинз и его романы практически всегда так или иначе упоминаются в ее рассуждениях о детективном жанре, и не только.

В своих выступлениях и эссе Д. Сэйерс нередко обращается к У. Коллинзу и его произведениям, чтобы проиллюстрировать ту или иную мысль или показать механизм и эффект того или иного литературного приема. Например, в лекции «Аристотель и детектив» (*Aristotle and the Detective Fiction*, 1935) она отмечает, что в романе У. Коллинза «Без права на наследство» (*No Name*, 1862) читатель, даже заранее зная преступника, не теряет интереса к происходящему благодаря тому, что автор поочередно показывает действия и решения то детектива, то преступника, а описание Зыбучих песков в «Лунном камне», как и любой нарочито витиеватый пассаж (*purple passage*) в детективном романе, «содержит важный ключ к разгадке, который нельзя ни опустить, ни перенести в другую часть повествования» [Sayers, 1947, p. 118]. В художественных текстах Д. Сэйерс аллюзии на У. Коллинза отличаются характерной для нее «высокофункциональностью» (термин Э.Р. Грегори). Когда писатель Джон Мантинг, персонаж эпистолярного

романа Д. Сэйерс «Документы в одном деле» (*Documents in the Case*, 1930), сравнивает себя с добродушной, но глуповатой миссис Мерридю, не способной предоставить себе эксперимент без взрыва и всегда желающей заранее знать, когда он будет, эта аллюзия не только подчеркивает склонность героя к эрудированной самоиронии, но и проводит параллель с «Лунным камнем», по образцу которого Д. Сэйерс сознательно конструировала свой роман. Когда в романе «Пять отвлекающих маневров» (*The Five Red Herrings*, 1931) лорд Питер замечает, что дело, которое он пытается распутать, «напоминает сюжет романа Уилки Коллинза, где все происходит слишком поздно, чтобы история завершилась счастливым концом», Д. Сэйерс тем самым «остроумно напоминает читателю, что перед ним – образец сознательно выстроенной художественной прозы, а не скопированный кусок необработанной информации из жизни» [Gregory, 1979, p. 57] и в какой-то степени обозначает принципы своей отчетливо христианской, тринитарной эстетики, подразумевавшей автономность искусства в том смысле, что «подлинное произведение искусства всегда является чем-то новым, а не просто копией или репрезентацией чего-либо другого» [Sayers, 2004, p. 159].

Кристин Колон, исследуя роман Д. Сэйерс «Девять ударов за упокой» (*The Nine Tailors*, 1934), в котором, как она считает, писательнице «лучше всего удалось достичь равновесия между чисто интеллектуальной детективной загадкой и серьезной литературой» [Colón, 2019, p. 93], указывает на целый ряд художественных стратегий, которые, по ее справедливому мнению, Д. Сэйерс напрямую заимствует у У. Коллинза с целью выстроить оптимальный баланс между конвенциями детективного романа и размышлениями о «тайнах жизни», а именно: принцип выбора типа преступления и жертвы; неожиданный поворот сюжета; открытый конец при успешном завершении детективного дела; и наконец, многофункциональность характеристики персонажей. Наиболее наглядно прямое влияние У. Коллинза на работу Д. Сэйерс можно увидеть в том, как она сама идентифицирует, описывает, а затем применяет в собственных произведениях те художественные приемы его творчества, которые, по ее мнению, во-первых, являются необходимыми жанровыми конвенциями качественного детективного романа и, во-вторых, помогают решить те основные проблемы, из-за которых детективные романы некоторых ее современников не дотягивали до уровня серьезной литературы. Здесь прежде всего необходимо обратиться к тому, что Д. Сэйерс непосредственно говорит о жанровых приемах У. Коллинза, и особенно о том, как они воплощаются в его знаменитом «Лунном камне», а также к ее наиболее очевидно «коллинзовскому» произведению «Документы в одном деле» (1930), где она сознательно и планомерно следует его художественным принципам и использует его открытия в жанре детективного и сенсационного романа.

Вторя Т.С. Элиоту, называвшему «Лунный камень» «первым и величайшим из английских детективных романов» [Eliot, 1950, p. 424], Д. Сэйерс писала: «Пожалуй, это один из лучших детективов, когда-либо написанных... По сравнению с его масштабностью, его плотно подогнанной завершенностью, его чудесным

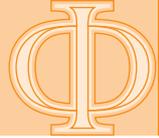
многообразием и целостностью образов персонажей современные романы кажутся плоскими и механическими» [Sayers, 1929, p. 25]. Стремясь «поднять статус детективного жанра... до уровня респектабельного мастерства с претензиями на серьезное к нему отношение» [James, 1996, p. xi, xiv], Д. Сэйерс следовала примеру У. Коллинза, прежде всего в том, чтобы создавать полноценный художественный мир, населенный убедительно написанными, живыми персонажами. «Его объединяло с другими романистами своего времени одно замечательное качество – умение придумывать просторный мир, населенный интересными и занимательными людьми, – писала она в одном из критических эссе. – Правда, это мир лишь относительно просторный: деловой, профессиональный мир среднего класса с небольшими вкраплениями писателей и художников; в нем нет ни знати, ни модного общества, ни государственных деятелей, ни университетов, ни даже церкви; он мало знаком с “кипящей, убогой, яркой жизнью демократии”». Но в своих пределах это богатый и насыщенный мир. Открыть “Лунный камень” после современного детектива – значит вырваться с узкой искусственной сцены в многолюдную реальность рыночной площади. Люди у Коллинза существуют не только для того, чтобы делать ходы на шахматной доске интриги; они явно давно и полноценно существуют вне сюжета, через который проходят; это цельные персонажи, живущие в реальном мире. Одним словом, Коллинз – писатель с подлинным творческим воображением, и именно это, помимо его “классического” вклада в развитие детектива, придает его творчеству... непреходящую литературную ценность» [Sayers, 1944, p. xi].

Неудивительно, что роман Д. Сэйерс «Документы в одном деле», который Г. Хейкрафт называет «прямым пересказом “Лунного камня”» [Haucraft, 1984, p. 137], является ключевым в ее творчестве, так как именно здесь она впервые смогла отойти от шаблона детектива как чисто интеллектуальной загадки и писать так, «чтобы критика жизни не сводилась к случайным наблюдениям и зарисовкам характеров, а была, как и положено, частью сюжета» [Sayers, 1946, p. 209]. «Мне очень хотелось бы в качестве эксперимента написать книгу в виде серии нарративов от первого лица, а ля Уилки Коллинз, – писала она своему соавтору и научному консультанту Роберту Ю. Бартону. – Это будет что-то совсем новое, но мне кажется, у меня должно получиться» [Sayers, 1996, p. 288]. Поскольку «из всех литературных форм личные письма нередко лучше других раскрывают читателю личность их автора, особенно когда они не предназначались для публикации» [James, 1996, p. xii], форма эпистолярного романа позволяла Д. Сэйерс не только создать целую галерею разных и во многом контрастных персонажей, каждого со своим неполным, но абсолютно органичным, целостным и уникальным видением реальности и себя в этой реальности, но и посредством их полифоничной переписки «не спеша рассматривать сложные вопросы взаимоотношения полов, политики брака, границ личной ответственности, роли искусства, науки и религии в современном мире» [Kenney, 1990, p. 48]. Надо отметить, что модель «Лунного камня» также позволяет ей на время отставить в сторону своего

блестящего, но на тот момент достаточно шаблонного детектива лорда Питера: чтобы он мог стать «полноценным человеком, с прошлым и будущим, с последовательной семейной и социальной историей, со сложной психологией и даже зачатками религиозного мировоззрения», нужно было изъять его из оборота и сделать ему «деликатную и сложную» операцию [Sayers, 1946, p. 211].

Отмечая сознательное обращение Д. Сэйерс к литературным приемам У. Коллинза, Г. Хейкрафт усматривает в этом романе «изящно выполненную дань его [У. Коллинза] повествовательному методу»: «Коллинз, не создав действительно новой формы, по сути дела, написал полноценный роман в духе своего времени, используя мотив детективного расследования как катализатор для смешения сложных ингредиентов – как другой автор той же эпохи мог бы использовать, например, мотив любовной интриги или мести... Коллинз выбрал совместимые элементы... воплотив свою тему в уже существующей форме, но не создавая при этом новый тип литературы. История кражи Желтого алмаза и его судьба – это уже идеальный сюжет для детектива, но это лишь часть романа, пусть даже важная и неотъемлемая. Расследование – это чернослив в рождественском пудинге, но еще не весь пудинг... Детектив у Коллинза является не главным, а лишь второстепенным участником драмы... Как это ни парадоксально, ведущей тенденцией современного детектива... является отход от жестких жанровых формул в пользу смешения элементов детектива с романом о нравах в том же духе, что у Коллинза... Более того, “Лунный камень” напрямую пересказан в нескольких современных произведениях, в том числе в двух лучших детективных романах нашего поколения: “Документах одного дела” Дороти Сэйерс и в “Плаче по создателю” Майкла Иннеса. Как все возвращается на круги своя!» [Haucraft, 1984, p. 39].

Интересно отметить, что Д. Сэйерс, которая в предисловии к первой части антологии «*The Omnibus of Crime*» (1929) предсказывала традиционному детективному роману «истощение и окончательное опустошение», в своем экспериментальном романе попыталась вдохнуть в жанр новую жизнь, возвращаясь именно к классической модели У. Коллинза, в которой «благодаря искусному владению особенностями формы и содержания необходимая [для разрешения загадки] завершенность детективного повествования... тем не менее открывает возможности для более широкого тематического резонанса и придает роману сенсационность и более глубокий смысл» [Colón, 2019, p. 101]. Собирая разные точки зрения, представленные в гетерогенных текстах, в единое гомогенное рамочное повествование, Д. Сэйерс, подобно У. Коллинзу, одновременно и создает детективную интригу, и выходит далеко за ее пределы, точно так же используя детективный мотив в качестве «катализатора для смешения разных элементов» [Colón, 2019, p. 130]. Более того, она представляет реальность куда более сложной и многогранной, чем У. Коллинза. Сравнивая общую структуру «Лунного камня» с «рядом зеркал, в которых отражаются другие зеркала, так что ни одно из них напрямую не отражает полноту реальности», Уильям Х. Маршалл считал, что здесь



«как, пожалуй, ни в каком другом викторианском романе, предвосхищается будущая фрагментация современного человека» [Marshall, 1970, p. 81, 85]. Насколько очевидным это измерение повествования «Лунного камня» было и остается для его читателей, сказать трудно, но метафизическая составляющая «Документов в одном деле» является одной из центральных его тем: Барбара Рейнольдс, биограф и близкий друг Д. Сэйерс, считала самой важной и самой блестящей частью романа кульминацию, где «луч света – рука Божья – наука, жизнь, истина – “свет, скользивший по водам Хаоса”, каким-то образом сформировал первый асимметричный атом на поверхности бездны, – чтобы потом, через миллионы веков, он уличил преступника в содеянном» [Reynolds, 1997, p. 222]. Способность света выявлять истинную природу органического и неорганического вещества становится одновременно механизмом разгадки преступления и поводом ввести в повествование глубокие философские и богословские рассуждения о происхождении жизни, современных научных открытиях, Божьем возмездии за убийство и даже о сущности любовных отношений.

Называя «любовный интерес» в числе отличительных особенностей коллинзовских романов, здесь Д. Сэйерс вводит в свое повествование сразу три любовные линии и затем через тройную асимметрию этих пар (несчастливых в своем взаимном эгоизме супругов Харрисон; неупорядоченной страсти между художником Латомом и миссис Харрисон; здоровой, уравновешенной любви между Джоном Мантингом и его невестой) показывает, как свет истины, в конечном итоге проливаемый на все эти взаимоотношения, выявляет их подлинную сущность. Э.Р. Грегори, опираясь на вышеупомянутую метафору зеркала у У. Коллинза, указывает, что в романе Д. Сэйерс неоднократно используется еще более сложная метафора призмы, отражающей, собирающей и преломляющей свет разными гранями и меняющей интенсивность сияния в зависимости от источника света и угла падения луча. В каком-то смысле эту метафору можно применить и к самому роману, который при всей завершенности формы остается удивительно открытым для восприятия и толкования с разных точек зрения, и его персонажи также оказываются куда более амбивалентными, органически «асимметричными», а значит, живыми: убитый любовником жены Харрисон предстает перед читателем одновременно и тонким ценителем красоты и порядка, и грубовато-бесчувственным сухарем; почти невыносимо глупая, сексуально озабоченная и постепенно теряющая здравомыслие старая дева мисс Милсом неожиданно трезво судит о семейных отношениях Харрисонов, а Джон Мантинг, называющий себя циником, «колеблемым и носимым всяким ветром учения», на самом деле придерживается вполне традиционной морали, смущается от собственной приверженности к мещанской респектабельности и, неволью оказавшись в роли орудия правосудия, мучается от того, что преступником оказался старый школьный приятель, обладающий к тому же немалым талантом художника, которым Мантинг не может не восхищаться.

Еще одним неотъемлемым компонентом качественной детективной прозы для Д. Сэйерс было то, что сама она назвала «романтикой точной детали» («*the romance of accurate detail*»), вкупе со «скрупулезным следованием “правилу справедливой игры” (“*Fair Play Rule*”)» [Sayers, post-1936, MS-49], согласно которому читателю предоставляются все необходимые подробности для решения детективной загадки, но он сам должен решить, какие детали значимы, а какие нет. «Чтобы с самого начала привлечь внимание читателя и заставить его поверить в самые поразительные части повествования, любой писатель, знающий свое дело, должен стремиться к максимальному и максимально точному реализму в подробностях происходящего “в рамках собственного опыта читателя”», – писала она в незаконченной биографии У. Коллинза [Sayers, 1977, p. 80]. Для Д. Сэйерс эта точность деталей была еще и способом «укрепить доверие к автору, углубить отношения между ним и читателем, уверив последнего, что автор играет по правилам», и она восхищалась умением У. Коллинза «укрепить доверие читателей к автору, давая им понять, что все те подробности, намеки и подсказки, которые они заметили в повествовании, не пропадут даром» [Colón, 2019, p. 90–91]. Следуя его примеру, Д. Сэйерс вводила в свои произведения выверенные реалистичные детали, чтобы придать повествованию ощущение правдоподобия. Тщательность предварительной работы при написании даже популярных романов были важной чертой ее мировоззрения и художественного кредо, так что, обсуждая детали «Документов в одном деле» со своим соавтором и научным консультантом Ю.Р. Бартоном, Д. Сэйерс старалась максимально уточнить и подтвердить научные и медицинские факты, лежащие в основании сюжета, неоднократно повторяя, что «Коллинз всегда старался подкреплять свои медицинские утверждения авторитетными мнениями» [Sayers, 1996, p. 280], и подчеркивая его «скрупулезную точность в плане медицинских, юридических и полицейских деталей» [Sayers, 1944, p. vi]. На следующий день после завершения романа она, по своему обыкновению, отправилась в читальный зал Британского музея, чтобы вставить в текст аллюзии на реальные происшествя из газет описываемого в романе периода, да и сама любовная коллизия «Документов в одном деле» была частично основана на знаменитом судебном процессе 1922 г. по делу Эдит и Фредерик Томпсон и Байуотерс, британской пары, казненной за убийство мужа Томпсон, включая тот факт, что переписка между любовниками стала на суде важной вещественной уликой. Кроме того, Д. Сэйерс привносила в художественный вымысел фактические детали из собственной жизни, и «эта тенденция, заметная с самого начала, возрастала и углублялась с каждым новым романом» [Reynolds, 1996, p. 178]. В частности, характер и судьба мисс Агаты Милсом основаны на истории машинистки, «которая последние пару лет вела себя все более и более нелепо (ее симптомы включают маниакальное пристрастие к копченой селедке, неудержимое желание глазеть на витрины магазинов, сексуальную одержимость, неспособность принимать решения и безудержное тщеславие – и все это якобы из-за подавленных желаний и “женской перемены”»)» [Sayers, 1996, p. 278].

Наконец, подобно тому, как У. Коллинз и Ш. Ле Фаню «никогда не представляли сюжет как нечто изолированное и существующее исключительно ради раскрытия детективной загадки... [но] были заинтересованы в социальном измерении, в обычаях и нравах... и, так или иначе, предлагали некую “критику жизни”» [Sayers, 1936, p. ix], Д. Сэйерс использовала подробности детективного романа для того, чтобы сообщать читателю истины о современном ему мире. Н.Р.Ф. Китинг проводил параллель между У. Коллинзом и Д. Сэйерс в плане использования «одновременного письма» («Когда вы рассказываете читателям простую историю, но при этом незаметно для всех снабжаете их материалом для глубокого размышления над какой-то из вечных человеческих дилемм» [Keating, 1993, p. 129]), а «королева романов о преступлениях» Ф.Д. Джеймс писала, что из художественных произведений Дороти Л. Сэйерс, Агаты Кристи, Марджери Аллингем и Найо Марш «о той Англии, в которой они жили и работали, можно узнать куда больше, чем из большинства научно-популярных книг по социальной истории, – особенно в том, что касается статуса женщины между Первой и Второй мировой войнами» [James, 2009, p. 81]. В этой связи интересно отметить, что, помимо всего прочего, Д. Сэйерс выделяет способность У. Коллинза создавать женские образы так, чтобы привлечь внимание читателя к «желанию женщины быть личностью самой по себе, а не просто дополнением к мужчине» [Sayers, MS-240], и на примере Мэриан Голкомб («Женщина в белом»), Магдален («Без права на наследство») и Лидии Гвилт («Армадэль») показывает, насколько он разделял убеждения феминистов, считающих, что «для любого разумного существа – настоящая катастрофа, когда его насильно загоняют в состояние беспомощного бездействия» [Sayers, MS-240]. Тема женщины как самостоятельной творческой личности вне чисто декоративной роли преданной жены, беспомощной кокетки или идеальной секретарши является одной из основных в творчестве Д. Сэйерс, и в дальнейшем в ее романе «Возвращение в Оксфорд» (*Gaudy Night*, 1935) вопросы гендерных ролей и социальных конструктов фемининности и маскулинности лягут в основу главной коллизии. Однако уже в «Документах в одном деле» она проводит контраст между невестой Джона Мантинга, которая посредством творческой работы на равных с будущим супругом сохраняет трезвомыслие и уравновешенность, и вынужденной и потому пагубной бездеятельностью как миссис Харрисон (которую, сам того не подозревая, подавляет муж-консерватор, так что вся ее животная сила устремляется в русло внебрачной любовной связи), так и несчастной мисс Милсом, принадлежащей к той «армии старых дев», которые в то время оставались в обществе практически не востребованными и, не имея возможности продуктивно применить свои немалые умственные и физические ресурсы и сублимировать нерастраченную сексуальность, нередко оказывались в самом бедственном положении, как финансовом, так и моральном.

