

ISSN 2587-7844

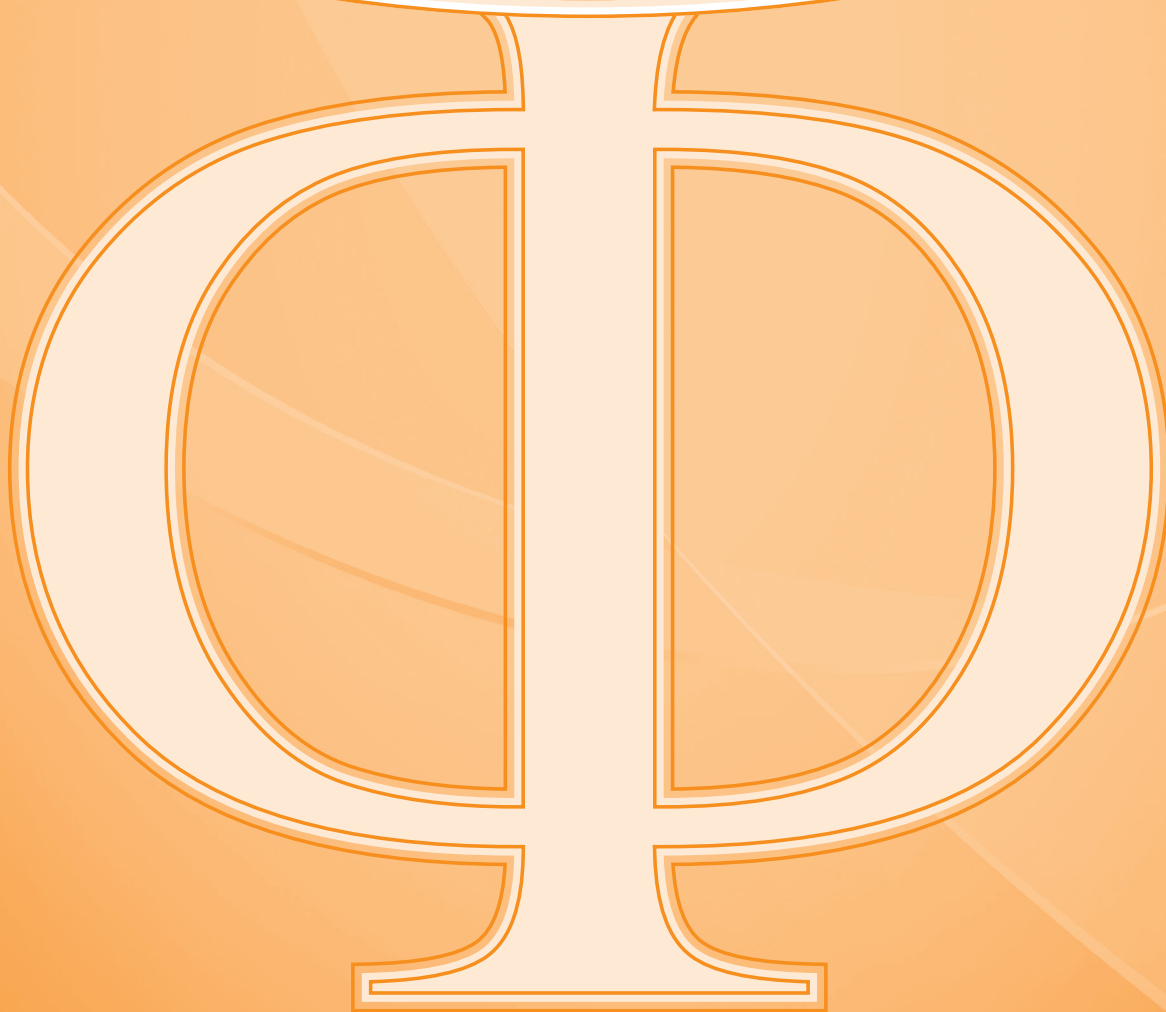
# СИБИРСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ



Красноярского государственного  
педагогического университета  
им. В.П. Астафьева



2024. № 2 (27)



#### 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 публикации 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.**, DSc (Philology), Professor, Krasnoyarsk State pedagogical University named after V.P. Astafyev (Editor-in-Chief)