*Выводы.* Пристальное изучение критических работ и детективных романов Д. Сэйерс с точки зрения ее сознательной опоры на творчество викторианских

романистов, и в частности У. Коллинза как «отца детективного жанра», позволяет обозначить ряд художественных принципов и особенностей детективной прозы, которые писательница выделяла в качестве «золотого стандарта» жанра, последовательно применяя и развивая их в собственных произведениях с целью поднять «низкий» детективный жанр до уровня серьезной литературы, а именно: занимательность и адресованность «среднему читателю» наряду с высоким качеством литературной прозы; принцип «справедливой игры»; точность, достоверность и научную обоснованность деталей; психологическую правдоподобность и многофункциональность характеристики персонажей; завершенность детективного сюжета вкупе с открытым концом, открывающим возможности для более широкого тематического резонанса; а также введение в сюжетную канву детективного романа любовной линии и широкого спектра философских, теологических, социальных и иных проблем. Знание этих принципов позволит отечественным литературоведам более полно и объективно оценивать место и роль Д. Сэйерс в истории английской и мировой литературы и ее вклад в развитие детективного жанра, а также поможет переводчикам ее произведений на русский язык обращать особо пристальное внимание на важные художественные особенности ее прозы.

### Библиографический список

1. Brabazon J. Introduction / J. Brabazon. *Dorothy L. Sayers: A Biography*. HarperCollins Publishers, 1982. P. xvii–xviii.
2. Colón C. *Writing for the Masses: Dorothy L. Sayers and the Victorian Literary Tradition*. Routledge, 2019. 246 p.
3. Eliot T.S. *Wilkie Collins and Dickens* // T.S. Eliot. *Selected Essays, 1917–1932*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1969. P. 409–419.
4. Gregory E.R. Introduction // Sayers D.L. *Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study*. Toledo, Ohio: The Friends of the University of Toledo Libraries. 1977. P. 7–24.
5. Gregory E.R. *Wilkie Collins and Dorothy L. Sayers* // *As Her Whimsey Took Her*, ed. Margaret P. Hannay. Kent: Kent State University Press, 1979. P. 51–66.
6. Hanes S.R. *The Persistent Phantom: Wilkie Collins and Dorothy L. Sayers* // *The Wilkie Collins Society Journal: New Series*, 2000, Vol. III. P. 59–66. URL: <https://wilkiecollinssociety.org/the-persistent-phantom-wilkie-collins-and-dorothy-l-sayers/> (дата обращения: 26.12.2023).
7. Haycraft H. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Bilbo and Tannen, 1984. 409 p.
8. James P.D. Preface // *The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899 to 1936: The Making of a Detective Novelist*. New York: St. Martin's Press, 1996. P. xi–xiii.
9. James P.D. *Talking About Detective Fiction*. Bodleian Library, Oxford, 2009. 163 p.
10. Keating H.R.F. *Dorothy L.'s Mickey Finn* // D.L. Sayers: *The Centenary Celebration*. Dale A.S. (ed). Walker and Company, New York, 1993. P. 129–138.



11. Kenney C.M. *The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers*. Kent State University Press, 1990. 327 p.
12. Lermite J. *Why I Read Dorothy L. Sayers* // *Radix Magazine*, Berkley, CA. Vol. 42. No. 2, Fall 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.radixmagazine.com/2021/11/09/why-i-read-sayers/> (дата обращения: 26.12.2023).
13. Marshall W.H. *Wilkie Collins*. New York: Twayne, 1970. 159 p.
14. Reynolds B. *Dorothy L. Sayers: Her Life and Soul*. New York: St. Martin's Griffin, 1997. 398 p.
15. Sayers D.L. *Gaudy Night* // *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Howard Haycraft, ed. Simon & Schuster, New York, 1946. P. 208–221.
16. Sayers D.L. *Introduction* // *Tales of Detection*. J.M. Dent and Sons LTD, London, 1936. P. vii–xiv.
17. Sayers D.L. *Introduction* // *W. Collins, Moonstone*. J.M. Dent and Sons LTD, London, 1944. P. v–xi.
18. Sayers D.L. *Introduction* // *W. Collins, Moonstone*. J.M. Dent and Sons LTD, London, 1944. P. v–xi.
19. Sayers D.L. *Towards a Christian Esthetic* // D.L. Sayers. *Letters to a Diminished Church*. Thomas Nelson, 2004. P. 147–170.
20. Sayers D.L. *Lecture: The Craft of Detective Fiction (II)*. Post-1936. DLS/MS-49, The Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL.
21. Sayers D.L. *Lecture: The Importance of Being Vulgar*, February 12, 1936, DLS/MS-118, The Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL Sayers D.L. *The Poetry of Search and the Poetry of Statement* // D.L. Sayers. *The Poetry of Search and the Poetry of Statement*. London: Gollancz, 1963. 287 p.
22. Sayers D.L. *The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899 to 1936: The Making of a Detective Novelist*. New York: St. Martin's Press, 1996. 421 p.
23. Sayers D.L. *Unpopular Opinions*. Victor Gollancz LTD, London, 1947. 196 p.
24. Sayers D.L. *Wilkie Collins: 1824–1889*, DLS/MS-240. The Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL.
25. Sayers D.L. *Wilkie Collins: a critical and biographical study*. Friends of the University of Toledo, 1977. 120 p.
26. Wilson E. *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*. Farrar, Straus, 1955. 534 p.

### Сведения об авторе

Лукманова Ольга Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и профессиональной коммуникации Высшей школы лингвистики, педагогики и психологии, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова; e-mail: oblukmanova@lunn.ru

## WILKIE COLLINS, DOROTHY SAYERS, AND THE GENRE OF THE DETECTIVE NOVEL

**O.B. Lukmanova (Nizhny Novgorod, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* Despite the well-documented influence of Wilkie Collins' work on the detective prose of D.L. Sayers, the issue is yet to receive sufficient attention from Russian literary scholars. Its more detailed study will yield a more complete picture of what D.L. Sayers saw as W. Collins' principal contribution to the detective genre and how she further developed his principles and techniques in her own fiction and literary criticism.

*The purpose* of the study is to trace the nature and key points of the influence W. Collins' prose had on D. L. Sayers's detective fiction in terms of establishing and developing the principal conventions of the detective genre.

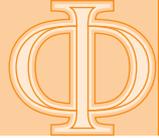
The following *methods* are applied in the research: biographical, historical, and cultural, as well as structural-typological and structural-semiotic analysis of texts. *The theoretical base* includes works of modern literary scholars on the general issues of the detective genre as well as on the life and work of W. Collins and D.L. Sayers. Novels by W. Collins and D.L. Sayers as well as D.L. Sayers' letters, literary articles, essays, and unpublished speeches were used as *the material for the study*.

*Research results* indicate the depth and significance of W. Collins' influence on the contribution D.L. Sayers made to the study and development of the modern detective novel, postulating such important genre conventions as the principle of "fair play", accuracy of details, a polyphonic narrative, multilateral characterization of characters, a high standard in terms of language and literary quality of the prose, as well as inclusion of wider philosophical, theological, social issues into mainstream detective novels.

**Keywords:** *detective novel, Victorian literature, Wilkie Collins, Dorothy Sayers, "The Moonstone", "Documents in a Case".*

### References

1. Brabazon J. Introduction / J. Brabazon. *Dorothy L. Sayers: A Biography*. HarperCollins Publishers, 1982. P. xvii–xviii.
2. Colón C. *Writing for the Masses: Dorothy L. Sayers and the Victorian Literary Tradition*. Routledge, 2019. 246 p.
3. Eliot T.S. *Wilkie Collins and Dickens* // T.S. Eliot. *Selected Essays, 1917–1932*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1969. P. 409–419.
4. Gregory E.R. Introduction / Sayers D.L. *Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study*. Toledo, Ohio: The Friends of the University of Toledo Libraries. 1977. P. 7–24.
5. Gregory E.R. *Wilkie Collins and Dorothy L. Sayers / As Her Whimsey Took Her*, ed. Margaret P. Hannay. Kent: Kent State University Press, 1979. P. 51–66.
6. Hanes S.R. *The Persistent Phantom: Wilkie Collins and Dorothy L. Sayers* // *The Wilkie Collins Society Journal: New Series*, 2000, Vol. III. P. 59–66. URL: <https://wilkiecollinssociety.org/the-persistent-phantom-wilkie-collins-and-dorothy-l-sayers/> (access date: 26.12.2023).
7. Haycraft H. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Bilbo and Tannen, 1984. 409 p.



8. James P.D. Preface / The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899 to 1936: The Making of a Detective Novelist. New York: St. Martin's Press, 1996. P. xi–xiii.
9. James P.D. Talking About Detective Fiction. Bodleian Library, Oxford, 2009. 163 p.
10. Keating H.R.F. Dorothy L.'s Mickey Finn / D.L. Sayers: The Centenary Celebration. Dale A.S. (ed). Walker and Company, New York, 1993. P. 129–138.
11. Kenney C.M. The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers. Kent State University Press, 1990. 327 p.
12. Lermite J. Why I Read Dorothy L. Sayers // Radix Magazine, Berkley, CA. Vol. 42, No. 2, Fall 2021 [Электронный ресурс]: URL: <https://www.radixmagazine.com/2021/11/09/why-i-read-sayers/> (access date: 26.12.2023).
13. Marshall W.H. Wilkie Collins. New York: Twayne, 1970. 159 p.
14. Reynolds B. Dorothy L. Sayers: Her Life and Soul. New York: St. Martin's Griffin, 1997. 398 p.
15. Sayers D.L. Gaudy Night / The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays. Howard Haycraft, ed. Simon & Schuster, New York, 1946. P. 208–221.
16. Sayers D.L. Introduction / Tales of Detection. J.M. Dent and Sons LTD, London, 1936. P. vii–xiv.
17. Sayers D.L. Introduction / W. Collins, Moonstone. J.M. Dent and Sons LTD, London, 1944. P. v–xi.
18. Sayers D.L. Introduction / W. Collins, Moonstone. J.M. Dent and Sons LTD, London, 1944. P. v–xi.
19. Sayers D.L. Towards a Christian Esthetic / D.L. Sayers. Letters to a Diminished Church. Thomas Nelson, 2004. P. 147–170.
20. Sayers D.L. Lecture: The Craft of Detective Fiction (II). Post-1936. DLS/MS-49, The Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL.
21. Sayers D.L. Lecture: The Importance of Being Vulgar, February 12, 1936, DLS/MS-118, The Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL Sayers D.L. The Poetry of Search and the Poetry of Statement / D.L. Sayers. The Poetry of Search and the Poetry of Statement. London: Gollancz, 1963. 287 p.
22. Sayers D.L. The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899 to 1936: The Making of a Detective Novelist. New York: St. Martin's Press, 1996. 421 p.
23. Sayers D.L. Unpopular Opinions. Victor Gollancz LTD, London, 1947. 196 p.
24. Sayers D.L. Wilkie Collins: 1824–1889, DLS/MS-240. The Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL.
25. Sayers D.L. Wilkie Collins: a critical and biographical study. Friends of the University of Toledo, 1977. 120 p.
26. Wilson E. Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties. Farrar, Straus, 1955. 534 p.

### About the author

Lukmanova, Olga Borisovna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of English and Professional Communication, Higher School of Linguistics, Pedagogy, and Psychology, N.A. Dobrolubov State Linguistics University (Nizhny Novgorod, Russia); e-mail: oblukmanova@lunn.ru

УДК 82-312.9 + 821.111

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ-АДАПТАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА ЭМИ ЧУ И СУ ЛИ «КАРМИЛЛА. ПЕРВЫЙ ВАМПИР»)<sup>1</sup>

Э.В. Васильева (Москва, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Несмотря на стремительный рост популярности литературных «ретеллингов», в частности графических романов-адаптаций, академическое литературоведение до сих пор не выработало единой терминологии и методологии их исследования.

*Цель статьи* – предложить аналитическое прочтение графического романа Э. Чу и С. Ли «Кармилла. Первый вампир» и на этом материале выявить стратегии адаптации таких констант готической поэтики, как образ готической героини и готический хронотоп, а также описать некоторые механизмы трансмедиального переноса, позволяющие осуществить перекодирование текста в гибридный вербально-визуальный нарратив.

В статье используется комплексный *методологический подход*, синтезирующий элементы структурной критики и риторико-аксиологического метода.

*Результаты исследования.* В результате анализа графического романа Чу и Ли «Кармилла. Первый вампир» в сопоставлении с прецедентной повестью Дж.Ш. Ле Фаню «Кармилла» было выявлено, что авторы внесли существенные изменения в структурные элементы готического нарратива, полностью изменив профиль главной героини за счет амальгамирования функциональных ролей «готической героини» и «готического героя», а также предложив новый хронотоп нью-йоркского китайского квартала в качестве мистического пространства, отвечающего готическому принципу «инаковости». Также были проанализированы некоторые скрытые отсылки авторов к родной для них китайской культуре, органично дополнившие адаптированную версию сюжета.

**Ключевые слова:** «Кармилла», графический роман, адаптация, ретеллинг, вектор рецепции, готическая поэтика, готическая героиня, хронотоп, культура Китая, креолизованный текст.

**П**остановка проблемы. Важную часть книжного рынка и значительную часть круга чтения «непрофессиональных» читателей сегодня<sup>2</sup> составляют разного рода «переделки» известных литературных произведений – адап-

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации». The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement No. 23-28-00989, 14.06.2022, implementation period 2023–2024) “English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations”.

<sup>2</sup> При этом рассматриваемое явление отнюдь нельзя назвать совершенно новым трендом. Еще в начале 1990-х гг. американский транслатолог А. Лефевр указывал на то, что «высокая» литература читается преимущественно академическими филологами или студентами гуманитарных специальностей, а знакомство рядового читателя с великими текстами прошлого происходит в большинстве случаев через посредничество текстов-«рерайтов» (*англ.* to rewrite – переписывать), к которым Лефевр отнес краткие содержания, отзывы в газетах и журналах, статьи в справочных источниках, критику, театральные и киноадаптации, переводы и любые иные вторичные продукты, создатели которых так или иначе переписывают оригинальные тексты для той или иной целевой аудитории [Lefevre, 1992, p. 3–7].

тации, ретеллинги, приквелы, сиквелы, спин-оффы<sup>3</sup> и пр. Отдельную нишу занимают консолидирующиеся в подобие субжанра графические романы-адаптации, в которых классические сюжеты обретают не только новое звучание, но и графическое выражение. При этом ни сам феномен литературного ремейка, ни явление графической адаптации, играющие столь заметную роль в современной массовой культуре, не были отрефлексированы в должной мере ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Не были предложены и методологические ориентиры для анализа подобных культурных продуктов.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Попытки определить статус вторичных текстов и найти универсальную методику их анализа предпринимались и в России, и в зарубежной академической науке. Выделим лишь некоторые важные, на наш взгляд, источники. Так, за рубежом хрестоматийной считается работа Л. Хатчен «Теория адаптации» [Hutcheon, 2013], посвященная в основном проблемам интермедиального переноса. В отечественном литературоведении одними из первых к проблеме ремейка обратились М.В. Загидуллина [Загидуллина, 2004] и М.А. Черняк [Черняк, 2005]. Черняк определила ремейк как форму интерпретативного перевода «с языка одной культуры на язык другой, упрощенной и тривиальной» [Черняк, 2005, с. 237]. В процессе этого перевода текст, нуждающийся в «содержательной ревизии», подвергается адаптации к эстетическим и интеллектуальным запросам целевых реципиентов, желающих ознакомиться с «классикой», но не обладающих достаточным культурным багажом для восприятия прецедентных текстов [Там же, с. 238, 245–246].

Подобное оценочное отношение к ремейку как псевдокультуре или суррогату культуры характерно для многих исследований. Так, например, В.В. Волков и Н.В. Волкова помещают ретеллинг в один ряд с другими псевдожанрами сетевой литературы – «ангст, ваниль, кроссовер, кинк, ретеллинг, сонгфик, флафф и др.» [Волков, Волкова, 2015, с. 109].

Схожая (если не бóльшая) оценочность свойственна и интерпретациям графических адаптаций. Так, рассматривая некоторые случаи переработки литературного произведения в графический роман, бельгийский теоретик комикса Т. Гронстен заключает, что «комиксы нередко уходят от транспозиции (изменении медиа) в сторону пародии», а «оригинал подвергается высмеиванию, искажению, извращению», вследствие чего подобные работы «невозможно воспринимать серьезно» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Groensteen, 1996, p. 45].

В целом можно говорить о том, что графический роман-адаптация как заслуживающее академического внимания явление культуры на данный момент лишь начинает осмысливаться. Так, в исследовании М.Г. Меркуловой и И.Г. Прудюс

<sup>3</sup> Одним из показателей недостаточной изученности феномена является наблюдаемый в отечественной критике терминологический плюрализм, а также использование калькированных терминов. Пришедшие из английского языка слова «ретеллинг» и «ремейк» кажутся синонимами, однако наблюдается различие в словоупотреблении: первый из терминов активнее используется в издательском деле (см., напр., серию Эксмо «Лучшие мировые ретеллинги»), второй же является частью академического дискурса, однако используется по отношению к любым авторским «переделкам» – литературным, кинематографическим, театральным и т.д. Более удобным представляется используемое О.Ю. Багдасарян определение «вторичные тексты» (см.: [Багдасарян, 2014]).

графический роман-адаптация (наравне с биографическим графическим романом, авантюрно-приключенческим графическим романом, постапокалиптическим графическим романом и др.) выделяется в качестве одного из субжанров графического романа [Меркулова, Прудис, 2023, с. 3383], однако на данном этапе еще не определены специфические поэтологические черты этого субжанра и точные критерии для определения его границ, не разработаны конкретные методологические подходы.

Попытка сформулировать алгоритмы анализа графических романов в сопоставлении с вдохновившими их первоисточниками была предпринята Э.Б. Зальцман в работе «От романа к графическому роману» [Saltzman, 2017], на данный момент являющейся основным источником по рассматриваемому вопросу. В ней автор подвергла сомнению идею оценки лишь вербальной составляющей комикса (и только по принципу верности/неверности оригиналу) и предложила комплексные прочтения некоторых графических «переделок» известных текстов классической английской литературы, в которых учла вербальную и визуальную составляющие, а также идеологическое наполнение сравниваемых продуктов.

*Цель статьи и методы исследования.* В настоящем исследовании предпринимается попытка применить синтетический методологический подход, включающий элементы структурной критики и предложенного В.Ю. Вьюгиным «риторико-аксиологического» подхода (см.: [Вьюгин, 2023]) к графическому роману-ретеллингу Э. Чу и С. Ли «Кармилла. Первый вампир» (*Carmilla. The First Vampire*, 2023), для того чтобы выявить стратегии адаптации некоторых элементов готической поэтики (в частности, образа готической героини и готического хронотопа), а также описать используемые механизмы трансмедиального переноса, позволяющие осуществить перекодирование текста в гибридный вербально-визуальный нарратив. Отдельное внимание в статье уделяется использованным Чу и Ли в графическом романе практикам транскультурации – насыщению ими заимствованного у викторианского классика сюжета элементами китайской культуры на нескольких уровнях.

*Результаты исследования.* Графический роман «Кармилла. Первый вампир» является вольной адаптацией вампирской повести викторианского писателя Дж.Ш. Ле Фаню (1814–1873) «Кармилла» (*Carmilla*, 1872).

Несмотря на то что «Кармилла» Ле Фаню – важный текст готической традиции, занимающий промежуточное положение между фольклорными представлениями о вампирах<sup>4</sup>, романтическими источниками вампирского мифа<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Нехудожественные источники Ле Фаню включали «Призрачный мир» / «Трактат о явлениях призраков, о вампирах или ревенантах в Венгрии, Моравии и других странах» (*Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c.*, 1751 [sic]) А.О. Кальме, «Зиму в нижней Штирии» (*Schloss Hainfeld, or A Winter in Lower Styria*, 1836) Б. Холла, «Книгу оборотней» (*The Book of Were-Wolves, Being an Account of a Terrible Superstition*, 1865) С. Бэринг-Гулда и др.

<sup>5</sup> Под ними подразумеваются в первую очередь неоконченная поэма С.Т. Кольриджа «Кристабель» (*Christabel*, опубл. 1816), образы вампиров в творчестве лорда Байрона, повесть Дж. Полидори «Вампир» (*The Vampyre: A Tale*, 1819). Многочисленные сюжетные параллели между поэмой «Кристабель» и повестью «Кармилла» отмечал исследователь XX в. А. Недеркот, который в ряде работ высказывал гипотезу о том, что именно «Кристабель» должна рассматриваться как первый вампирский нарратив, а «Кармилла» – как поздний и более смелый пересказ того же сюжета [Nethercot, 1939; 1949].

и современной хоррор-культурой, за пределами круга филологов-англистов эта повесть менее известна, чем, например, вторичный по отношению к ней роман Б. Стокера «Дракула».

Чу и Ли осознавали, что многие готические тексты XIX в. устарели и морально, и эстетически, но в «Кармилле» они увидели незаслуженно забытое произведение, которое может быть интересно современному читателю. Это и вдохновило их создать свою версию истории, перекодировав сюжет в формат графического романа, в котором вербальная и визуальная составляющие формировали бы синкретическое художественное пространство [Chu, Lee, 2023, p. 103].

При этом, в отличие от авторов «переделок» известных прототекстов, вынужденных учитывать ожидания целевого читателя, Чу и Ли, выбравшие маргинальный источник, были освобождены от необходимости сохранять абсолютную верность оригиналу, а потому фактически создали автономное произведение, в котором заимствованный из литературного источника XIX в. образ вампирши-соблазнительницы и некоторые сюжетные ходы, а также типичные для готики структурные элементы – лишь художественные приемы, обеспечивающие механику и аксиологию нового сюжета. Сама повесть Ле Фаню вводится в историю Чу и Ли на правах диегетического феномена – редкой книги, которую главная героиня Афина крадет из библиотеки, надеясь отыскать в ней подсказки для разрешения волнующей ее загадки. Знакомая с повестью, она начинает видеть сходство между описанными Ле Фаню событиями и тем, чему свидетельницей стала она сама. Эти не всегда очевидные параллели между двумя нарративами Чу и Ли обозначили визуально, включив в ряд панелей цитаты из повести «Кармилла», отчасти облегчающие интратекстуальную навигацию для читателя, а также выполняющие декоративную функцию.

Подобная работа авторов с избранным текстом-первоисточником отличает графический роман «Кармилла» от прочих «переделок», в которых вектор рецепции направлен от известного прототекста к его ретеллингу<sup>6</sup>. Чу и Ли привлекают читателя обещанием увлекательной, актуальной истории и яркой рисовкой графического романа с тем, чтобы уже в ходе повествования сообщить о существовании хрестоматийного прецедентного текста<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ретеллинги относятся к коммерческой литературе, а потому само обращение к знаменитому первоисточнику преследует главную конечную цель – обеспечить коммерческий успех произведению посредством привлечения читателя, уже знакомого – хотя бы поверхностно – с оригиналом: указание на то, что тот или иной современный культурный продукт является творческой переработкой значимого, известного первоисточника, заранее вызывает интерес. Именно поэтому статус ретеллинга, как правило, высвечивается уже на уровне названия посредством вынесения в него «говорящего» имени главного героя или каких-либо знакомых читателю реалий исходного текста: «Воспоминания Элизабет Франкенштейн» Т. Рошака, «Чудовище Франкенштейна» С.Х. О'Киф, «Дочь доктора Моро» С. Морено-Гарсия, «Дитя Дракулы» Дж. Барнса, «Дорогая Венди» Э.К. Уайз, «Мориарти» Э. Горовица, «Песнь Ахилла» и «Цирцея» М. Миллер и мн. др. Нельзя забывать и об описанном Дж. Кавелти эффекте «знакомой сказки» [Cawelti, 1976, p. 1–2]: читатель испытывает дополнительное удовольствие, оказавшись в уже знакомом, а потому комфортном для него художественном мире, логику функционирования которого он понимает и в котором ориентируется более или менее свободно.

<sup>7</sup> Это согласуется с тезисом Дж. Стивенса и Р. Маккаллум о том, что пародии, подражания и ретеллинги закрепляют «хрестоматийный» статус первоисточников, одновременно открывая пространство для кросс-временного диалога [Stephens, McCallum, 1998, p. 8].

Как и многие современные авторы ретеллингов, Чу и Ли постарались придать заимствованной коллизии более современное звучание за счет насыщения повестки своего графического романа актуальной проблематикой. Несмотря на то что в той или иной мере элементы социальной критики всегда встроены в готический нарратив, повесть Ле Фаню была лишена какой-либо ангажированности, являясь в основе своей лишь декоративной безделицей в готическом вкусе. Чу и Ли же делают социальную критику сюжетообразующей.

События графического романа разворачиваются в нью-йоркском Чайнатауне в конце 1995 – начале 1996 г. Главная героиня романа Афина (настоящее имя – Муэй) Ло работает в благотворительной организации, где каждый день общается с людьми, лишившимися дома и средств к существованию. Афина больше, чем кто-либо, осведомлена о бедственном положении представителей диаспор и о многочисленных проблемах, существующих в американском обществе, на которые власти однако предпочитают закрывать глаза. По сюжету Афина узнает о гибели одной из своих подопечных и оказывается косвенно вовлечена в расследование пугающей череды убийств молодых женщин из неблагополучной социальной среды. Поиск ответов приводит героиню в ночной клуб «Кармилла», где она знакомится с загадочной девушкой по имени Вайолет. Дальнейшее расследование, вести которое Афине помогает новая знакомая, а также подсказки, которые она находит в повести Ле Фаню, открывают главной героине пугающую правду о монстрах, скрывающихся среди людей, и о ее собственной трагедии – гибели родителей.

По сравнению с повестью Ле Фаню и конвенциями готики XVIII–XIX вв. значительные изменения у Чу и Ли претерпевает образ главной героини. В отличие от Лоры – типичной викторианской «девы в беде», слабой, уязвимой, нуждающейся в защите, – в образе Афины амальгамируются функциональные роли готической героини (жертвы темных сил) и готического героя (борца с темными силами), что согласуется уже с конвенциями современной фэнтези-литературы и актуальным подходом к конструированию женских образов. Помимо победы над древней вампиршей, стоящей за всеми преступлениями, героине предстоит найти в себе силы для борьбы со злом социальным и стать защитницей тех, кто привык молча сносить оскорбления и терпеть несправедливость.

Значительное внимание ожидаемо уделяется Чу и Ли – американскими авторами азиатского происхождения – проблеме антиазиатских настроений в американском обществе (как никогда актуальной в 2020 г., когда велась работа над романом). Не только подопечные Афины испытывают безразличие американских властей, не замечающих их проблем, но даже сама главная героиня каждый день сталкивается с ущемлением своих прав и оскорблениями по расовому признаку.

Роман фактически открывается сценой в метро, где полицейская делает Афине замечание и, не увидев ответной реакции, презрительно спрашивает: «Ты по-английски-то понимаешь?» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 9]. Визуально оформление страницы подчеркивает дискомфорт героини от осозна-

ния безысходности своего неопределенного положения. Это достигается использованием унылой серо-зеленой цветовой гаммы, а также цветовым акцентом на центральной панели страницы, изображающей грозную фигуру служительницы закона, нависшую над миниатюрной Афиной. В качестве фона изображения художница С. Ли использует необычный оттенок, не имеющий однозначного наименования во многих языках мира<sup>8</sup>. В китайской же культуре, которой принадлежат Чу и Ли, он имеет название «цинсэ» (*кит. упр.* 青色, *пиньинь* qīngsè) и является разновидностью родового цвета «цин» (*кит. упр.* 青, *пиньинь* qīng)<sup>9</sup>, наравне с черным, белым, желтым и красным относящегося к пяти основным цветам, каждый из которых соответствует одному из пяти первоэлементов мироздания.

Несмотря на всю культурную значимость этого цвета, в китайском языке «цин» обозначается иероглифом, который практически не используется сам по себе, чаще встречаясь в сочетаниях и контекстах, где «соседние» иероглифы конкретизируют его значение<sup>10</sup>.

Неоднозначность, неопределенность, невозможность однозначной атрибуции, зависимость от окружения, потеря себя свойственны и знаку на письме, и героине романа – гражданке США, при этом чувствующей себя чужой, органически неспособной вписаться в американское общество<sup>11</sup>. На семантическом уровне с акцентным «цинсэ» контрастирует оформление страницы в целом – серые тона, одинаковые панели, ровные ряды и канавки, расчерчивающие визуальное пространство, создающие ощущение упорядоченности, нормативности.

Характерно, что многие из этих графических решений художница повторяет и на последней странице романа, завершающегося зеркальной сценой в аэропорту. Сотрудница, осуществляющая регистрацию пассажиров на рейс, раздраженно восклицает: «Ну серьезно, почему эти люди не могут говорить по-английски?!» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 100], – имея в виду пожилого китайского туриста, обратившегося к ней за помощью. Неприятие белыми американцами людей азиатской внешности вновь транслируется через организацию панелей, символизирующих строгую систему, в которую азиаты,

<sup>8</sup> В русском языке он часто определяется как бледно-голубой, бледно-зеленый или цвет морской волны; в английском используется заимствованное из китайского прилагательное *cyan* или *teal*.

<sup>9</sup> Представители китайской культуры в первую очередь ассоциируют цвет «цин» и его оттенки с изысканными фарфоровыми и керамическими изделиями, дорогими тканями, утонченной пейзажной живописью, искусством в целом, а также образом жизни благородных людей.

<sup>10</sup> Напр., в сочетании 青山 («зеленая гора») он будет обозначать густо-зеленый цвет горной растительности, в 青草 («зеленая трава») – травянисто-зеленый оттенок, в 青天 («синее небо») – цвет неба в погожий день, в 青丝 (здр. «черные волосы») – цвет иссиня-черных волос и т.д. В некоторых случаях значение выходит за пределы «хроматического дискурса» в целом (*небесно-голубой* → *ясный/заоблачный/высокий*). Кроме того, оказываясь составным элементом других иероглифов (напр., 精, 倩 и др.), он изменяет не только свое значение, но и произношение (подр. об этом см.: [Wang, Guan, 2022]).

<sup>11</sup> Такое функциональное использование цвета как особой формы отсылки к китайской культуре с тем, чтобы более тонко передать душевное состояние героини, также выраженное вербально («Я родилась здесь, здесь выросли мои родители. Но для большинства мы все равно лишь чужаки, ведь так?») (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 9]), можно считать примером полной креолизации средств выразительности в графическом романе (подр. о типах креолизации см.: [Алимурадов, Шубитидзе, 2020]).

по мнению американцев, неспособны вписаться, а также через повторяющийся на нескольких панелях мотив решетки (узор стен, геометрический оконный переплет). Отличается лишь цветовое решение, намечающее разрешение внутреннего конфликта главной героини: из акцентного «цинсэ» становится доминирующим цветом, а акцентным цветом центральной панели страницы становится бледно-сиреневый, или, в китайской колористике, оттенок «сюэцин» (кит. упр. 雪青, пиньинь xuěqīng, досл. «цин снега»), в качестве варианта лилового символизирующий благородство, божественное начало и бессмертие. Внутреннее преобразование героини, прошедшей через страшное испытание, выжившей и переродившейся для новой жизни, наконец начинающей осознавать свой путь и свои права, выражено через этот оттенок, дополнительно подчеркивается и текстуально. В этом кадре уже не полицейская и не сотрудница аэропорта, а сама Афина выступает в роли обвинителя, заступаясь за туриста со словами: «Это вы почему не можете нанять сотрудников со знанием иностранных языков для работы с клиентами? И что вам мешает быть повежливей?!» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 100].

Связь авторов с китайской культурой просматривается не только в аксиологической «повестке» романа и дополняющем вербальную часть визуальном символизме, но и в выбранном ими хронотопе.

В роли традиционной для готики XIX в. экзотической локации (каковой была в повести Ле Фаню Штирия) в графическом романе выступает нью-йоркский Чайнатаун. Яркими красками и смелыми цветовыми сочетаниями, изображениями иероглифических вывесок, красных фонарей, статуи Будды и курильницы в маленьком храме и т.д. Авторы передают колорит китайского квартала. Однако за внешней пестротой непривычных для большинства американцев городских видов и интерьеров скрывается и готическая *инаковость*.

Чайнатаун мистифицируется авторами и представляется как загадочное лиминальное пространство, где стираются границы между эпохами и культурами: заброшенный театр пекинской оперы превращается в ночной клуб «Кармилла», где тайно выбирает своих жертв древняя вампирша-иммигрантка, дедушка главной героини – добродушный пенсионер, бесплатно обучающий всех желающих тайцзицюань в местном парке, – оказывается потомком рода охотников на цзянши<sup>12</sup>, а ответы на пугающие тайны нужно искать в китайской мифологии (как, впрочем, и в английской литературе XIX в.).

Таким образом, функционально Чайнатаун соответствует конвенциональным требованиям к месту действия готического романа: это необычное, непривычное пространство, существующее как бы между мирами, в котором герой может встретиться с чудесным и пройти инициацию. Однако если в готической поэтике хронотоп выполняет главным образом эстетическую функцию, у Су и Ли вы-

<sup>12</sup> Цзянши (кит. упр. 僵尸, пиньинь jiāngshī, досл. «несгибаемый мертвец») нередко называют китайскими «подпрыгивающими вампирами», однако это существо из китайского фольклора скорее сближается с западным зомби – ожившим мертвецом.

бор данного локуса<sup>13</sup> согласуется и с аксиологической повесткой графического романа: зарисовки улиц квартала, жилых домов, организаций (в частности, похоронное бюро Шэня), кафе и его посетителей, занимающихся тайцзи пенсионеров в парке, буддийского храма, ночного клуба передают ощущение потока жизни и транслируют важную идею о том, что Чайнатаун – органическая часть Нью-Йорка, а жители этого района – граждане США, чьи жизни, культура, верования и практики, а также гражданские права требуют признания и уважения.

*Выводы.* В статье было предложено прочтение графического романа Чу и Ли «Кармила. Первый вампир» с позиций комплексного методологического подхода в сопоставлении с первоисточником – повестью Ле Фаню. Анализ позволил выявить аспекты прецедентного текста, подвергшиеся частичной или полной переработке в ходе адаптации сюжета. Так, полностью изменился профиль главной героини, превратившейся из готической «девы в беде» в отважного борца с нечистью и социальной несправедливостью; Чайнатаун был предложен в качестве обновленного хронотопа, одновременно отвечающего конвенциональному требованию «экзотичности» локации и согласующегося с общей идейной направленностью графического романа; посредством высвечивания проблемы антиазиатской ненависти значительно усилилась аксиологическая составляющая сюжета. Важную роль в визуальном оформлении нарратива играет связь авторов с китайской культурой, что проявляется как в репрезентации китайских реалий на страницах графического романа, так и в специфическом цветовом символизме отдельных кадров. Также в ходе сопоставительного прочтения была определена специфика данного графического романа, заключающаяся в обращении вектора рецепции от «переделки» к первоисточнику.

### Библиографический список

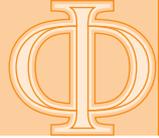
1. Алимуратов О.А., Шубитидзе В.З. Графический роман: вехи эволюции жанра в англоязычной и русскоязычной лингвокультурах. Черты креолизации в текстовом пространстве графического романа как переводчески значимая особенность // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2020. № 09 (65). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/graficheskij-roman-vekhi-evolyutsii-zhanra-v-angloyazychnoj-i-russkoyazychnoj-lingvokulturakh-cherty-kreolizatsii-v-tekstovom-prostranstve-graficheskogo-romana-kak-perevodcheski-znachimaya-osobennost.html> (дата обращения: 23.01.24).
2. Багдасарян О.Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 130–139.

<sup>13</sup> В данном случае мы используем термины «хронотоп» и «локус» как синонимы, поскольку это позволяет специфика места действия романа и его сюжета. Как закрытое, достаточно обособленное от внешнего мира пространство, Чайнатаун, в котором время течет линейно, не подчиняясь каким-либо особым законам фантастического нарратива, может определяться как *локус* графического романа. С другой стороны, готический аспект сюжета, «активирующийся» с появлением на страницах романа древней вампириши, прибывшей в Америку в конце XIX в., предполагает усиление взаимосвязи пространственно-временных координат и восприятие мистического Чайнатауна как фантастического *пространства-времени*, находящегося одновременно в реальном мире и за его пределами.

3. Волков В.В., Волкова Н.В. «Массовая литература» как книговедческий и лингвокультурный концепт // Язык и культура. 2015. № 16. С. 105–111.
4. Вьюгин В.Ю. Против нарратологии (об одной технике чтения) // Новое литературное обозрение. 2023. № 4. С. 61–83. DOI: 10.53953/08696365\_2023\_182\_4\_61
5. Загидуллина М.В. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. 2004. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (дата обращения: 25.11.2023).
6. Меркулова М.Г., Прудюс И.Г. Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. № 10 (16). С. 3379–3385. DOI: 10.30853/phil20230522
7. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX в.: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 308 с.
8. Cawelti J.G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1976. 336 p.
9. Chu A., Lee S. Carmilla. The First Vampire. Milwaukie, OR: Dark Horse Books, 2023. 112 p.
10. Groensteen T. La Bande Dessinée. Toulouse: Editions Milan, 1996. 63 p.
11. Hutcheon L. (with S. O’Flynn). A Theory of Adaptation. Second Edition. London; N.Y.: Routledge, 2013. 273 p.
12. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London; N.Y.: Routledge, 1992. 176 p.
13. Nethercot A.H. The road to Tryermaine: A study of the history, background, and purposes of Coleridge’s «Christabel». Chicago: The University of Chicago Press, 1939. 230 p.
14. Nethercot A.H. Coleridge’s «Christabel» and Lefanu’s «Carmilla» // Modern Philology. 1949. No. 1. P. 32–38.
15. Saltzman E.B. Novel to Graphic Novel / The Cambridge Companion to the Graphic Novel / Ed. by S.E. Tabachnick. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017. P. 144–159.
16. Stephens J., McCallum R. Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children’s Literature. N.Y.; London: Garland Publishing, Inc., 1998. 328 p.
17. Wang J., Guan Ch. The tenacity of culture as represented by the Chinese color term Qing // Language and Semiotic Studies. 2022. No. 8 (4). P. 145–164. DOI: 10.1515/lass-2022-0002

### Сведения об авторе

Васильева Эльмира Викторовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва); e-mail: [elmvasilyeva@hotmail.com](mailto:elmvasilyeva@hotmail.com)



## THE TRANSFORMATION OF GOTHIC POETICS IN A GRAPHIC NOVEL ADAPTATION (BASED ON THE GRAPHIC NOVEL BY AMY CHU AND SOO LEE “CARMILLA. THE FIRST VAMPIRE”)

**E.V. Vasileva (Moscow, Russia)**

### **Abstract**

*Statement of the problem.* Despite the rapid growth in popularity of literary ‘retellings’, or ‘rewrites’, and, in particular, graphic novel adaptations, academic literary criticism has not yet developed a unified terminology or methodological approach to their research.