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

**Васильев А.Д.**, доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Vasiliev A.D.**, DSc (Philology), Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russia)

**Войводиц Ясмينا**, доктор филологических наук, профессор, Университет Загреб (Хорватия)  
**Voyvodich Y.**, DSc (Philology), Professor, University of Zagreb (Croatia)

**Казыдуб Н.Н.**, доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Kazydub N.N.**, DSc (Philology), Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russia)

**Нурғали Кадиша Рустембекқызы**, доктор филологических наук, профессор, Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева (Астана, Республика Казахстан)  
**Nurgali K.R.**, DSc (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.**, DSc (Philology), Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russia)

**Пикколо Лаура**, профессор, Университет Рома Тре (Италия)  
**Piccolo L.**, Professor, Roma Tre University (Italy)

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

**Софронова Т.М.**, кандидат филологических наук, доцент, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева  
**Sofronova T.M.**, PhD (Philology), Associate Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russia)

**Тышковска-Каспршак Эльжбета**, доктор филологических наук, профессор, Вроцлавский университет (Польша)  
**Tyszkowska-Kasprzak E.**, DSc (Philology), Professor, Wroclaw University (Poland)

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

**Черняк М.А.**, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)  
**Chernyak M.A.**, DSc (Philology), Professor, Department of Russian Literature, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russia)

**Чугунекова А.Н.**, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник института гуманитарных исследований и саяно-алтайской тюркологии языкознания, Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова (Абакан)  
**Chugunekova A.N.**, DSc (Philology), Associate Professor, Leading Researcher, Institute of Humanitarian Studies and Sayano-Altai Turkology of Linguistics, N.F. Katanov Khakass State University (Abakan, Russia).

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

## СОДЕРЖАНИЕ TABLE OF CONTENTS

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### *Русская трикстериада: герои и антигерои в зеркале времени<sup>1</sup>*

- О.Н. Турьшева**  
ТРИКСТЕР КАК СПАСИТЕЛЬ  
**O.N. Turysheva**  
THE TRICKSTER AS A SAVIOR [ 4 ]
- Д.Ч. Гиллеспи, Е.В. Пожидаева**  
КТО СОЗДАЛ ЛОЛИТУ:  
ВЛАДИМИР НАБОКОВ ИЛИ СТЭНЛИ КУБРИК?  
**D.Ch. Gillespie, E.V. Pozhidaeva**  
WHO CREATED LOLITA:  
VLADIMIR NAVOKOV OR STANLEY KUBRICK? [ 16 ]
- Е.Е. Приказчикова**  
ТРИКСТЕРИАДА Г. ЭФРОНА  
НА МАТЕРИАЛЕ ЕГО ДНЕВНИКОВ 1940–1943 гг.  
**E.E. Prikazchikova**  
TRICKSTER STORIES BY G. EFRON  
BASED ON HIS DIARIES OF 1940–1943 [ 23 ]
- Е.В. Крикливец**  
ПРИНЦИП «ДВОЕМИРИЯ» И ГЕРОИ-МЕДИАТОРЫ  
В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ  
О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (НА ПРИМЕРЕ  
ПОВЕСТИ О.В. СЕШКО «СНУТЬ ВОШЛЕБНАЯ»)  
**E.V. Kriklivets**  
THE PRINCIPLE OF “TWO WORLDS” AND HEROES-MEDIATORS  
IN MODERN PROSE ABOUT THE SECOND WORLD WAR  
OF 1941–1945 (BASED ON THE EXAMPLE OF O.V. SESHKO’S  
NOVEL *SNUT VOSHLEBNAYA*) [ 41 ]
- Н.В. Барковская**  
ТРИКСТЕРСКИЙ КОМПОНЕНТ  
В КАЗАХСТАНСКОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ  
**N.V. Barkovskaya**  
TRICKSTER COMPONENT  
IN KAZAKHSTAN RUSSIAN-LANGUAGE POETRY [ 56 ]
- Т.А. Загидулина**  
ОБРАЗ ДОМА В ТРИЛОГИИ В. АКСЕНОВА  
«МОСКОВСКАЯ САГА»  
**T.A. Zagidulina**  
THE IMAGE OF THE HOUSE IN V. AKSENOV’S TRILOGY  
*THE MOSCOW SAGA* [ 71 ]