*The purpose of the article* is to offer analytical reading of the graphic novel by A. Chu and S. Lee “Carmilla. The first vampire”, and on this material to identify strategies for adapting such constants of Gothic poetics as the image of the Gothic heroine and the Gothic chronotope, as well as to describe some mechanisms of transmedial transfer that allow transcoding the text into a hybrid verbal-visual narrative.

*Methodology.* The article employs a comprehensive methodological approach, which synthesizes elements of structural criticism and the rhetorical-axiological method.

*The results of the research.* As a result of the analysis of Chu and Lee’s graphic novel “Carmilla. The First Vampire” in comparison with the precedent novel by J.Sh. Le Fanu “Carmilla”, it has been revealed that the authors implemented significant changes to the structural elements of the gothic narrative, completely changing the profile of the main character by amalgamating the functional roles of the Gothic heroine and the Gothic hero, as well as offering a new chronotope of the New York Chinatown as a mystical space that meets the Gothic principle of *otherness*. Some hidden references by the authors to their native Chinese culture, which organically complemented the adapted version of the plot, were also analyzed.

**Keywords:** “Carmilla”, *graphic novel, adaptation, retelling, reception vector, Gothic poetics, Gothic heroine, chronotope, Chinese culture, creolized text.*

### **References**

1. Alimuradov O.A., Shubitidze V.Z. Graphic novel: Milestones in the Evolution of the Genre in English and Russian Language Cultures. Features of Implementation in the Text Space of a Graphic Novel as a Translation Significant Feature. In: *Philological Aspect*. 2020. Iss. 09 (65). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/graficheskij-roman-vekhi-evolyutsii-zhanra-v-angloyazychnoj-i-russkoyazychnoj-lingvokulturakh-cherty-kreolizatsii-v-tektovom-prostranstve-graficheskogo-romana-kak-perevodcheski-znachimaya-osobennost.html> (access date: 23.01.24).
2. Bagdasaryan O.Yu. Theoretical Approaches to the Study of Secondary Texts. In: *Philological Class*. 2014. No. 1 (35). P. 130–139.
3. Cawelti J.G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1976. 336 p.
4. Chernjak M.A. *The Phenomenon of Mass Literature of the XX Century: a monograph*. St. Petersburg: The Herzen State Pedagogical University Press, 2005. 308 p.

5. Chu A., Lee S. *Carmilla*. The First Vampire. Milwaukie, OR: Dark Horse Books, 2023. 112 p.
6. Groensteen T. *La Bande Dessinée*. Toulouse: Editions Milan, 1996. 63 p.
7. Hutcheon L. (with S. O'Flynn). *A Theory of Adaptation*. Second Edition. London; N.Y.: Routledge, 2013. 273 p.
8. Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; N.Y.: Routledge, 1992. 176 p.
9. Merkulova M.G., Prudius I.G. Genre of the graphic novel: Toward the formulation of the problem (based on modern French-language and English-language texts). In: *Philology. Theory & Practice*. 2023. Iss. 10 (16). P. 3379–3385. DOI: 10.30853/phil20230522
10. Nethercot A.H. *The road to Tryermaine: A study of the history, background, and purposes of Coleridge's "Christabel."* Chicago: The University of Chicago Press, 1939. 230 p.
11. Nethercot A.H. Coleridge's "Christabel" and Lefanu's "Carmilla." In: *Modern Philology*. 1949. No. 1. P. 32–38.
12. Saltzman E.B. *Novel to Graphic Novel*. In: *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* / Ed. by S.E. Tabachnick. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017. P. 144–159.
13. Stephens J., McCallum R. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. N.Y.; London: Garland Publishing, Inc., 1998. 328 p.
14. V'jugin V.Ju. Against Narratology (On One Technique of Reading). In: *New Literary Observer*. 2023. No. 4. P. 61–83. DOI: 10.53953/08696365\_2023\_182\_4\_61
15. Volkov V.V., Volkova N.V. "Mass literature" as a literary and linguocultural concept. In: *Language and Culture*. 2015. No. 16. P. 105–111.
16. Wang J., Guan Ch. The tenacity of culture as represented by the Chinese color term Qing. In: *Language and Semiotic Studies*. 2022. No. 8 (4). P. 145–164. DOI: 10.1515/lass-2022-0002
17. Zagidullina M.V. Remakes, or Expansion of Classical Literature. In: *New Literary Observer*. 2004. Iss. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (access date: 25.11.2023).

### About the author

Vasileva, Elmira Viktorovna – PhD (Philology), Senior Researcher, Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) (Moscow, Russia); e-mail: [elmvasilyeva@hotmail.com](mailto:elmvasilyeva@hotmail.com)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-80-93

УДК 82

## КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «ТИЛЛЬ»

**Н.А. Гриднева (Самара, Россия)**

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Феномен театральности является важным вопросом для целого ряда наук, в том числе для литературоведения. Изучение творчества Даниэля Кельмана с этой точки зрения представляется интересным и перспективным.

*Цель статьи* – рассмотреть, как реализуется категория театральности в романе Д. Кельмана «Тилль».

*Обзор литературы.* В отечественной и зарубежной германистике представлен достаточно широкий пласт работ, посвященных романам Д. Кельмана. Однако «Тилль» (Tyll, 2017; «Тилль», рус. пер. 2022), единогласно признаваемый вершиной творчества писателя, все еще остается мало изученным. Театральность как категория поэтики данного романа пока не становилась предметом специального анализа.

В исследовании задействованы культурно-исторический и структурно-семиотический методы анализа текста.

*Результаты исследования.* Категория театральности реализуется в романе на разных уровнях его внутренней структуры, но прежде всего связана с образом Тилля, создавая который Д. Кельман в значительной степени следует традициям немецкого средневекового театра, и образом Елизаветы Стюарт, видящей себя актрисой в разыгрываемой на сцене пьесе исторического масштаба.

*Заключение.* Образ Тилля как фигуры вневременной и вездесущей в рамках развиваемых в романе концепций времени и искусства позволяет читателю взглянуть на мир как на театральную сцену, где кратковременная человеческая жизнь предстает *sub specie aeternitatis*.

**Ключевые слова:** Даниэль Кельман, театральность, театрализация, Тилль Уленшпигель, трикстер.

**П**остановка проблемы. Категория театральности продолжает привлекать внимание представителей самых разных наук. Она рассматривается как проявление самой человеческой природы, как одно из важнейших качеств культуры, отражающее основные тенденции ее развития и специфику ее реалий и форм.

В отечественном литературоведении театральность трактуется достаточно широко. В поле зрения исследователей попадают, в частности, вопросы, связанные с визуально-зрелищным потенциалом текста, имитацией и ее разоблачением, использованием элементов игры и карнавала, внедрением сценических приемов и др. Определяющим моментом здесь, разумеется, является «ориентация на создание модели театрального/сценического представления или драматургического текста» [Липнягова, 2007, с. 130], чему в той или иной мере оказывается подчинена вся внутренняя структура произведения на его словесно-речевом, сюжетно-

тематическом, образном, композиционном и других уровнях. Так, Е. Полякова под театральностью в литературе предлагает понимать «специфически театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности – с другой». Она отмечает также, что, помимо использования театральных приемов изображения героев и событий, следует иметь в виду и возможное «переосмысление специфики театрального мира и его отношения к жизненному пространству» [Полякова, 2008, с. 37].

История изучения феномена театральности насчитывает не одно столетие (так, например, еще Аристотель писал о театральности как изначально присущей человеку склонности к подражанию). На рубеже XX–XXI вв. интерес к данной проблеме заметно усиливается, что определяется объективными процессами в искусстве и жизни (происходит размытие границ театральности, приобретающей все большую масштабность). Н.М. Заварницына отмечает: «Дискуссия о театральности и поиски нового концептуального содержания этого понятия в настоящее время выходят на новый уровень и обретают новые формы» [Заварницына, 2020, с. 61].

Творчество Даниэля Кельмана, одного из ведущих современных немецкоязычных писателей, с точки зрения проблемы театральности представляет собой немалый интерес. Сын режиссера и актрисы, внук известного писателя-экспрессиониста, Д. Кельман уже в детстве был погружен в магическое пространство искусства вообще и театра в частности, что впоследствии, несомненно, оказало влияние на его творческое становление. В одном из интервью писатель охарактеризовал свое отношение к театру как «удивительную страсть», которая большей частью доставляет ему только хлопоты, но с которой он тем не менее никак не может покончить [Szymanska, 2021, S. 76]. В этом плане весьма показателен эпизод с выступлением Кельмана на торжественном открытии традиционного Зальцбургского фестиваля в 2009 г., где была представлена постановка его первой театральной пьесы. В своей речи писатель упрекнул театральных режиссеров в слепом следовании воле авторов – и это впоследствии вызвало немало негативных откликов уже в его собственный адрес. Впрочем, взглядов своих Д. Кельман не поменял: годы спустя в романе «Тилль» он создал образ артиста, воплотившего творческую свободу и бунтарский дух.

*Целью* данной статьи является анализ романа Д. Кельмана «Тилль» с точки зрения категории театральности. Тилль Уленшпигель, имя которого и послужило заглавием романа, – знаковый для немецкоязычной культуры персонаж, герой средневековых легенд и народных книг, плут, бродяга, балагур. Как типичный трикстер, он наделен удивительным артистизмом и неизменно стремится к театрализации своего поведения. О драматургическом потенциале романа говорит и тот факт, что книга, несмотря на свою относительную «молодость», уже пережила несколько театральных постановок (наиболее известны работы Ю. Перксена и Ш. Бахмана (Кельн, 2018), Х. Фридриха и Т. Неста (Висбаден, 2019), Э. Шеффлера (Гамбург, 2020), М. Муро, Л. Шенкеля и А. Вейнмана (Гейдельберг, 2021)). Все это обуславливает актуальность и перспективность изучения выбранной темы.

*Обзор литературы.* В отечественном литературоведении проблема театральности изучается на материале целого корпуса текстов, включающего в себя произведения главным образом XIX [Баранов, Добровольский, 2023; Ермолаева, 2022], XX [Иваньшина, Зятькова, 2020; Коптелова, 2019] и в последние годы XXI вв. [Filimonova, Mazhitayeva, 2023]. Чаще всего в фокусе внимания оказываются представители русской литературы, но весьма многочисленны и работы, посвященные, например, творчеству англоязычных авторов [Липнягова, 2008; Баратова, 2017; Черноземова, Чернова, 2017; Пудова, 2020]. Методологическую базу большинства исследований составляют фундаментальные труды Ю. Лотмана, М. Бахтина, Р. Барта, Н. Евреинова, В. Хализева, П. Пави, В. Днепрова, Е. Поляковой, О. Легг и других авторов. Анализ конкретных художественных текстов с точки зрения реализации в них категории театральности позволяет делать некоторые выводы, важные не только для оценки творчества отдельного писателя и, шире, историко-литературного процесса на том или ином его этапе, но и для более точного теоретического осмысления самой категории театральности.

Роман «Тилль», являющийся, по оценке многих специалистов и самого автора, вершиной творчества писателя, привлек внимание многих исследователей. В частности, речь ведется о продолжении и интерпретации Д. Кельманом традиций плутовского и исторического романов, о специфике используемых им нарративных техник, о комическом эффекте, об обращении писателя к наследию Г. Гриммельсгаузена, автора «Симплициссимуса», У. Шекспира, образ которого появляется в одном из эпизодов романа, и других интертекстуальных связях произведения [Bozena, 2020; Eickholt, Schwengel, 2021; Maeding, 2020; Schweissing, 2019]. Примечательно, что отечественная германистика, при всем ее живом интересе к творчеству Д. Кельмана, пока сосредоточена на его более ранних текстах [Шастина, Казакова, 2018; Кучумова, 2023; Аверкина, 2019]. В открытом доступе мы обнаружили лишь одну посвященную «Тиллю» работу – доклад Е.М. Шастиной о стратегии кинематографической наррации в этом романе [Шастина, 2023]. С точки зрения театральности роман пока не становился предметом специального рассмотрения.

*Методология.* В статье используются культурно-исторический и структурно-семиотический методы.

*Результаты исследования.* Роман начинается с представления Тилля и его маленькой труппы в одной из деревень, еще не затронутых Тридцатилетней войной. Герой уже достиг широкой популярности, узнаваем и любим, так что телегу, везущую его и его спутников, быстро окружает толпа местных жителей:

«На телеге была разбита палатка из красного полотнища. Перед ней сидела на корточках старуха. Тело ее было, как мешок, лицо, как из сапожной кожи, глазки, как черные пуговицы. За старухой стояла молодая женщина с веснушками и темными волосами. Правил же телегой мужчина, и мы узнали его, хотя он никогда еще здесь не бывал, и как только первые из нас вспомнили его и стали выкрикивать его имя, сообразили и другие, и скоро уже отовсюду раздавались голоса: “Это Тилль!”, “Тилль приехал!”, “Глядите, это же Тилль!”» [Кельман, 2022, с. 14].

Нельзя не отметить, что сцена появления Тилля в деревне словно написана для театральной постановки. Краткая, максимально предметная характеристика делает образы зримыми, явственными, действие словно разворачивается перед нашими глазами. Раздающиеся «отовсюду» голоса сбегающихся к телеге зевак очень напоминают известный театральный прием, когда появлению актера (актеров) на сцене предшествует звучание его голоса (или иной издаваемый им шум) за кулисами.

Подобных сцен, где на первый план выходят непосредственно действие и диалог при отсутствии либо незначительности и безоценочности авторского комментария, в романе будет еще немало, и это, несомненно, свидетельствует о наличии в нем драматургического элемента. «Жизнь, показанная в драме, – пишет В. Хализев, – как бы говорит от собственного лица» [Хализев, 1986, с. 43]. В романе дистанция между героями и читателем ощутимо сокращается, сближая последнего с театральным зрителем, видящим всех и все на сцене без всякого посредничества – «как есть».

Однако в самой значительной степени реализация категории театральности в романе связана, конечно, с его главным героем – Тиллем. В частности, мы не раз становимся свидетелями («зрителями») его представлений, впервые это происходит уже в первой главе. Все начинается с инсценировки слезливой любовной истории: старуха, встав перед телегой, громко, нараспев «затягивает свой рассказ», Тилль и его сестра Нелле изображают влюбленных. Публика оказывается под впечатлением, но не упускаются из вида известная условность актерской игры и использование необходимой бутафории:

«Тилль Уленшпигель взял сверток синей ткани, встал на колени и швырнул один конец вперед, и снова притянул, и снова швырнул; а женщина по другую сторону полотнища тоже опустилась на колени, и колышущаяся между ними синева и впрямь показалась водой, и волны вздымались так бурно, что никакому кораблю не пройти» [Кельман, 2022, с. 16].

«Наконец он достал нож и вонзил его себе в грудь. Это было удивительно, лезвие и правда исчезло в его теле, красный платок выкатился из ворота потоком крови... [...] Через несколько мгновений спящая очнулась и увидела перед собой мертвое тело. [...] Потом она взяла его нож и тоже убила себя, и опять мы подивились хитрому устройству, тому, как глубоко нож исчез в ее груди. [...] На этом действие закончилось, но многие из нас никак не могли унять слезы, даже когда мертвые давно уже встали и кланялись» [Кельман, 2022, с. 17].

Ощущение некой условности («ненастоящности») изображаемых событий и их участников не покидает при чтении всего романа, тем более что впервые они предстают перед нами как герои песен Тилля, которые тот распевает на потеху публике в первой главе. Думается, что Д. Кельман сознательно работает на создание такого эффекта. Этому служат и смешение исторической правды с вымыслом, и преимущественно комическое, изначально заданное Тиллем изображение реальных исторических фигур, и игра автора с читателем (в частности,

использование Д. Кельманом его любимого приема «ненадежный рассказчик», когда читатель неожиданно для себя открывает одну за другой различные версии одного и того же события).

Уже в первой главе Тилль предстает не только как исполнитель, но и как режиссер и как зритель. Он играет с публикой злую шутку, когда сперва, якобы ради всеобщего веселья, просит всех снимать и бросать вверх башмаки, а после с издевательской насмешкой велит толпе добывать свои башмаки обратно, что в итоге оборачивается кровавой потасовкой. Таким образом, деревенские жители, подчиняясь воле приезжего артиста, вдруг из зрителей превращаются в актеров – непосредственных участников безумного действия; сам же Тилль, злобно посмеиваясь, наблюдает за всем сидя на растянутом над площадью канате.

Пространственное положение Тилля *над* толпой хорошо отражает его власть над нею. Он буквально овладевает публикой – и ее вниманием, и ее волей. Злой розыгрыш раскрывает демонические черты образа, которые, как мы увидим в дальнейшем, являются для него ключевыми. Неизменно по ходу развертывания сюжета в Тилле, хоть он и действует в одной связке с другими героями, чувствуется потусторонняя природа, обуславливающая, кроме прочего, его мистическую вневременность и вездесущность. Само искусство канатоходца, которое приносит Тиллю легендарную славу, воспринимается как что-то невероятное, противоземное, идущее вразрез с законами самой человеческой природы.

В романе Тилль напрямую связывается с образом дьявола, что в полной мере соответствует традициям немецкого средневекового театра. В. Колязин отмечает, что уже с XIII в. шут воспринимался в Германии как «фигура, чрезвычайно близкая смерти» [Колязин, 2003, с. 141]. Так, в Большой Базельской пляске смерти Смерть появляется не в традиционном для нее виде танцующего скелета, но в шутовском наряде. Сам Д. Кельман в своих франкфуртских лекциях видит в шутовском колпаке с его традиционными двумя «рогами» имитацию головы черта и называет шута младшим братом последнего [Kehlmann, 2015, S. 77]. В этом отношении весьма важен еще один традиционный реквизит шута – канат, которым Д. Кельман снабжает и своего героя.

В. Колязин пишет: «В церковных изображениях черт ведет души грешников в ад на канате. Не случайно проповедники советовали бежать прочь от карнавальской процессии, участники которой идут на канате. Светская же традиция связывает канат с ритуалом перехода, считая его дорогой в небо» [Колязин, 2002, с. 148]. В романе эти символические смыслы актуализируются. Канат шута «рассекает» не только небо, но и судьбу местных жителей, вскоре принося в их деревню войну и гибель:

«Черная линия рассекла синеву. Мы смотрели вверх и моргали. Веревка – вот что это было» [Кельман, 2022, с. 23].

«В эти мгновения нам казалось, что воздух стал тяжелее, что изменился вкус воды, что само небо стало другим с тех пор, как его рассекла веревка» [Там же, с. 30].

В связи с этим нельзя не вспомнить известный чеховский принцип, согласно которому появление в пьесе любой вещи должно быть оправдано, ей должна быть предопределена какая-то роль, функция. В письме А.С. Лазареву драматург пишет: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать» [Чехов, 1976, с. 273]. Можно сказать, Д. Кельман обещает и не обманывает: в образе каната изначально предчувствуются зловещие, сулящие беду черты – и это предчувствие подтверждается.

Четкое противопоставление Тилля легко внушаемой, ведомой толпе не только демонстрирует его свободолобивый, своевольный характер, но и позволяет ощутить принципиально важную для любой концепции театра границу – между сценой и зрительным залом. В разговоре с деревенской девушкой Мартой, когда та на неожиданное для нее предложение шута присоединиться к труппе спрашивает: «Почему я?» – тот отвечает: «Ты не как они. Ты как мы» [Кельман, 2022, с. 22], т.е. фактически Тилль всех людей делит на зрителей и актеров, на «они» и «мы». Эту границу ясно ощущают и зрители, для которых ловко маневрирующий в воздухе Тилль – воплощение недостижимой для них, ходящих по земле, свободы:

«И, глядя вверх, мы все разом поняли, что такое легкость. Мы поняли, как живет человек, который и вправду делает что хочет, ни во что не верит и никому не повинует; мы поняли, каково быть таким, и поняли, что никогда такими не будем» [Кельман, 2022, с. 24].

Граница между сценой и зрительным залом в романе интересно и по-разному обыгрывается. Например, здесь развивается мотив стороннего наблюдателя (чаще всего воображаемого). Иногда герои сами словно смотрят на себя со стороны. Так, Марта, едва заговорив с Тиллем, тут же видит себя в будущем – как она рассказывает об этом невероятном случае мужу и внукам, а те, упрямые, не верят в реальность легендарного шута. После, при появлении в деревне солдат, она же, прощаясь с жизнью в дыму пожара, вдруг вспоминает Тилля – именно как свидетеля последних спокойных дней ее жизни.

Герои часто смотрят на свою жизнь как на какую-то разыгрываемую пьесу, жаждут внимания «публики», полагая, что могут своими действиями или своей историей произвести на нее впечатляющий эффект. Так, например, отец Тилля, в ожидании смертной казни размышляющий о возможности прибегнуть к колдовскому заклинанию, не столько радуется своему будущему спасению, сколько с восторгом предвкушает реакцию толпы, ее безграничное изумление, когда на эшафоте цепи вдруг порвутся, падут, а он, раскинув руки, вознесется на небеса.

Однако самым примечательным в этом отношении является образ Лиз (Елизавета Стюарт). Это – особа, влюбленная в театр, буквально бредящая им. Она вся в погоне за эффектным жестом и нужной позой, за громкой фразой и драматичным сюжетом. Ей видятся рядом «тени будущих историков», и, восторженно глядя на себя со стороны, она видит даже не себя, а «актрису, которая когда-нибудь станет играть принцессу Елизавету Стюарт в пишущейся прямо сейчас пьесе» [Кельман, 2022, с. 211]. Выросшая в Англии шекспировской эпохи,



Лиз очень скучает по театру в чужой для нее Германии, где взамен «настоящего театра» «по дождливым дорогам странствуют жалкие комедианты, умеющие только кричать, прыгать, драться и шумно пускать газы» [Там же, с. 185]. Личность супруга также мало ее вдохновляет, т.к. он не разделяет ее страсти к театру, не видит в том ничего примечательного, ведет себя никак не сообразно законам театральной жизни и потому очень плохо вписывается в ее «пьесу».

Тяга к театральным эффектам обнаруживает внутреннюю незрелость героини, ее интеллектуальную и духовную несостоятельность. Она пытается говорить красивыми фразами, но путает слова и смыслы, а полностью погрузившись в столь милую ее сердцу роль вершительницы человеческих судеб, вопреки здравому смыслу уговаривает мужа принять корону короля Богемии, что ожидаемо ведет их обоих к краху. Лишь однажды, в самом финале романа, Лиз выходит из привычного образа. Только что наслаждавшаяся своим присутствием на конгрессе в Вестфалии, который позволил ей после длительного изгнания вновь почувствовать себя на большой сцене, она уединяется на балконе и, «зная, что в темноте ее никто не увидит» [Там же, с. 380], ловит высунутым языком падающие снежинки. Этот момент, возвращающий героиню в детство, когда «снег был таким же холодным и сладковатым» [Там же, с. 380], не только придает образу Лиз несвойственные ей ранее трогательность и естественность, но и является важным в рамках развития темы времени.

Разрабатываемая Д. Кельманом в романе концепция времени заслуживает отдельного внимания, мы рассмотрим ее с точки зрения категории театральности. Мысленное возвращение Лиз в детство в финале романа созвучно с ее более ранними предположениями о природе времени, которое, несмотря на все перемены, воспринималось ею как «вечное, неизменное Настоящее» [Там же, с. 202]. Подобные ощущения обнаруживаем и у самого Тилля. Он чувствует, что время «как будто заело», и рассуждает о непреходящем Сейчас, которое было раньше, есть в данный момент и будет «через много времени, когда все изменится и когда люди будут другие, и никто кроме Господа Бога не будет помнить его и Агнету, и Клауса, и мельницу» [Там же, с. 53]. По сути, речь идет о том непреходящем, неизбывном, что объединяет все времена и не подвластно переменам. Это то, что является предметом изображения любого искусства, ищущего в переменчивом мире вечные, универсальные истины и представляющего частные, единичные события в некой глобальной, вневременной перспективе.

Драма – то искусство, где данный подход реализуется, вероятно, наиболее зримо. Так, Т. Уильямс рассуждает о мире драмы как о таком, каким мог бы быть наш реальный мир, «если бы его удалось оградить от всеразрушающего натиска времени» (цит. по: [Николаева, 2016, с. 22]). Д. Гачев пишет, что «всякий спектакль, представляя час и день человеческой жизни, подает его *sub specie aeternitatis* – под видом вечности» [Гачев, 1968, с. 241]. Критик сравнивает театрального зрителя с «богом, высшей силой, судьей мира», указывая на неслучайность самой архитектуры театра, где зрительный зал всегда уходит ярусами

вверх, откуда «зрители, как бы с небес, взирают на комедию человеческой жизни» [Гачев, 1968, с. 212]. Такое сравнение кажется весьма уместным. Напомним, что само выражение *sub specie aeternitatis*, согласно Б. Спинозе, описывает истину, не подверженную влиянию текущей действительности и в полной мере открывающуюся лишь Богу.

Примечательно, что в романе Бог нередко упоминается как зритель (наблюдатель) разворачивающихся историй, сами герои чувствуют на себе его строгий взгляд либо говорят о нем как о важном свидетеле своей жизни. Эта тема задается уже в первой главе романа. Здесь Тилль и Нелле разыгрывают сценку эротического содержания, изображая двух влюбленных, но неожиданно шут начинает играть на флейте мессу – и настроение толпы, словно почувствовавшей незримое присутствие Бога, тут же меняется:

«...и оба, казалось, сами ужаснулись дикости, которая только что чуть не овладела ими, и мы ужаснулись, и принялись креститься, вспомнив, что Господь все видит и редко бывает увиденным доволен» [Кельман, 2022, с. 20].

Сам Тилль – артист, перебравшийся из одной эпохи в другую и, судя по всему, следующий по ходу истории далее, т.е. буквально скользящий по потоку времени, – в каком-то смысле приравнивается к Богу – в его возможности смотреть на все с высоты своей вневременной позиции. Собственно, по своей функции он является не столько главным, сколько именно сквозным персонажем, объединяющим семь глав романа с нелинейно развивающимся действием.

Разумеется, бродяга Тилль путешествует не только во времени, но и в пространстве. В романе мелькают различные локации, но они лишены каких-то индивидуальных примет и, можно сказать, лишь обозначаются. Это, кстати, хорошо прочувствовали и передали режиссеры театральных постановок: декорации здесь минимальны, почти отсутствуют. Такой подход также служит реализации принципа *sub specie aeternitatis*, пусть и в пространственном его измерении. Так, Д. Гачев, рассуждая о театре, ссылается на записи декоратора М. Лорана о постановке трагедий Корнеля и Расина в XVII в., где, в частности, фигурирует такой термин, как «дворец вообще». Этот термин обозначает абстрагированную от конкретного места и конкретной эпохи декорацию дворца. Несмотря на последующий отказ от этого принципа, в нем, как считает Д. Гачев, была высокая мысль: «"Комната вообще", "дворец вообще" – это же очищенное от мелочей людской жизни пространство мира. [...] Восстанавливается чистое пространство: единое место, вечное «здесь»... Простой и главный свет истины, луч очевидности высвобождается от путаницы преломлений» [Гачев, 1968, с. 234].

Таким образом, выстраиваемый Д. Кельманом мир предстает как театр в том смысле, что человеческая жизнь со всеми ее страстями и бедами здесь словно разворачивается на сцене – перед взорами Бога, как ощущается это самими героями, и Тилля, который, несмотря на свой человеческий образ, являет собою существо иного – сверхъестественного – порядка. Такая вневременная перспектива – подобно той, что открывается перед зрителем в театре, – позволяет увидеть

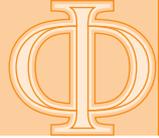
события отдельной человеческой жизни во всей их трагической мимолетности, преходящности, но в то же время переведенными из разряда частных в разряд вечных, универсальных истин.

*Заключение.* Произведенный анализ позволяет говорить о наличии в тексте романа драматургического элемента. Его реализация оказывается связана с фигурой самого Тилля, знаменитого шута и балагура, демонстрирующего здесь традиционные для своего образа демонические черты. Еще один исключительно важный с этой точки зрения образ – Елизавета Стюарт, для которой театрализация собственной жизни составляет ее смысл, единственно возможный и абсолютно естественный для героини модус бытия. Впрочем, и другие герои порой воспринимают свою жизнь как разворачивающуюся на сцене пьесу. Театрализации текста способствует особая манера повествования писателя. Его относительно простой, ясный, лаконичный язык, во многом обуславливающий популярность произведений автора среди широких кругов читателей, а также предметные, конкретные характеристики, сосредоточенность на действии способствуют максимальной визуализации изображаемых образов и ситуаций, некоторые из них кажутся написанными специально для театральной постановки. Впрочем, простота языка ни в коей мере не «упрощает» философию романа, который ставит фундаментальные для человека вопросы – о судьбе, свободе, памяти, искусстве и др. Интересной и глубокой представляется, в частности, разрабатываемая Д. Кельманом концепция времени, где ключевым моментом оказывается попытка увидеть мир таким, каким он предстает в искусстве вообще и в драме в частности, – *sub specie aeternitatis*.

### Библиографический список

1. Аверкина Л.А. Концепт «новых рассказчиков» в современной немецкоязычной прозе (на примере творчества Д. Кельмана) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 1 (817). С. 395–407.
2. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Театральность как характерное свойство художественной прозы Достоевского // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2023. № 2. С. 156–163. DOI: 10.31912/pvrl-2023.2.15
3. Баратова О.А. Театральность в романе Дж. Фаулза «Коллекционер» // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2017. № 3. С. 182–187.
4. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. 302 с. (Эпос. Лирика. Театр).
5. Ермолаева Н.Л. «Человек играющий» в эпосе И.А. Гончарова // STUDIA LITTERARUM. 2022. Т. 7, № 3. С. 218–241. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-3-218-241
6. Заварницына Н.М. Формирование понятия театральности и составляющих этого феномена в отечественном литературоведении XX–XXI вв. // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2020. № 4. С. 58–62.

7. Иваньшина Е.А., Зятькова В.В. О смысле театральности «Мастера и Маргариты» // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и Филология. 2020. Т. 30, № 2. С. 303–310. DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-303-310
8. Кельман Д. Тилль: роман / пер. с нем. А. Берлиной. М.: Изд-во АСТ, 2022. 384 с.
9. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
10. Коптелова Н.Г. Стихотворение А. Блока «Шаги командора»: театральность поэтики // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 2 (17). С. 35–41. DOI: 10.24411/2499-9679-2019-10383
11. Кучумова Г.В. Проблема измерения пространства и времени (на материале австрийских романов) // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2023. Т. 1, № 4. С. 73–81. DOI: 10.51965/2076-7919\_2023\_1\_4\_73
12. Липнягова С.Г. Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX–XX вв. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 163–170.
13. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель. XXI век. 2007. № 1. С. 125–131.
14. Николаева П.В. О театральности прозы Теннесси Уильямса (на материале повести «Римская весна миссис Стоун») // Вестник Ивановского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2016. № 3 (9). С. 21–27.
15. Полякова Е.А. Театральность в литературе // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 37–38.
16. Пудова О.А. Театр и театральность в поэтике романа Томаса Лава Пиккока «Усадьба Грилла» // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 518–520. DOI: 10.24411/1991-5497-2020-00392
17. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 259 с.
18. Черноземова Е.Н., Чернова Ю.В. Театральность прозы драматурга (на материале произведения Д.Б. Пристли «Дженни Вильерс: повесть о театре») // Преподаватель XXI век. 2017. № 1–2. С. 464–469.
19. Чехов А.П. Письмо Лазареву (Грузинскому) А.С., 1 ноября 1889 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3: Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 273–275.
20. Шастина Е.М. Литературная кинематографичность прозы Д. Кельмана // Современные проблемы филологии и методики преподавания языков: вопросы теории и практики: сб. науч. тр. VII Международной научно-практической конференции. Елабуга, 2023. С. 441–445.
21. Шастина Е.М., Казакова Ю.К. «Метафизические сигналы» в романе Даниэля Кельмана «Измеряя мир» // Филология и культура. 2018. № 3 (53). С. 235–241.
22. Bozena A. Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in *Tyll* von Daniel Kehlmann. In: Transfer. Reception Studies. 2020. Vol. 5. S. 115–142. DOI: <https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.04>



23. Eickholt S., Schwengel A. Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegeese in Daniel Kehlmanns historischem Roman «Tyll». In: Zeitschrift für Germanistik. 2021. Vol. 31, No. 1. S. 69–85. DOI: [https://doi.org/10.3726/92168\\_69](https://doi.org/10.3726/92168_69)
24. Filimonova A.P., Mazhitayeva Sh.M. Staged history: concept of theatricality in the modern utopia (England, England by Julian Barnes) // Tomsk State University Journal of Philology. 2023. No. 82. P. 303–320. DOI: [10.17223/19986645/82/14](https://doi.org/10.17223/19986645/82/14)
25. Kehlmann D. Kommt, Geister. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2015. 176 S.
26. Maeding L. Eulenspiegel im Krieg: der Narr und die Erzähltradition in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll* // German life and letters. 2020. Vol. 73, is. 2, S. 339–356. DOI: <https://doi.org/10.1111/glal.12266>
27. Schweissinger M. Intertextuality in Daniel Kehlmann’s Novel *Tyll* // International Journal of Language and Literature. 2019. Vol. 7, No. 1. P. 138–148. DOI: [10.15640/ijll.v7n1a16](https://doi.org/10.15640/ijll.v7n1a16)
28. Szymanska E. Daniel Kehlmanns ‘Literaturtheater’. In: Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen. Berlin: Krzysztof Tkaczyk, Peter Lang Verlag, 2021. S. 75–88.

### **Сведения об авторе**

Наталья Александровна Гриднева – кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики, межкультурной коммуникации и русского как иностранного, Самарский государственный технический университет; e-mail: [n.gavrilina83@mail.ru](mailto:n.gavrilina83@mail.ru)

## THE CATEGORY OF THEATRICALITY IN DANIEL KEHLMANN'S TYLL

**N.A. Gridneva (Samara, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The phenomenon of theatricality is an important issue for a wide range of sciences, including literary studies. Daniel Kehlmann's creative work may be quite interesting from this point of view.

*The purpose of the article* is to analyze the category of theatricality in D. Kehlmann's "Tyll" (2017).

*Review of scientific literature on the problem.* Germanists in Russia and abroad pay much attention to D. Kehlmann's novels, but "Tyll" is surely not investigated enough, although it is unanimously recognized as the pinnacle of his work. The category of theatricality in this novel has not been specially analyzed yet.

The culture-historical and structural-semiotic *methods* are used in the research.

*Research results.* The category of theatricality is actualized on different levels of the novel's structure, but it is primarily connected with the image of Tyll which is created in compliance with the traditions of the German medieval theater, as well as with the image of Liz which feels and acts like an actress on a big stage.

*Conclusions.* Within the philosophy of time and art developed in the novel, the image of Tyll as an atemporal and ever-present figure enables to see the world like a theater stage, where a transient human life is shown as *sub specie aeternitatis*.

**Keywords:** Daniel Kehlmann, theatricality, theatricalization, Tyll Eulenspiegel, trickster.

### References

1. Averkina L.A. The concept of new tellers in modern German prose (the work of D. Kehlmann) // Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities. 2019. No. 1 (817). P. 395–407.
2. Baranov A.N., Dobrovolskiy D.O. Theatricality as a characteristic property of Dostoevsky's prose // Proceedings of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute. 2023. No. 2. P. 156–163. DOI: 10.31912/pvrli-2023.2.15
3. Baratova O.A. Histrionics in the novel by J. Fowles "The Collector" // Scientific review: humanitarian research. 2017. No. 3. P. 182–187.
4. Gatchev G.D. The content of artistic forms (Epics. Lyrics. Theater). Moscow: Prosveshchenie, 1968. 302 p.
5. Ermolaeva N.L. "Homo ludens" in the epic by I.A. Goncharov // STUDIA LITTERARUM. 2022. Vol. 7, No 3. P. 218–241. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-3-218-241
6. Zavarnitsina N.M. The formation of the concept of theatricality and elements of this phenomenon in Russian literature XX – beginning of XXI centuries // Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism. 2020. No. 4. P. 58–62.