<sup>1</sup> Раздел подготовлен в рамках гранта Российского научного фонда № 23-18-00408; <https://rscf.ru/project/23-18-00408>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

- А.В. Фролова, А.О. Витович**  
ПОЭТИКА ИГРЫ В ПРОЗЕ В. АКСЕНОВА И Б. ЕКИМОВА  
**A.V. Frolova, A.O. Vitovich**  
THE POETICS OF THE GAME  
IN PROSE BY V. AKSENOV AND B. EKIMOV [ 81 ]

- М.В. Ларина, Е.О. Новикова**  
ГЕРОЙ РАССКАЗА Р. СЕНЧИНА «КОНЕЦ СЕЗОНА»  
В ПАРАДИГМЕ «ЛИШНИХ ЛЮДЕЙ»:  
СХОЖДЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ  
**M.V. Larina, E.O. Novikova**  
THE PROTAGONIST OF R. SENCHIN’S STORY  
*THE END OF THE SEASON*  
IN THE PARADIGM OF ‘SUPERFLUOUS PEOPLE’:  
CONVERGENCES AND REPULSIONS [ 92 ]

#### *Зарубежная литература: проблематика и поэтика*

- Н.А. Шлемова, Е.В. Пономарева**  
ПАЛИМПСЕСТ КАК ПРИНЦИП  
ЖАНРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ  
В КНИГАХ Е. МАРГОЛИС «ВЕНЕЦИАНСКИЕ ТЕТРАДИ»  
И «СЛЕДЫ НА ВОДЕ»  
**N.A. Shlemova, E.V. Ponomareva**  
PALIMPSEST AS A PRINCIPLE OF GENRE MODELING  
IN THE BOOKS OF E. MARGOLIS *VENETIAN NOTEBOOKS*  
AND *TRACES ON THE WATER* [ 109 ]
- Ю.Г. Ремаева**  
ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ  
И КОЛЛЕКТИВНОЙ ТРАВМЫ:  
РОМАН М.Э. ШЕФФЕР И Э. БЕРРОУЗ  
«КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ КНИГ И ПИРОГОВ  
ИЗ КАРТОФЕЛЬНЫХ ОЧИСТКОВ»  
**Yu.G. Remaeva**  
OVERCOMING INDIVIDUAL AND COLLECTIVE TRAUMA:  
THE NOVEL BY M.A. SCHAFFER AND A. BARROWS  
*THE GUERNSEY LITERARY AND POTATO PEEL PIE SOCIETY* [ 124 ]

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### *Актуальные проблемы языкознания*

- В.В. Лукьянова**  
СОЮЗНОЕ СОЧЕТАНИЕ И ЕЩЕ:  
ДИАПАЗОН СИНТАКСИЧЕСКИХ УПОТРЕБЛЕНИЙ  
**V.V. Lukanova**  
CONJUNCTIVE COMBINATION / *ESHCHO*:  
RANGE OF SYNTACTIC USES [ 137 ]
- Е.А. Сорокина**  
РЕЧЕВОЙ ЖАНР «ЛАЙФХАК»:  
ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ  
**E.A. Sorokina**  
THE ‘LIFE HACK’ SPEECH GENRE:  
FEATURES OF FUNCTIONING [ 148 ]
- ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ [ 163 ]



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-4-15

УДК 82-31+801.73

## ТРИКСТЕР КАК СПАСИТЕЛЬ

О.Н. Турышева (Екатеринбург, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Образ трикстера в ряде произведений новейшей литературы имеет парадоксальное воплощение, будучи связан с библейской тематикой творения и спасения.

*Цель статьи* – анализ образа трикстера в романах XXI в., конфликтующих с традицией изображения героя с трикстеровскими корнями, характерной для классики.

*Материал статьи* – романы Д. Тартт «Щегол» (2013), Дж. Харрис «Евангелие от Локи» (2016) и «Завет Локи» (2018).

*Обзор научной литературы по проблеме.* Научная литература об оппозиции «культурный герой – трикстер» обширна. Литературный образ, архетипической основой которого является трикстер в его созидательной функции, также представлен в научных исследованиях, но произведения, составившие материал статьи, в таком ракурсе не изучались.