7. Ivanshina E.A., Zyatkova V.V. About the meaning of theatre “The Master and Margarita” // Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology. 2020. Vol. 30, No 2. P. 303–310. DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-303-310.
8. Kehlmann D. Tyll [transl. by A.Berlina]. Moscow: Izd-vo AST, 2022. 384 p.
9. Kolyazin V.F. From mystery to carnival: The Theatricality of German religious and street scene of early and late Middle Ages. Moscow: Nauka, 2002. 208 p.
10. Koptelova N.G. A. Blok’s Poem “Knight Commander’s Steps”: Poetics Theatricality // Verhnevolzhski philological bulletin. 2019. No. 2 (17). P. 35–41. DOI: 10.24411/2499-9679-2019-10383
11. Kuchumova G.V. The problem of measuring space and time (based on the Austrian novels) // Vestnik of Volzhsky University after V.N. Tatischev. 2023. Vol. 1, No 4. P. 73–81. DOI: 10.51965/2076-7919\_2023\_1\_4\_73
12. Lipnjagova S.G. Variants of realization of theatricality category in English novel in 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> // Problems of history, philology and culture. 2008. No. 19. P. 163–170.
13. Lipnjagova S.G. Theatricality as a category of novel poetics. Statement of the problem // Teacher. XXI century. 2007. No. 1. P. 125–131.
14. Nikolaeva P.V. On the theatricality of Tennessee Williams’s prose (exemplified by *The Roman Spring of Mrs Stone* novel) // Vestnik of Ivanovo State University. Humanities. 2016. No. 3 (9). P. 21–27.
15. Polyakova E.A. Theatricality in literature // The new philological bulletin. 2008. No. 2 (7). P. 37–38.
16. Pudova O.A. Theater and theatricality in the poetics of Thomas Love Peacock’s novel ‘Grills Grange’ // The world of science, culture and education. 2020. No. 2 (81). P. 518–520. DOI: 10.24411/1991-5497-2020-00392
17. Halizev V.E. Drama as a literary art form. Moscow: Izd-vo MGU, 1986. 259 p.
18. Chernozemova E.N., Chernova Ju.V. Theatricality of the playwright’s prose (on the example of J.B. Priestley’s work “Jannie Villiers: the story about theatre”) // Teacher. XXI century. 2017. No. 1–2. P. 464–469.
19. Chekhov A.P. The Letter to Lazarev (Gruzinskij) A.S., 1.11.1889 Moscow // Chekhov A.P. Complete collection of works: 30 vol. Letters: 12 vol. Vol. 3. Letters, October 1888 – December 1889. Moscow: Nauka, 1976. P. 273–275.
20. Shastina E.M. Literary cinematography in the fiction text of D. Kehlmann // The contemporary problems of philology and foreign languages teaching: theoretical and practical issues. Proceedings of VII International scientific and practical conference. Elabuga, 2023. P. 441–445.
21. Shastina E.M., Kazakova Ju.A. “Metafictional signals” in Daniel Kehlmann's novel “Measuring the world” // Philology and Culture. 2018. No. 3 (53). P. 235–241.
22. Bozena A. Between comedy and post irony. The variations of humor in Tyll by Daniel Kehlmann. In: Transfer. Reception Studies. 2020. Vol. 5. S. 115–142. DOI: <https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.04>
23. Eickholt S., Schwengel A. “Unreliable narration” in heterodiegesis in Daniel Kehlmann’s *Tyll*. In: Zeitschrift für Germanistik. 2021. Vol. 31, No. 1. S. 69–85. DOI: [https://doi.org/10.3726/92168\\_69](https://doi.org/10.3726/92168_69)

24. Filimonova A.P., Mazhitayeva Sh.M. Staged history: concept of theatricality in the modern utopia (England, England by Julian Barnes) // Tomsk State University Journal of Philology. 2023. No. 82. P. 303–320. DOI: 10.17223/19986645/82/14
25. Kehlmann, D. Come, ghosts. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2015. 176 S.
26. Maeding L. Eulenspiegel in war: the jester and the narrative tradition Daniel Kehlmann's *Tyll*. In: German life and letters. 2020. Vol. 73, is. 2, S. 339–356. DOI: <https://doi.org/10.1111/glal.12266>
27. Schweissinger M. Intertextuality in Daniel Kehlmann's Novel *Tyll*. In: International Journal of Language and Literature. 2019. Vol. 7, No. 1. P. 138–148. DOI: 10.15640/ijll.v7n1a16
28. Szymanska E. Daniel Kehlmann's 'Literature theater'. In: The modern theater in Austria. Trends – Ideas – Issues. Berlin: Krzysztof Tkaczyk, Peter Lang Verlag, 2021. S. 75–88.

### About the author

Gridneva, Natalia Aleksandrovna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of Pedagogics, Cross-Cultural Communication and Russian as a Foreign Language, Samara State Technical University (Samara, Russia); e-mail: n.gavrilina83@mail.ru

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-94-102

УДК 82.09

## РАЗНОНАПРАВЛЕННОЕ ДВУГОЛОСООЕ СЛОВО В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД «ФАНТАЗИИ ОБ ИЗНАСИЛОВАНИИ»

Л.С. Кучмаренко (Санкт-Петербург, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Маргарет Этвуд по праву считается наиболее исследуемым автором канадской литературы, но ее малая проза по-прежнему остается на периферии внимания современных литературоведов. В центре внимания исследования – реализация разнонаправленного двуголосого слова как основной нарративной стратегии рассказа М. Этвуд «Rape fantasies» [Atwood, 1977].

*Целью* статьи стал анализ репрезентации разнонаправленного двуголосого слова как способа рефлексии о сексуальном насилии в рассказе М. Этвуд.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Рассказ «Фантазии об изнасиловании» лишь трижды привлек внимание исследователей [Jacobsen, 1996; Workman, 2000; Năstase, 2018]. Однако ни одна из этих работ не рассматривает текст рассказа с точки зрения теории диалогизма.

*Материалом* исследования послужил текст рассказа М. Этвуд «Rape fantasies» [Atwood, 1977].

*Теоретической базой* стали классификация разновидностей двуголосого слова М.М. Бахтина, а также труды представителей феминистской теории литературы, посвященные рассмотрению произведений М. Этвуд и репрезентации насилия в литературе (Т. Хоррек, С. Джакобсен, К. Гиллиган, Н. Воркман и др.).

*Основные методы исследования:* нарратологический, семантический и структурно-типологический.

*Результаты исследования.* В статье анализируется рассказ М. Этвуд «Фантазии об изнасиловании» (“Rape fantasies”, 1977) в свете теории диалогизма М.М. Бахтина и прослеживается процесс формирования разнонаправленного двуголосого слова.

*Заключение.* Анализ репрезентации разнонаправленного двуголосого слова в рассказе М. Этвуд «Фантазии об изнасиловании» демонстрирует, что эта структурообразующая нарративная стратегия позволяет писательнице транслировать позицию героини, подсознательно воспринимающей себя потенциальной жертвой насилия.

**Ключевые слова:** Маргарет Этвуд, канадская литература, Бахтин, диалогизм, изнасилование, феминистская теория литературы, проблема самоидентификации, полифония, двуголосое слово, пародия.

**П**остановка проблемы. Несмотря на то что Маргарет Этвуд (род. 1939 г.) по праву считается наиболее исследуемым автором канадской литературы, ее малая проза по-прежнему остается на периферии внимания современных литературоведов. Из восьми диссертаций, написанных на русском языке в период с 2006 по 2021 г., в материале которых присутствует хотя бы одно произведение М. Этвуд, лишь две работы включают в материал исследования произведения малой прозы [Рыжих, 2018; Бережная, 2020]. В основном в фокусе внимания исследователей оказываются романы писательницы. Нарративный анализ малой прозы М. Этвуд ранее системно не предпринимался.

*Целью* статьи стал анализ репрезентации разнонаправленного двуголосого слова как способа рефлексии о сексуальном насилии в рассказе М. Этвуд «Фантазии об изнасиловании».

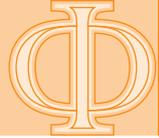
*Обзор научной литературы по проблеме.* В англоязычном сегменте, как показывает статистический анализ данных портала Global ETD Search, из 111 научных работ, написанных в период с 1986 по 2021 г., находим лишь три диссертации, посвященные малой прозе М. Этвуд (в остальных 108 анализируются романы и поэзия) [Leung, 2010; Tennant, 1991; Thompson, 1986]. Подобное соотношение свидетельствует о недостаточной степени изученности и актуальности обращения к малой прозе М. Этвуд. Что касается рассказа «Фантазии об изнасиловании», он, как нам удалось обнаружить, лишь трижды привлек внимание исследователей [Jacobsen, 1996; Workman, 2000; Năstase, 2018]. Однако следует отметить, что ни одна из этих работ не рассматривает текст рассказа с точки зрения теории диалогизма. Каждая из статей посвящена анализу одного определенного аспекта, раскрывающегося в рассказе. С. Джакобсен рассматривает тему идентичности, Н. Воркман анализирует концепт уязвимости, Ф. Настасе пишет о репрезентации симуляции и виртуальности в рассказе. Выводы, к которым пришли исследовательницы, чрезвычайно важны для дальнейшей разработки методов анализа малой прозы М. Этвуд, однако, как нам представляется, не исчерпывают значение этого текста и его место в творчестве писательницы.

*Материалом* исследования послужил текст рассказа М. Этвуд «Rape fantasies» («Фантазии об изнасиловании») [Atwood, 1977].

*Методологической и теоретической базой* стали теория диалогизма М.М. Бахтина, а именно классификация разновидностей двуголосого слова, представленная в «Проблемах поэтики Достоевского», а также труды представителей феминистской теории литературы, посвященные рассмотрению произведений М. Этвуд и репрезентации насилия в литературе (Т. Хоррек, С. Джакобсен, К. Гиллиган, Н. Воркман и др.).

*Основные методы* исследования: нарратологический, семантический и структурно-типологический.

Рассказ «Rape fantasies» («Фантазии об изнасиловании») был опубликован в составе сборника «Танцующие девушки» («Dancing girls») в 1977 г. Сюжет как таковой в рассказе отсутствует. Экспозиция рассказа построена на описании дискуссии женщин, увлеченных игрой в бридж и попутно обсуждающих вопрос сексуального насилия. Основная часть повествования представляет собой трансляцию работы воображения и мыслей главной героини на заданную в сюжетной раме тему. Тема фантазий об изнасиловании вводится в женскую непринужденную беседу одной из героинь, прочитавшей статью под таким названием в глянцево-м журнале. Обращает на себя внимание комментарий главной героини Эстель, характеризующий статус темы изнасилования в медиадискурсе 1970-х: «Об этом пишут заглавными буквами на обложках журналов, внутри которых можно найти анкеты-опросники типа тех, что раньше помогали выяснить, была ли ты



достаточно хорошей женой, эндоморфом или эктоморфом<sup>1</sup>, помните такие? С подсчетом очков, напечатанным в перевернутом виде на странице 73. ИЗНАСИЛОВАНИЕ, ДЕСЯТЬ РЕКОМЕНДАЦИЙ – как будто бы это статья про 10 новых причесок или типа того» [Atwood, 1977, p. 92] (здесь и далее перевод наш. – Л.К.). Как отмечает Нэнси Воркман в своей статье, посвященной интересующему нас рассказу, «вплоть до середины 1970-х изнасилование рассматривалось как криминологами, так и широкой общественностью как мелкое уличное преступление. Только с подъемом женского движения и появлением таких исследований, как работа Сьюзен Браунмиллер “Против нашей воли: мужчины, женщины и изнасилование” (1975), были сформулированы альтернативные квалификации преступлений против женщин» [Workman, 2000, p. 136]. Подобное представление об изнасиловании как о незначительном проступке, не заслуживающем серьезной общественной дискуссии, отразилось не только в медиадискурсе, но и восприятии самих женщин. Предваряя передачу дискуссии женщин на тему фантазий об изнасиловании, главная героиня отмечает: «На работе все постоянно говорят об этом, потому что какой бы ты журнал ни открыла, тебе сразу бросаются в глаза заголовки статей об этом. То же самое по телевизору» [Atwood, 1977, p. 92].

Несмотря на то что рассказ написан в форме повествования от первого лица (читатель смотрит на события глазами главной героини Эстель), ее речь представляет собой лоскутное одеяло, состоящее из журнальных штампов и чужих точек зрения на изнасилование, оформленное при помощи саркастической интонации. Комментируя такую особенность женского дискурса, как ориентация на слово Другого, американский психолог и социолог Кэрол Гиллиган, автор исследования, посвященного попыткам определить место женщины в жизненном цикле мужчины, отмечает: «Понимание потребностей и нужд других и чувство ответственности за них приводит к тому, что женщины прислушиваются к голосам других больше, чем к своему собственному, и учитывают в своих суждениях взгляды других людей. Моральная слабость женщин, выражающаяся в неопределенности и запутанности суждений, неотделима от их нравственной силы, от того, что приоритетом для них являются отношения с другими людьми и ответственность за них. Нежелание формулировать суждение может само по себе свидетельствовать о связи с другими и об ориентации на других, пронизывающих психологию развития женщины и являющихся причиной того, что обычно считается слабостью женской психологии» [Гиллиган, 2000, с. 179].

Основной нарративной стратегией, при помощи которой М. Этвуд транслирует точку зрения главной героини, становится пародийная анекдотизация. Под анекдотизацией в данном случае мы понимаем способ артикуляции опыта персонажа, предполагающий его перенос из сферы серьезного в сферу комического. Следует отметить, что анекдотизация является типичным приемом, при помощи которого М. Этвуд транслирует опыт персонажей своих рассказов.

<sup>1</sup> Эндоморф – тип телосложения человека, склонного к полноте.

Эктоморф – тип телосложения человека, характеризующийся длинными конечностями и узкими плечами.

Литературовед П. Макгрэт, исследовавший функции анекдота в малой прозе М. Этвуд, предлагает определять анекдот как «способ побега от реальности» [McGrath 2010, p. 11], к которому обращаются персонажи рассказов канадской писательницы. С подобным приемом мы сталкиваемся в рассказах «Болотный человек» («The Bog Man», 1991), «Путевые заметки» («A Travel Piece» 1977) и др.

Тип дискурса, основанный на пародировании слова Другого, М.М. Бахтин предложил называть разнонаправленным двуголосым словом. В «Проблемах поэтики Достоевского» М.М. Бахтин предлагает классификацию типов прозаического слова, в соответствии с которой «слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово)» подразделяется на следующие подтипы:

- 1) однонаправленное двуголосое слово (стилизация, рассказ рассказчика и др.);
- 2) разнонаправленное двуголосое слово (различные виды пародии);
- 3) активный тип: отраженное чужое слово [Бахтин, 2002, с. 222].

Следует отметить и то, что в рамках концепции Бахтина, перволичное повествование (*Ich-Erzählung*) и разнонаправленное двуголосое слово не являются взаимоисключающими типами дискурса. Напротив, характеризуя подвиды разнонаправленного двуголосого слова, ученый среди прочих выделяет пародийную версию *Ich-Erzählung*. Комментируя отличие разнонаправленного двуголосого слова от остальных видов дискурса, Бахтин поясняет, что под этим термином он понимает «пародийное слово во всех его разновидностях» [Бахтин, 2002, с. 222].

Характеризуя такие явления, как стилизация, пародия, сказ и диалог, Бахтин именует эти явления «металингвистическими» [Бахтин, 2002, с. 219] и поясняет: «Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двойное направление – и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь» [Бахтин, 2002, с. 222].

«Двуголосие», направленность на слово Другого, звучит уже в самом названии рассказа. Английская исследовательница Таня Хоррек, автор монографии о репрезентации сексуального насилия в художественной литературе и кинематографе, отмечает: «Выражение “фантазия об изнасиловании” обычно понимается в феминистском дискурсе двояко: с одной стороны, оно описывает зловещие мужские фантазии о насилии над беспомощными женщинами; с другой – под ней понимаются так называемые “женские фантазии об изнасиловании”, в которых женщины фантазируют о сексуальном насилии со стороны мужчин (тема, получившая распространение в популярных женских романах и ставшая красной тряпкой для феминисток» [Hogrefe, 2004, p. 3].

Перейдем к конкретным примерам пародирования чужого слова в нарративе Эстель. Еще до того как героиня начинает делиться с подругами своими «фантазиями» об изнасиловании, она высмеивает реплики каждой из них. К примеру, когда ее коллега Грета говорит, что мечтает о том, чтобы в ее квартиру на восемнадцатом этаже через балкон при помощи веревки и скалолазного крюка пробрался таинственный незнакомец, Эстель саркастически комментирует: «Как Тарзан, что ли?» [Atwood, 1972, p. 95]. Когда Крисси сообщает о том, что в ее фантазии об изнасиловании она лежит в ванной, без одежды,

Эстель перебивает ее: «Разве кто-то принимает ванну в одежде?» – и добавляет: «В конце концов, тебе еще и пена может в нос попасть» [Atwood, 1972, p. 95]. Выслушав «фантазии» подруг, Эстель восклицает: «Послушайте, все это не является фантазиями *об изнасиловании*, вы просто описываете какого-то парня, с которым вы формально не знакомы, он оказывается привлекательнее среднестатистического мужчины, и с ним вы хорошо проводите время. Изнасилование – это когда у него есть нож или что-то еще и ты не хочешь, чтобы это произошло» [Atwood, 1972, p. 96]. Данная реплика резко выбивается из интонационного портрета Эстель, поскольку, в отличие от большинства ее высказываний, содержит претензию на серьезность. Несмотря на то что Эстель пытается иронизировать по поводу любого комментария на данную тему, угроза сексуального насилия все-таки является предметом серьезной внутренней рефлексии главной героини.

В ответ на просьбу подруг поделиться своей фантазией Эстель отвечает: «Ладно, я расскажу. Я иду по темной улице ночью, и этот парень подходит и хватается меня за руку. У меня в сумочке лимонная кислота, знаете, в журналах всегда пишут, что ты всегда должна носить ее с собой? На самом деле я этого не делаю, я пробовала однажды, но эта чертова штука растеклась по всей моей чековой книжке, но представим, что она у меня есть, и я говорю ему: “Ты собираешься меня изнасиловать, верно?” – и он кивает, поэтому я открываю свою сумочку, чтобы достать пластиковый лимон, и не могу его найти! Моя сумочка полна всего этого хлама, салфеток Kleenex, сигарет, мелочи, помады, водительских прав, ну вы сами знаете. Поэтому я прошу его протянуть руки, вот так, и складываю в них весь этот хлам, а на дне лежит пластиковый лимон, и я не могу снять крышку. Так что я протягиваю его ему, и он очень услужлив, он откручивает крышку и протягивает ее мне, а я брызгаю ему в глаз» [Atwood, 1972, p. 96]. В этой комической зарисовке Эстель очевидным образом высмеивает не только «фантазии об изнасиловании», озвученные коллегами, но и советы, предназначенные для читательниц глянцевого журнала. Комментируя попытки Эстель представить ситуацию воображаемого изнасилования в комическом ключе, румынская исследовательница Ф. Настасе, автор статьи, посвященной анализу симуляции и виртуальности в данном рассказе, отмечает: «Навязчивое желание Эстель симулировать потенциальное изнасилование уводит ее все дальше и дальше от реальности самого акта. Во многих случаях она превращает ситуацию в юмористическую шутку, например, когда преступник должен держать ее сумочку, пока она ищет пластиковый лимон, чтобы брызнуть ему в глаз, или когда она помогает ему найти дерматолога, чтобы избавиться от прыщей» [Năstase, 2018, p. 134].