*Методология* исследования опирается на юнгианскую концепцию развития трикстеровского мотива, включая также элементы имманентного, компаративного, герменевтического подходов.

*Результаты исследования.* В исследуемых романах образы героев, обладающих трикстеровской основой, объединяют два мотива: трагического происхождения и осуществления спасительной функции.

*Выводы.* Современная литература, обращаясь к архетипу трикстера, актуализирует мифологическую логику превращения разрушителя в созидателя. Амбивалентность образа трикстера, в классической литературе уступившая место принципу бинарного противопоставления героя и антигероя, в новейшей литературе оказывается особенно востребованной. Ее актуализация рассматривается как одно из проявлений процесса пересмотра аксиологического пространства культуры, начатого постмодернизмом.

**Ключевые слова:** образ трикстера, архетип трикстера, трикстер как спаситель, трикстеровский мотив, Д. Тартт, «Щегол», Дж. Харрис, «Евангелие от Локи», «Завет Локи».

**П**остановка проблемы. В отдельных произведениях новейшей литературы образ трикстера имеет парадоксальное воплощение: в современной словесности его образ подчас связывается с библейской тематикой творения и спасения, что противоречит доминирующей традиции изображения трикстера как разрушителя порядка и нарушителя всех норм.

*Цель статьи* подразумевает анализ образа трикстера в произведениях литературы XXI в., конфликтующих с характерной для классики традицией изображения героя с трикстеровскими корнями, и опыт объяснения такого вектора развития трикстеровского мотива.

*Материал статьи* составляют роман американской писательницы Д. Тартт «Щегол» (2013) и романы английской писательницы Дж. Харрис «Евангелие от Локи» (2016) и «Завет Локи» (2018). В романе Д. Тартт образ трикстера

выписан в реалистической манере, а в романном цикле британской писательницы – в манере, свойственной для фэнтези. Однако в обоих вариантах предпринимается вышеописанное переосмысление образа героя, архетипической основой которого является трикстер. Этот парадокс особенно обострен в романах Дж. Харрис, в которых в образе евангелиста и Спасителя изображается древнескандинавский бог обмана Локи.

*Методология* исследования синтетична. Включая в себя элементы имманентного, компаративного, герменевтического подходов, она в первую очередь базируется на юнгианской концепции развития трикстеровского мотива в мифологии от первобытно-архаических времен до христианской эпохи. В работе «О психологии образа трикстера», посвященной анализу динамики этого мотива, Юнг писал и о близости образа трикстера к образу Спасителя: «Трикстер – предшественник Спасителя» [Юнг, 1999, с. 276]. В контексте этой работы очевидно, что Юнг имеет в виду определенный этап в развитии мифологического сознания, когда образ трикстера подвергается «окультурированию»: трикстер превращается в культурного героя. Первоначально же, на первобытно-архаической стадии мифологического осознания, трикстер – это «космическое существо божественно-животной природы», не наделенное разумом и от человека отличающееся бессознательностью: «Самая главная и бросающаяся в глаза его черта – его бессознательность», – подчеркивает Юнг [Юнг, 1999, с. 276]. На этой стадии его близость к образу Спасителя связана с тем, что он в мифе подвержен «всем видам мучений», он «ранен, и сам наносит раны», а это условие трансформации образа трикстера в Спасителя в будущей мифологии и ритуальной культуре христианства: «Только страдающий может отвести страдание» [Юнг, 1999, с. 266]. И далее: «Если мы рассмотрим <...> демонические черты, присущие Яхве в Ветхом Завете, мы найдем в них немало того, что напомнило бы нам о непредсказуемом поведении Трикстера, об устраиваемых им бессмысленных оргиях разрушения и причиняемом самому себе страдании – вместе с его постепенным превращением в спасителя и одновременным очеловечиванием» [Юнг, 1999, с. 267].

Это «преобразование бессмысленного в осмысленное» происходит на следующем этапе развития трикстеровского мотива, когда «вместо того, чтобы действовать в дикой, необузданной, глупой и бессмысленной манере, он постепенно меняет свое поведение на довольно полезное и понятное» [Юнг, 280], теряя свои злые качества и рассеивая «мир первобытной тьмы». Изображая трикстера, мифология этого «цивилизационного» этапа, как пишет Юнг, вероятно, имея в виду монотеизм, «намекает на фигуру Спасителя», и «это утешительное предвестие <...> означает, что какая-то катастрофа произошла, но была понята сознанием. Надежда на Спасителя может родиться только из недр несчастья <...>. В случае с отдельным индивидом проблема, вызванная тенью<sup>1</sup>, решается на уровне анимы, то есть через отношения. В истории коллектива, как и в истории

<sup>1</sup> Юнг отождествляет трикстера с архетипом Тени.



индивида, все зависит от развития сознания. Оно постепенно дает освобождение от заключения в бессознательном и поэтому является как носителем света, так и исцеления. Как в своей коллективной, мифологической форме, так и в форме индивидуальной тень содержит внутри себя семя энантиодромии, превращения в собственную противоположность» [Юнг, 1999, с. 286]. Таким образом, размышляя об образе трикстера как предшественнике образа Спасителя, Юнг утверждает такую его универсальную черту, как страдание, которое при последующем развитии трикстеровского мотива становится условием его очеловечивания и обретения статуса исцелителя и спасителя, что, в свою очередь, в архетипической концепции символизирует превращение бессознательной стихии в осознание себя, мира и его катастрофического состояния. Так, по Юнгу, образ спасителя (и в т.ч. библейского) рождается из языческого образа трикстера.

Эту логику *энантиодромии* (трансформации образа трикстера – безумного демона и разрушителя – в творца и Спасителя) мы и встречаем в названных произведениях новейшей литературы.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Научная литература об оппозиции «культурный герой – трикстер», к которой очевидно восходит юнговская идея превращения трикстера в Спасителя, обширна. Достаточно широкое освещение получил вопрос не только о столкновении данных архетипов, но и о сходстве (а подчас и тождестве) культурного героя и трикстера. Трикстер в его принадлежности к *мифологической* традиции устойчиво рассматривается как амбивалентное существо: не только вредитель, но помощник героя (Е.М. Мелетинский), посредник, ответственный за коммуникацию между мирами и их обитателями (К. Леви-Стросс), созидатель, осуществляющий свою функцию через разрушение (Ю.М. Лотман). *Литературный* образ, архетипической основой которого является трикстер в его созидательной функции, также представлен в научных исследованиях [Липовецкий, 2009; Ковтун, 2022; 2023], однако произведения, составившие материал статьи, в таком качестве (как романы о превращении трикстера в Спасителя) не изучались.

*Результаты исследования.* Роман Д. Тартт «Щегол» в жанровом плане представляет собой роман воспитания: в основе его сюжета лежит история становления Теодора Деккера, важнейшим элементом которой являются его взаимоотношения с героем, архетипической основой образа которого является трикстер. Это второй главный герой романа Борис Павликовский. Он, как и Тео, также имеет опыт страдальческого взросления: рос без покончившей с собой матери, менял города и страны в связи с профессиональной деятельностью отца, жестоко страдал от его побоев и полного отсутствия заботы и заинтересованности со стороны взрослого мира. Его отличают необузданный темперамент, пограничное поведение и готовность «хохоча, отдаться священному безумию» [Тартт, 2015, с. 817].

В предыдущем исследовании [Турышева, 2020] мы обратили внимание на важную деталь в образе Бориса: Д. Тартт привязывает его рождение к сибирскому городу Новооганску. В соответствии с нашей гипотезой, ссылаясь на сибирские

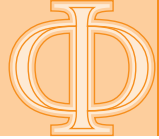
корни Бориса, Тартт вводит в рецептивный контекст своего романа сибирский миф, выработанный русской литературой. В русской литературе, согласно множественным филологическим реконструкциям ([Шатин, 2016; Рыбальченко, 2004; Собенников, 2004; Ташлыков, 2004; Эртнер, 1999]), образ Сибири обладает мифологическими чертами «края лиминальной полусмерти» [Тюпа, 2002, с. 28], «мест[а] физических и духовных страданий <...> пройдя через которое, <...> герой повторяет путь Христа: от рождения, через смерть (условную) и ад к воскресению» [Габдуллина, 2015, с. 104]. Думается, что указание на сибирское происхождение Бориса актуализирует семантику инициации главного героя романа: Борис, образ которого в романе символически ознаменован причастностью к стране мертвых, изображен как помощник и проводник Тео в его инициальной истории. Думается также (и эту мысль мы высказываем впервые), что эта деталь поддерживает трикстеровскую природу образа Бориса: он, подобно многим мифологическим трикстерам, родом из ада, из иного, потустороннего мира, что наделяет его образ сакральным началом, очевидно, связанным с обладанием сакральным знанием.