Обеденный перерыв подходит к концу, но Эстель продолжает думать о возможных сценариях изнасилования. Перед читателем разворачиваются несколько гипотетических ситуаций, описанных в том же комическом ключе. Однако теперь Эстель не делится своими фантазиями с подругами, а лишь прокручивает возможные сценарии у себя в голове. В первом – лицо насильника оказывается покрыто прыщами и попытка изнасилования заканчивается тем, что Эстель дает ему контакт своего дерматолога, который когда-то помог ей с той же проблемой,

утешает расплакавшегося мужчину и убеждает его в том, что когда-нибудь у него все получится. В следующем сценарии простуженный насильник вламывается в спальню главной героини, которая тоже простужена, она делится с ним салфетками и спреем от насморка, и попытка изнасилования заканчивается тем, что они вместе смотрят телевизор. (В этом эпизоде комическое звучание усиливается особой фонографической передачей речи насильника, страдающего от сильного насморка: «I’b goig do rabe you <...>Id’s ride here» [Atwood, 1972, p. 99].) В третьем сценарии Эстель сообщает нападающему, что у нее лейкемия, на что он отвечает, что тоже страдает от этой болезни, и они доживают остаток своих дней вместе в любви и согласии. По утверждению Нэнси Воркман, «в целом ни один из “насильников” не внушает ни страх, ни ужас. Ни один из них не похож на того, кто мог бы совершить насилие над женщиной» [Workman, 2000, p. 134].

*Результаты исследования.* Итак, анализ разнонаправленного двуголосого слова в рассказе М. Этвуд «Фантазии об изнасиловании» демонстрирует, что во всех проецируемых ситуациях главная героиня проявляет эмпатию к насильнику, поскольку (в мире, порожденном ее воображением) ей знакомы его проблемы – будь то акне, простуда или рак. Наделяя насильника определенными чертами уязвимости, свойственными ей самой, главная героиня предпринимает попытку установления диалогических отношений с ним. Если рассматривать акт сексуального насилия с точки зрения теории диалогизма Бахтина, мы можем охарактеризовать его как действие, принадлежащее сфере монологического, поскольку оно отрицает волю Другого. Отношения насильника и жертвы возможно проинтерпретировать исключительно как субъект-объектные отношения, отрицающие субъектность жертвы. В финале рассказа Эстель задается вопросом: что на самом деле может помочь избежать изнасилования? И приходит к следующему выводу: «Думаю, всегда лучше попытаться завязать разговор. Потому как парень вряд ли сможет сделать это с той, с которой у него только что был долгий разговор. Как только вы дадите ему понять, что вы человек, у вас тоже есть жизнь, я не представляю, как он может продолжить свои попытки, разве не так? Нет, я знаю, что такое случается, но я просто не понимаю, как. Это то, чего я действительно не понимаю» [Atwood, 1972, p. 102]. В своем рассуждении Эстель не случайно апеллирует к значимости разговора, диалога. Попытка установить диалог, хотя бы воображаемый, с предполагаемым агрессором становится для Эстель единственным возможным способом понять логику поведения агрессора и уберечь себя от того, что может случиться с каждой.

*Заключение.* Анализ репрезентации разнонаправленного двуголосого слова как способа рефлексии о сексуальном насилии в рассказе М. Этвуд «Фантазии об изнасиловании» демонстрирует, что эта структурообразующая нарративная стратегия позволяет писательнице транслировать позицию героини, подсознательно воспринимающей себя потенциальной жертвой насилия. Основным инструментом реализации разнонаправленного двуголосого слова здесь становится анекдотизация, которая передает травматический опыт гипотетической жертвы насилия и артикулирует рефлексии перманентного страха возможного столкновения



с агрессором. Рассмотрение разнонаправленного двуголосого слова на материале рассказа М. Этвуд «Фантазии об изнасиловании» показывает, что анализ произведений малой прозы М. Этвуд с позиции теории диалогизма является необходимым для описания нарратологического устройства рассказов канадской писательницы и определения того места, которое они занимают как в ее творчестве, так и в литературе конца XX – начала XXI в.

### Библиографический список

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 799 с.
2. Бережная М.С. Образ «своей комнаты» в современном женском рассказе (на материале англоязычной малой прозы середины XX начала XXI века). М., 2020. 203 с.
3. Гиллиган К. Место женщины в жизненном цикле мужчины // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 300 с.
4. Рыжих М.В. Семиотические основания жанра авторской (литературной) сказки (на материале текстов сказок XX–XXI вв.). М., 2018. 187 с.
5. Atwood M. Rape fantasies // *Dancing girls*. New York: Anchor Books, 1977. P. 92–104.
6. Horreck T. *Public rape: representing violation in fiction and film*. London: Routledge, 2004. 198 p.
7. Jacobsen S. «Themes of Identity in Atwood’s Poems and “Rape Fantasies”». *Approaches to Teaching Atwood’s The Handmaid’s Tale and Other Works* / Ed. Sharon Wilson, Thomas B. Friedman, and Shannon Hengen. New York: MLA, 1996. P. 70–76.
8. Leung E. *The quest for recognition : a thematic exploration in Jane Eyre, Villette, Cat’s eye and Moral disorder* The Chinese University of Hong Kong, 2010. 147 p.
9. McGrath P.D. Anecdote as escape from reality in short fiction of M. Atwood // *Journal of Nagoya Gakuin University; LANGUAGE and CULTURE*. 2010. 22 (1). P. 11–16.
10. Năstase F. *Simulation and Virtuality in Margaret Atwood’s “Rape Fantasies”// Radical Definitions*. 2018. 3. P. 131–137.
11. Tennant C.G. *Margaret Atwood’s transformed and transforming gothic*. Ohio State University, 1991. 203 p.
12. Thompson D. *A politics of memory: cognitive strategies of five women writing in Canada*, The university of Alberta, 1986. 201 p.
13. Workman N. *Vulnerability in Margaret Atwood’s “Rape Fantasies”: a game of cards about life* // *Studies in Canadian literature*. 2000. 25 (2). P. 131–144.

### Сведения об авторе

Кучмаренко Лилия Сергеевна – аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: lilyaetro@gmail.com

## MULTIDIRECTIONAL DOUBLE-VOICED DISCOURSE IN M. ATWOOD'S SHORT STORY "RAPE FANTASIES"

L.S. Kuchmarenko (Saint-Petersburg, Russia)

### Abstract

*Statement of the problem.* Despite the fact that Margaret Atwood is rightfully considered the most researched author of Canadian literature, her short fiction still remains on the periphery of the attention of modern literary critics. This article analyzes M. Atwood's short story "Rape Fantasies" (1977) in the light of M.M. Bakhtin's theory of dialogism and traces the process of formation of a multidirectional double-voiced discourse.

*The purpose of the article* is to analyze the representation of the multidirectional double-voiced discourse as a way of reflection on sexual violence in "Rape Fantasies" by M. Atwood.

*Review of scientific literature on the problem.* The "Rape Fantasies" short story has attracted the attention of researchers only three times [Jacobsen, 1996; Workman, 2000; Nastase, 2018]. However, none of these works examines the text of the short story from the point of view of dialogical theory.

*The research material* is the text of M. Atwood's short story "Rape Fantasies" [Atwood, 1977].

*The theoretical base* is M.M. Bakhtin's classification of varieties of the double-voiced discourse, as well as the works of representatives of feminist literary theory devoted to the consideration of the works of M. Atwood and the representation of violence in literature (T. Horrek, S. Jacobsen, C. Gilligan, N. Workman, etc.).

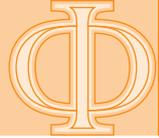
*Basic research methods* are narratological, semantic, and structural-typological. *Research results.* This article analyzes M. Atwood's short story "Rape Fantasies" (1977) in the light of M.M. Bakhtin's theory of dialogism, the process of formation of a multidirectional two-voiced discourse is traced.

*Conclusion.* The analysis of the representation of the multidirectional double-voiced discourse in the short story "Rape Fantasies" by M. Atwood demonstrates that this structure-forming narrative strategy allows the writer to convey the position of the heroine, who subconsciously perceives herself as a potential victim of violence.

**Keywords:** Margaret Atwood, Canadian literature, Bakhtin, dialogism, rape, feminist literary theory, problem of self-identification, polyphony, double-voiced discourse, parody.

### References

1. Atwood M. Rape fantasies // Dancing girls. New York: Anchor Books, 1977. P. 92–104.
2. Bakhtin M.M. Problems of Dostoyevsky's Poetics // Bakhtin M.M. Collected Works: in 7 volumes. Moscow: Russian Dictionaries: Languages of Slavic Culture, 2002. Vol. 6. 799 p.
3. Berezhnaya M. The image of "the room of one's own" in modern female short fiction (on the basis of English short fiction of the middle of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries). Moscow, 2020. 203 p.
4. Gilligan C. Woman's Place in Man's Life Cycle // Anthology of the feminist's texts, Saint-Petersburg: Dmitry Bulanin's publishment, 2000. 300 p.



5. Horreck T. Public rape: representing violation in fiction and film. London: Routledge, 2004. 198 p.
6. Jacobsen, Sally. "Themes of Identity in Atwood's Poems and 'Rape Fantasies.'" Approaches to Teaching Atwood's *The Handmaid's Tale* and Other Works. Ed. Sharon Wilson, Thomas B. Friedman, and Shannon Hengen. New York: MLA, 1996. P. 70–76.
7. Leung E. The quest for recognition : a thematic exploration in Jane Eyre, Vilette, Cat's eye and Moral disorder The Chinese University of Hong Kong, 2010. 147 p.
8. McGrath P.D. Anecdote as escape from reality in short fiction of M. Atwood // Journal of Nagoya Gakuin University; LANGUAGE and CULTURE. 2010. 22 (1). P. 11–160.
9. Năstase F. Simulation and Virtuality in Margaret Atwood's "Rape Fantasies" // Radical Definitions. 2018. 3. P. 131–137.
10. Ryzhych M., Semiotic foundations of the genre of literary fairytale (on the basis of fairytales of 20–21 century). Moscow, 2018. 187 p.
11. Tennant C.G. Margaret Atwood's transformed and transforming gothic, Ohio State University, 1991. 203 p.
12. Thompson D.A politics of memory: cognitive strategies of five women writing in Canada, The university of Alberta, 1986. 201 p.
13. Workman N. Vulnerability in Margaret Atwood's "Rape Fantasies": a game of cards about life // Studies in Canadian literature. 2000. 25 (2). P. 131–144.

### About the author

Kuchmarenko, Liliia Sergeevna – PhD Candidate, Saint-Petersburg State University (St. Petersburg, Russia); e-mail: lilyaetro@gmail.com

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-103-111

УДК 821.133.1

## ГОЛОС, ПЕСНЯ, ПИСЬМО: НАРРАТИВИЗАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЕН СИКСУ

Е.В. Чадова (Санкт-Петербург, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Вопрос нарративизации телесности в текстах конца XX в. особенно актуален для авторов, связанных с термином «écriture féminine», традиционно переводимым на русский язык как «женское письмо». Художественные тексты французской писательницы и теоретика женского письма Элен Сиксу согласуются с этой концепцией не только в связи с тем, что она является ее создателем, но еще и потому, что она задействует ряд аффектов, в числе которых *Голос* и порождаемая им *Песня*, для создания особого, подчеркнуто телесного текстуального пространства, традиционно ассоциирующегося с женским письмом.

*Цель исследования* – рассмотреть, каким образом происходит процесс нарративизации телесных аффектов в творчестве Сиксу в свете гендерной проблематики.

*Методы исследования:* описательный, структурно-семиотический, сопоставительный анализ текста.

*Результаты исследования.* Категории *Голоса* и *Песни* в творчестве Элен Сиксу тесно связаны с намеренно создаваемой автором нарративизацией телесности. Взаимодействуя с текстуальной тканью произведения, они освобождают потенциальные выразительные силы женского письма.

*Выводы.* Делается вывод о том, что большую роль для писательницы играет наследие психоанализа, в том числе материнские имаго Мелани Кляйн, которые дают возможность расширить трактовку собственного термина Сиксу «écriture féminine» до «белых чернил», связывая его уже не с бинарными оппозициями, но с физическим присутствием материнского доэдипального начала.

**Ключевые слова:** женское письмо, голос, песня, нарративизация телесности, психоанализ, материнские имаго, «белые чернила», деконструкция, гендерные исследования, феминистская критика.

**П**остановка проблемы. Разговор о женском письме, или *écriture féminine*, во многом актуализировался благодаря творчеству Элен Сиксу, создавшей целый ряд полутеоретических и полухудожественных работ в 1970-е гг. во Франции. Ее тексты ставили целью изучить те отношения, которые возникают между женским пишущим субъектом и текстуальной тканью, а также понять, какую роль женская гендерная идентичность играет в процессе порождения текста. Примером такой работы может служить ее знаменитое эссе *Le Rire de la Méduse*, переведенное на русский язык Ольгой Липовской как «Хохот Медузы», а также ее работа *La Jeune Née*, написанная в соавторстве с другой

французской исследовательницей и философом Катрин Клеман (Catherine Clément). Многие из ее текстов взаимосвязаны, публикуются вместе или входят один в другой, и потому ее творчество представляется неразрывным потоком, набором ассамбляжей, ярких образов и метафор, часто имеющих под собой философское и теоретически важное основание.

Вопрос нарративизации телесности в текстах конца XX в. особенно актуален для письма Элен Сиксу не только в связи с тем, что она является создателем самого термина «женское письмо», но еще и потому, что она задействует ряд аффектов, в числе которых *Голос* и порождаемая им *Песня*, для создания особого, подчеркнуто телесного текстуального пространства, традиционно ассоциирующегося с женским письмом. «Озвучивание», или «нарративная обработка», телесных аффектов в творчестве Сиксу необходимы ей как способ репрезентации уникального, в некоторых моментах сугубо биологического женского опыта, который в то же время представляет собой основу женской писательской идентичности, открывает ей до этого скрытые творческие интенции, освобождает письмо от довлеющего фаллологоцентричного дискурса.

Тело представляется важной категорией не только для Сиксу, но и для ее более ранних предшественниц, в том числе Симоны де Бовуар. В работе «Второй пол» особое внимание уделяется биологическим предпосылкам, которые закрепощают телесность женщины и, как следствие, ее творческий потенциал, который де Бовуар называет трансценденцией, свойственной в первую очередь мужчинам. Женщина же замкнута в своей имманентности, так как, по мнению де Бовуар, существует ряд факторов, на долгое время отделивших женщину от ее тела и ее желаний. К ним она относит материнство, которое называет «репродуктивным рабством», брак и экономическую закрепленность женщины за той материальной реальностью, в которой она – лишь часть патриархального быта, подчиненного мужской либидинальной экономике. Она пишет: «Возникает патриархальная семья, основанная на частной собственности. Женщина в такой семье – угнетенная. (...) Переносимое ею социальное угнетение является следствием угнетения экономического. Равенство может быть установлено лишь тогда, когда оба пола будут иметь юридически равные права; но это освобождение требует, чтобы весь женский пол влился в общественное производство» [Бовуар, 1997, с. 86]. Женщина может освободиться, лишь если освободит свое тело от навязанного ей патриархального труда, примет участие в производстве (не только промышленном, но и творческом), однако де Бовуар пишет, что это невозможно вследствие того, что женское тело никогда не рассматривается равным мужскому, женщина всегда – Другой. «Он [мужчина] ощущает свое тело как (...) нормальное отношение с миром, который, как ему кажется, он постигает в его объективности, тогда как тело женщины представляется ему отягченным всем тем, что подчеркивает специфику этого тела, – этакое препятствие, тюрьма» [Бовуар, 1997, с. 27].

Исследовательница Сара Фишвик пишет, что подход де Бовуар стоит на том, что биологическое тело женщины представляется не более чем «помехой» на пути к трансценденции, однако она также пишет о том, что «социальное тело» женщины (то, что теперь принято называть гендером) представляется неотделимым от тех культурных процессов, которые его образуют [Fishwick, 1999, p. 55]. Таким образом, Сиксу черпает свои тезисы из мыслей де Бовуар, которая смотрит на тело женщины как биологически обусловленное и в то же время склоняется к конструктивистскому взгляду на телесные аффекты как культурно сконструированные. Джудит Батлер начинает свою статью о де Бовуар с цитаты «женщиной не рождаются, ей становятся», настаивая на том, что таким образом она пишет именно о гендере как об идентичности, которую женщина присваивает себе лишь со временем [Butler, 1986, p. 35]. Становление женщиной, как пишет Батлер сквозь призму тезисов де Бовуар, – это целенаправленный, активный набор действий, приобретение навыка, «проект», если использовать терминологию Сартра.

Тем не менее сама Сиксу, черпая многое из работ своих предшественниц, отделяет себя от философии, отдавая предпочтение поэтическому и, таким образом, оставляя себе место для некоторой погрешности и лакун смысла в аналитических построениях.

*Цель* исследования – рассмотреть, каким образом происходит процесс нарративизации телесных аффектов в творчестве Сиксу в свете вышеупомянутой гендерной проблематики. Необходимо уточнить, каким образом Сиксу видит тот самый путь от имманентности к трансценденции и как освобождение женской репрессированной телесности ведет к освобождению женщины в творческом аспекте. Кроме того, необходимо уточнить, какое место в художественных текстах Сиксу занимают *Голос* и *Песня* и каким образом эти категории позволяют «означивать», освобождать текст. Иными словами, делается попытка установить, каким образом нарратив, который долгое время оставался в тени, сохраняя себя лишь в виде заметок и отрывков (фрагментированный женский текст), оказывается «озвученным».

*Обзор научной литературы.* Ряд исследователей, к примеру Торил Мой, отмечают разность политического и поэтического в работах Сиксу: она не желает причислять себя к феминистской критике в полной мере, хотя ее тексты решают ряд сугубо свойственных ей задач, в числе которых деконструкция представлений о мужском и женском способах письма. Торил Мой называет свою статью «Воображаемая утопия» и дает эпиграф из Уолта Уитмена, словно намекая на ту сеть противоречий, которую создает Сиксу подобным сближением теории и практики женского письма. Исследовательница пишет: «Хотя ее [Сиксу] собственный теоретико-поэтический стиль, очевидно, стремится уничтожить данное противопоставление, творчество Сиксу основывается на сознательном разграничении “поэзии” и “философии” (...) Тогда, как лучше всего нам объяснить видимую

страсть Сиксу к противоречиям?» [Мой, 2004, с. 149]. Однако сама Сиксу в одном из интервью от 1984 г. признается: «Если бы я была философом, я бы не могла себе позволить говорить в терминах присутствия, сущности и т.д. или о смысле чего-либо. Я бы вполне справилась с философским дискурсом, но не делаю этого. Я позволяю поэтическому слову увлечь меня» [Conley, 1984, p. 151].