В истории Теодора Борис фигурирует дважды. В рамках первого (техасского) эпизода он усугубляет смерть героя, приобщая его к алкоголю и наркотикам, вовлекая в воровство и обворовывая его самого (крадет утаиваемую им картину Карела Фабрициуса). Но с другой стороны, Борис поощряет Тео к принятию важных решений, вооружив его верой в дружбу.

Второй крупный эпизод взаимоотношений Тео с Борисом завершается трагически: Борис в намерении вырвать картину Фабрициуса из рук мошенников превращает Тео в соучастника преступления, вынуждая его к невольному убийству, переживание которого подталкивает героя к намерению добровольно уйти из жизни. Однако преодолеть это намерение герою удастся тоже благодаря Борису. В финале романа Борис выводится как непосредственный спаситель героя. Готовясь свести счеты с жизнью, Тео признается себе в бессмыслице человеческого существования, которую он сам усугубил своими преступлениями. Однако явившийся Борис рассеивает мрак: он рассказывает, как вернул картину властям, при этом называя ее спасителем именно Теодора. Важно, что этот эпизод вписан в рамки рождественского хронотопа, так символизируя преодоление работы смерти в сознании Тео.

Более того, Борис внушает Тео ту самую логику энантиодромии, о которой писал Юнг, размышляя о превращении образа трикстера в последующей перспективе в свою противоположность – спасителя и исцелителя. Не только образ Бориса в изображении Тартт подчиняется этой логике, она лежит и в основе идеи самого героя о том, что противоречивость жизни – это ее онтологическое качество, а плохое может привести к хорошему. Эту идею Борис излагает в разговоре с Тео о романе Достоевского «Идиот»:

Even the wise and good cannot see the end of all actions. Scary idea! Remember Prince Myshkin in *The Idiot*? <...> Myshkin ever did was good... unselfish... he treated all persons with understanding and compassion and what resulted from this



goodness? Murder! Disaster! <...> Very dark message to this book... But – this is what took hold on me last night, riding here in the car. What if – is more complicated than that? What if maybe opposite is true as well? Because, if bad can sometimes come from good actions –? where does it ever say, anywhere, that only bad can come from bad actions? Maybe sometimes – the wrong way is the right way? <...> I have to say I personally have never drawn such a sharp line between ‘good’ and ‘bad’ as you. For me: that line is often false. The two are never disconnected. One can’t exist without the other. As long as I am acting out of love, I feel I am doing best I know how. But you – wrapped up in judgment, always regretting the past, cursing yourself, blaming yourself, asking ‘what if,’ ‘what if.’ ‘Life is cruel.’ ‘I wish I had died instead of.’ <...> What if all your actions and choices, good or bad, make no difference to God? What if the pattern is pre-set? No no – hang on – this is a question worth struggling with. What if our badness and mistakes are the very thing that set our fate and bring us round to good? What if, for some of us, we can’t get there any other way? [Tartt, 2014, p. 828]<sup>2</sup>.

В рамках этой рождественской сцены и происходит возрождение героя: благодаря Борису Тео признает свой порок одномерного, исключительно трагического восприятия мира. В финале повествования герой, уже готовый было уйти из жизни, принимает ее противоречия, отказывается от страшных выводов о бессмысленности существования, не сходит с ума, признав в себе убийцу, и в конце концов отказывается «покидать мир». Более того, заряженный идеей Бориса о том, что «хорошее может явиться в... жизнь с очень черного хода» [Тартт, 2015, с. 814], а «печаль может сделать счастливым» [Тартт, 2015, с. 815], он начинает трудиться над искуплением своей вины. Искупление вины – символ принятия жизни, признание того, что она при всей своей жестокости не бессмысленна. Недаром рождественский хронотоп романа сменяется в финале хронотопом дороги: возрожденный герой отправляется в путешествие, знаменующее не только возмещение нанесенного ущерба, но и отказ от ухода из жизни, и начало этому возрождению положил Борис, архитипическую основу образа которого составляет трикстер.