Исследовательница Майред Ханрахан дает к своей книге *Sixous's Semi-Fictions* (2014) подзаголовок – «мышление на границах художественного» [Hanrahan, 2014, p. 1]. Она тоже подчеркивает двойственную природу текстов Сиксу, ее желание оставаться между теорией и практикой, намеренный уход от построения всеобъемлющей теоретической базы для своего письма, что приблизило бы Сиксу к полю феминистской критики. Ханрахан также пишет, что один из переводчиков Жака Деррида, Пегги Камуф, называет ее «одним из самых выдающихся полутеоретиков своего времени» [Hanrahan, 2014, p. 3]. Приставка «полу-» в данном случае предстает в положительном контексте как свободное пространство для встречи с Другим, которым Сиксу «наделяет свое письмо» [Hanrahan, 2014, p. 3]. Для Камуф письмо Сиксу особенно интересно тем, что ее письмо «предоставляет место» тем различиям, которые составляют Другого [Kamuf, 1995, p. 69]. Работа Ханрахан любопытна с той точки зрения, что ставит собой целью изучить, в какой мере элементы теоретического и художественного соотносятся в текстах Сиксу. Ее книга состоит из 6 глав, каждая из которых основывается на каком-либо теоретическом принципе Сиксу, в соответствии с ее художественными текстами. В том числе исследовательница отмечает, что на макротекстуальном уровне основным организующим принципом для неоднородного, часто эксцентричного синтаксиса и лексических способов выражения у Сиксу становится *ритм* [Hanrahan, 2014, p. 20]. Она цитирует Сиксу: «Итак, для каждого текста – другое тело. Но в каждом из них одна и та же вибрация: нечто во мне, что находит себя во всех книгах; оно является напоминанием о том, что моя плоть пишет эти книги, создает этот ритм. Посредник – мое тело, ритм – мое письмо» [Sixous, 1986, p. 64]. Таким образом, по мнению исследовательницы, текстам Сиксу присуща особая организация, но это не тотальная система с ее организующими принципами, а живой организм с его внутренними процессами. Сюжет, вопросы, которые могли бы как-то структурировать чтение: «кто», «когда», «где», – не работают, провоцируя в читателе нелинейные способы чтения. Необходимо вслушаться в тот Голос, который говорит во всех текстах Сиксу, теоретических и фикциональных, чтобы ухватить ее метафорику и ритм.

*Голос* у Сиксу – категория, которая присутствует практически во всех текстах. Возможно, будет более правильно вести речь о множестве голосов, в котором один никогда не превалирует – это голоса отца и матери писательницы, ее бабушки, ее собственный, расходящийся на множество альтер-биографий и судеб. Но основным образом, к которому возвращаются все исследователи в попытке изучить *Голос* в текстах Сиксу, – образ Матери. Текст *Souffles*, написанный

в 1998 г., особенно близко подходит к образу Матери и Материнского Голоса как к метафоре. Этот текст не похож на более ранние полуманифесты Сиксу, напротив, «это пространство буйной, сладострастной Щедрости, в которой умение слышать голос матери выливается в умение улавливать интенсивности, связанные с телесным эротизмом» [Nanrahan, 2014, p. 98]. Текст-мать и текст-ребенок переплетаются в творчестве Сиксу, эхо этих голосов слышится в доэдипальных структурах, «царстве меда и молока», которое становится особенно актуально для нее позднее, когда она отказывается от термина «женское письмо» в пользу «белых чернил», напрямую связанных с метафорой Матери и материнского молока. Ими может писать каждый, кому удастся примирить в себе нескончаемую борьбу оппозиций женского и мужского, овладеть творческой бисексуальностью (для Сиксу настоящими примерами такой творческой способности являются Джеймс Джойс, Маргерит Дюрас, Жан Жене). И все же Сиксу настаивает на том, что женщинам это удастся зачастую лучше, потому что они не вытесняют фигуру Матери, а, напротив, тесно связаны с Царством Дара, в котором, как Хорошая Мать Мелани Кляйн, они радуются тому, что могут отдавать, совершать акт дарения: «Если и существует “собственность женщины”, то это ее парадоксальная способность отрешаться от собственности, тело без конца, без отростков, без главных “частей”... Это не значит, что она – не отдельная неструктурированная магма, но она не претендует на власть над своим телом или желанием... Ее либидо – это космос, бессознательное ее всемирно. Ее письмо может только длиться, не прописывая и не различая контуров, осмеливаясь совершать эти головокружительные пересечения другого (других), мимолетные и страстные пребывания в нем, в ней, в них, в ком она проводит столько времени, сколько нужно, чтобы взглянуть с точки, максимально близкой к их бессознательному в момент их пробуждения, полюбить их в точке, максимально близкой к их влечениям; и затем, оплодотворяемая вновь и вновь этими краткими объятьями отождествления, она двигается дальше и уходит в вечность» [Sixous, 1997, p. 256]. Потому Царство Дара и Царство Голоса для Сиксу (царство женской либидинальной экономики) на самом деле вообще не царство, а охваченное деконструкцией пространство наслаждения и обмена с Другим.

*Результаты исследования.* Несмотря на все терминологические сложности, категории *Голоса* и *Песни* являются одними из наиболее значимых констант в творчестве Сиксу, подкрепленные философскими и психоаналитическими рассуждениями. Здесь особенно очевидным становится влияние Жака Лакана, от которого Сиксу отталкивается в своих теоретических построениях. Книгу с названием *Portrait de Dora*, вышедшую в издательстве *de femmes* во Франции в 1976 г., можно считать одним из ярких случаев репрезентации того преобразования, которое терпит наследие психоанализа сквозь призму взгляда Сиксу. Само издательство, как отмечает исследовательница Джейн Гэллоп в статье «Ключи к Доре» [Введение..., 2001, с. 561], было тесно связано

с женской группой «Психоанализ и политика». Пьеса Сиксу – не просто художественный текст, но осуществление подмены одной женщины другой, где фрейдовская Дора и Сиксу меняются местами. В другом тексте, а именно в *La Jeune Née*, Сиксу говорит: «Я то, чем была бы Дора, если бы возникла история женщин» [Sixous, Clement, 1975, p. 184]. Таким образом, Сиксу отрицает лакановские тезисы, относящие женщину к категории непознаваемого, в свете которых мотив истерии Доры представлен негативно. Книга *La Jeune Née* особенно интересна, так как представляет собой диалог между Сиксу и уже упомянутой Клеман, в котором они пытаются понять, героиней или жертвой является Дора. Клеман стоит на позициях символического, персонаж Доры несимпатичен ей, она отказывается от двусмысленности воображаемого в пользу понятной теории, приемля классическую лакановскую иерархию: «Символическое – это здоровый элемент в политическом смысле, тогда как воображаемое – регрессивно» [Введение..., 2001, с. 579]. Сиксу же остается с воображаемым, для нее оно тесно переплетено с образом Матери. Для нее лакановские нападки на воображаемое стоят рядом с враждебностью к плоти, к женщине и ее удовольствию. Здесь Сиксу вплотную подходит к тому, что она называет материнским голосом: «Голос: нескончаемое молоко. Она будет найдена снова. Утраченная мать. Вечность: это голос, смешанный с молоком» [Мой, 2004, с. 143].

*Выводы.* Женская либидинальная экономика в противовес мужской строится на присутствии телесного, женщина физически проговаривает свой опыт, «означивает» его своим голосом. Так, можно распознать женское письмо, ведь оно является не более чем расширением практики озвучивания: «Она [женщина] физически материализует свою мысль; означает ее своим телом» (пер. Ольги Липовской) [Sixous, 1997, p. 251]. Образ поющей, говорящей и пишущей женщины для Сиксу, видимо, совпадает с имаго Хорошей Матери Мелани Кляйн: «От нее, всемогущей и щедрой, исходит любовь, пища и изобилие (..) пишущая женщина обладает безмерной мощью: *puissance féminine*, напрямую почерпнутой у матери» [Мой, 2004, с. 144]. Щедрость – еще одна важная категория для Сиксу, она пишет, что именно в дарении женщины заложена ее творческая сила. Женщина, пребывая в Царстве Дара и не вытесняя материнское, приходит к пониманию творчества как к силе, которую она может контролировать. В «Хохоте Медузы» Сиксу пишет: «В женской речи, как и в письме, присутствует элемент, который никогда не перестает резонировать, который, как только он глубоко коснулся нас, овладел нами, непрерывно сохраняет силу движения – этот элемент есть *песня*: Первая музыка от Первого голоса любви, живущей в каждой женщине. Почему такая привилегированная связь с голосом? Потому что ни одна женщина не выстраивает столько уровней защиты против собственных импульсов, (...) не отказывается от удовольствия из сообразности, как мужчина» [Введение..., 2001, с. 806]. Таким образом, особые отношения между телом и теорией, между аффектом и его нарративизацией

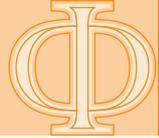
для Сиксу напрямую связаны с практикой озвучивания, физического наслаждения, получаемого от того различия, которое снимается в момент реализации утопической женской творческой способности, сформулированной ей как тезис «пишите телом», ведь тело хочет быть услышанным и написанным.

### Библиографический список

1. Бовуар С. де. Второй пол. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. Т. 1, 2. 832 с.
2. Введение в гендерные исследования / под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. Ч. II: Хрестоматия. 991 с.
3. Мой Т. Сексуальная текстуальная политика: феминистская литературная теория. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 237 с.
4. Butler J. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*. *Yale French Studies*, No. 72. *Simone de Beauvoir: Witness to a Century*. 1986. P. 35–49. DOI: 10.2307/2930225
5. Cixous H., Clement C. *La Jeune Née*. Union Générale d'Editions, Collection 1975. '10/18'. 296 p.
6. Cixous H. *La Venue à l'écriture*, in *Entre l'écriture*. Paris: Éditions des femmes, 1986 [1976]. 204 p.
7. Cixous H. *The Laugh of the Medusa*, in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, eds., *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 887 p.
8. Conley V.A. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984. 197 p.
9. Fishwick S. *Reassessing Beauvoir's account of the body in 'Le deuxième sexe'*. *Simone de Beauvoir Studies*. 1999–2000. 16. P. 55–68.
10. Hanrahan M. *Cixous's Semi-Fictions: Thinking At the Borders of Fiction*. Edinburgh University Press, 2014. 256 p.
11. Kamuf P. *To Give Place: Semi-Approaches to Hélène Cixous*. *Yale French Studies* 1995. 87. P. 68–89. DOI: 10.2307/2930324

### Сведения об авторе

Чадова Елизавета Владимировна – аспирант кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: elizavetachadova19@gmail.com



## VOICE, SONG, WRITING: NARRATIVIZATION OF THE BODY IN THE WORKS OF HÉLÈNE CIXOUS

**E.V. Chadova (Saint Petersburg, Russia)**

### **Abstract**

*Statement of the problem.* The question of body narrativization in the late 20<sup>th</sup> century texts is especially relevant for the authors associated with the term 'écriture féminine', traditionally translated as 'women's writing'. The works of the French writer and theorist Hélène Cixous are consistent with this concept not only because she coined the term, but because she uses a number of affects, including *the Voice* and *the Song*, to create a special, emphasized bodily-textual space traditionally associated with women's writing.

*The purpose of the study* is to determine how the process of body narrativization occurs in the works of Hélène Cixous.

*The research methods* are descriptive, structural-semiotic and comparative analysis of the text.

*Research results.* The categories of *the Voice* and *the Song* in Hélène Cixous' works are closely linked to the author's deliberate narrativization of the body. By interacting with the text, these categories release the potential expressive powers of women's writing.

*Conclusions.* The legacy of psychoanalysis, including Melanie Klein's maternal imagos, plays a major role in Cixous' writings, providing an opportunity to extend the writer's own term 'écriture féminine' to 'white ink', linking it no longer to binary oppositions but to the physical presence of the maternal pre-oedipal voice in her works.

**Keywords:** *women's writing, voice, song, narrativization on the body, psychoanalysis, maternal imago, 'white ink', deconstruction, gender studies, feminist literary criticism.*

### **References**

1. Beauvoir S. de. *The Second Sex*. Moscow: Progress; St. Petersburg: Aletheia, 1997. Vol. 1, 2. 832 p.
2. *Introduction to Gender Studies* / Ed. by S.V. Zherebkin. Kharkov: KCGS, 2001; St. Petersburg: Aletheia, 2001. P. II: Anthology. 991 p.
3. Moi T. *Sexual/textual politics: Feminist Literary Theory*. Moscow: Progress-Tradition, 2004. 237 c.
4. Butler J. *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*. *Yale French Studies*, No. 72. Simone de Beauvoir: Witness to a Century. 1986. P. 35–49. DOI: 10.2307/2930225
5. Cixou H., Clement C. *La Jeune Née*. Union Générale d'Éditions, Collection. 1975. '10/18'. 296 p.
6. Cixous H. *La Venue à l'écriture*, in *Entre l'écriture*. Paris: Éditions des femmes, 1986 [1976]. 204 p.
7. Cixous H. *The Laugh of the Medusa*, in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, eds., *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 887 p.

8. Conley V.A. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984. 197 p.
9. Fishwick S. Reassessing Beauvoir's account of the body in "Le deuxième sexe". *Simone de Beauvoir Studies*. 1999–2000. 16. P. 55–68.
10. Hanrahan M. *Cixous's Semi-Fictions: Thinking At the Borders of Fiction*. Edinburgh University Press, 2014. 256 p.
11. Kamuf P. To Give Place: Semi-Approaches to Hélène Cixous. *Yale French Studies* 1995. 87. P. 68–89. DOI: 10.2307/2930324

### About the author

Chadova, Elizaveta Vladimirovna – PhD Candidate, Department of the History of Foreign Literature, Saint Petersburg State University (St. Petersburg, Russia); e-mail: elizavetachadova19@gmail.com

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

### Правила оформления и требования к рукописям статей

К рассмотрению (рецензированию) допускаются рукописи, соответствующие приведенным ниже требованиям.

1. Рукописи статей необходимо оформлять в соответствии с международными профессиональными требованиями к научной статье: объемом не менее 0,5 печатного листа (от 20 000 до 40 000 знаков), шрифт Times New Roman, кегль 14, интервал 1,5.

2. Текст рукописи статьи должен иметь следующую структуру: *постановка проблемы, цель статьи, обзор научной литературы по проблеме, методология (материалы и методы), результаты исследования, заключение (выводы в соответствии с целью статьи, авторский вклад)*.

3. При цитировании обязательно указание ссылок на все источники из библиографического списка: «...» [Иванов, 2017, с. 119].

4. Таблицы, рисунки и графики оформляются в тексте статьи и отдельным файлом. *Просьба в названии файлов указывать свою фамилию («Иванов\_статья», «Иванов\_таблица»).*

Названия таблиц, рисунков *обязательно сопровождаются переводом на английский язык*, что позволяет повысить читаемость статей для зарубежных авторов.

5. К рукописи статьи (в том же файле) прилагаются публикуемые сведения *на русском и английском языках:*

*заглавие* \_\_\_\_\_ – содержит название статьи, инициалы и фамилию автора/авторов, УДК;

*адресные сведения об авторе* – указываются место работы, занимаемая должность, ученая степень, почтовый рабочий адрес с индексом города, страна, адрес электронной почты (*все сведения предоставляются полностью без сокращений*);

*аннотация статьи* – краткое изложение основного содержания статьи и ее обобщающих результатов (не более 200 слов / 1500 знаков).

*Требования к содержанию и структуре аннотации*

В аннотации сохраняется структура статьи очень кратко: постановка проблемы, цель статьи, обзор научной литературы по проблеме, методология (материалы и методы), результаты исследования, выводы в соответствии с целью статьи, авторский вклад. Соответственно на английском языке: *problem statement, purpose of the article, review of scientific literature on the problem, methodology (materials and methods), research results, conclusions in accordance with the purpose of the article, author's contribution*;

*ключевые слова* (10–15);

*пристатейный список литературы* – научные статьи, монографии, из них желательно статьи из зарубежных (Scopus, Web Of Science) журналов за последние 3–5 лет с указанием DOI для всех источников при его наличии – оформляется в алфавитном порядке в соответствии с требованиями

ГОСТ Р 7.0.5–2008 и международными стандартами, принятыми редакцией (перевод на английский язык);

данные по каждому источнику предоставляются в соответствии с оригинальным *переводом* названия статьи, названием журнала, в т.ч. и транслитерации фамилий авторов; ссылки в тексте оформляются в квадратных скобках, содержат фамилию (фамилии) автора, год издания и страницы цитируемой работы. Ссылки на другие виды источников (архивную, нормативную, публицистическую, справочную, учебно-методическую литературу, словари, авторефераты диссертаций...) оформляются внутри текста статьи подстрочными ссылками.

### Сопроводительные сведения к статье (в одном файле со статьей)

I. Библиографический список на русском языке и References.

II. На английском языке:

*И.О.Ф. автора*

*Название статьи*

*Аннотация*

*Ключевые слова*

III. Сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

### ОБРАЗЕЦ

УДК 378

#### НОВЫЕ СТАНДАРТЫ – НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ

**А.С. Сидорова (Красноярск, Россия)**

**Аннотация**

**Ключевые слова**

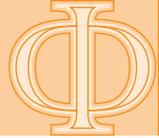
Текст

#### **Библиографический список**

1. Зимняя И.А. Компетентностный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования? (Теоретико-методологический аспект) // Высшее образование сегодня. 2006. № 8. С. 20–26. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21594618> (дата обращения: 20.10.2019).

2. Романов Р.В. Методология и теория инновационного развития высшего образования в России: монография. М.: ИНФРА-М, 2016. 302 с. DOI: 10.12737/17756

3. Трансформация высшего образования: кейсы российской магистратуры: монография / отв. ред. А.В. Гармонова, Е.А. Савеленок. М.: МАКС Пресс, 2020. 244 с. DOI: 10.29003/m1378.978-5-317-06396-2



4. Shershneva V.A., Shkerina L.V., Sidorov V.N., Sidorova T.V., Safonov K.V. Contemporary Didactics in Higher Education in Russia. In: European Journal of Contemporary Education. 2016. Vol. 17. P. 357–367. DOI: 10.13187/ejced.2016.17.357 www.ejournal1.com

**Ссылка на интернет-ресурс оформляется следующим образом:**

URL: <http://www.apastyle.org/apa-style-help.aspx> (дата обращения: 05.02.2021).

**Сведения об авторе на русском языке**

---

NEW STANDARDS – NEW CONTENT  
AND TECHNOLOGY EDUCATION  
**A.S. Sidorova (Krasnoyarsk, Russia)**

**Annotation** (английский перевод аннотации)

**Keywords** (английский перевод ключевых слов)

**References** (перевод на английский)

1. Lustig M.V., Koester J. Intercultural competence: Interpersonal communication across cultures. 6th ed. Boston: Pearson Education Inc., 2010. 388 p.

2. Plotnikova S.N. The role of interpretative discourse in the organization of communication community. In: Russian Philology and Comparative Studies: international collection of scientific papers on philology. Moscow: Knigodel, 2019. Is. 13. P. 304–312. DOI: 10.25688/2619-0656.2019.13.20

**Ссылка на интернет-ресурс оформляется следующим образом:**

URL: <http://www.apastyle.org/apa-style-help.aspx> (access date: 05.02.2021).

**About the author**

Sidorova, Anna Sergeevna – Candidate of Philology, Associate professor of the Russian Language and Teaching Methodology Department, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russia); e-mail:

*Научное периодическое электронное сетевое издание*

**СИБИРСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ  
КРАСНОЯРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
им. В.П. АСТАФЬЕВА**

**2024. № 1 (26)**

***Журнал***

**Редактор** М.А. Исакова  
**Корректор** Ж.В. Козупица  
**Редактор английского текста** Т.М. Софронова  
**Технический редактор** В.В. Ингул  
**Верстка** Н.С. Хасаншина

660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.  
Отдел научных исследований и грантовой деятельности КГПУ им. В.П. Астафьева,  
т. 8(391) 217-17-82

Подготовлено к изданию 14.02.24.  
Формат 60x84 1/8.  
Усл. печ. л. 14,4