<sup>2</sup> Даже самые мудрые, самые прекрасные люди не могут предусмотреть, во что выльются их поступки. Подумать страшно! Помнишь князя Мышкина в «Идиоте»? <...> Мышкин всем делал только добро... и к чему привела вся эта его доброта? К убийствам! Катастрофам! <...> Очень мрачный смысл у этой книги... Но – вот что мне в голову-то вчера пришло... А что если... все гораздо сложнее? Что если и в обратную сторону все тоже правда? Потому что, если от добрых намерений иногда бывает вред? То где тогда сказано, что от плохих бывает только плохое? А вдруг иногда неверный путь – самый верный? <...> сам я лично никогда... не разделял плохое и хорошее. По мне, так любая граница между ними – одна видимость. Эти две вещи всегда связаны. Одна не может существовать без другой. И я для себя знаю – если мной движет любовь, значит, я все делаю как надо. Но вот ты – ты вечно всех осуждаешь, вечно жалеешь о прошлом, клянешь себя, винишь себя, думаешь: «а что, если?», «Как несправедлива жизнь!», «Лучше б я тогда умер!» <...> А что, если эта наша нехорошесть, наши ошибки и есть то, что определяет нашу судьбу, то, что и выводит нас к добру? Что, если кто-то из нас другим путем туда просто никак не может добраться? (перевод А. Завозовой) [Тартт, 2015, с. 789–799].



Таким образом, в этом романе отношения героя с трикстером становятся основой нового мировоззрения: катастрофа, к которой был причастен трикстер, «была понята сознанием» героя (Юнг) через отношения с ним.

Юнг, переводя разговор о трикстере как мифологической фигуре в плоскость размышлений о структуре психики, пишет о трикстере как архетипе Тени. Конечно, образ Бориса вполне возможно рассматривать как манифестацию этого архетипа в истории Ребенка, находящегося в процессе индивидуации, архетип которого манифестирован в образе Тео Деккера. Но важно то, что преодоление катастрофического взгляда на жизнь и осознание своего места в ней (в терминологии Юнга, обретение Самости) происходит в романе благодаря преобразению Тени-Трикстера в аниму героя, подталкивающую героя к преодолению ложного взгляда на мир и себя и исцеляющую его.

В романе британской писательницы Джоан Харрис «Евангелие от Локи» (2016) речь идет о роли Трикстера в истории, как говорит Юнг, «коллектива», переживающего катастрофу мирового масштаба. Это боги Асгарда. Роман представляет собой модернизированное по языку и стилю изложение основных мифов древнескандинавской мифологии по эддическим текстам от лица Локи – первого в европейской словесности бога лжи и хитрости. Предвосхищение христианства в древнескандинавских песнях ученые обычно связывают с мотивом первой божественной смерти – смерти светлого бога Бальдра, убитого слепым богом судьбы Хедом по коварному совету Локи и воскресшего после Рагнарека. Д. Харрис присваивает евангельское сообщение самому Локи, фактическому убийце Бальдра, к тому же воспротивившемуся возвращению Бальдра из царства Хель.

Герменевтическая проблема, которую задает этот роман, явственна: почему трикстеру присваивается благая весть и в чем она состоит. Однако при всей очевидности заданной автором загадки ответ на нее совсем не очевиден и поиск его требует особого внимания к отличиям, присвоенным Харрис Локи, по отношению к его эддическому образу.

Среди них важнейшее отличие: Локи сам называет свое повествование Евангелием, противопоставляя его «авторизированной», «официальной» (как он говорит) версии мифа, изложенной в «Прорицании вельвы» и в книге скальда Снорри Стурлуссона «Младшая Эдда». Он протестует против версии событий, изложенной в мифе, и ради достоверного рассказа о них создает новый жанр: Локабренна (в пер. с исланд. *Факел Локи*). Слово «Локабренна», как сообщает Локи во введении, «достаточно грубо можно перевести как “Евангелие от Локи”» [Харрис, 2016, с. 12]. Каждая глава книги, именуемая уроком, открывается афористической локабренной, которая находит свое подтверждение в повествовательной части главы. В совокупности локабренны Локи транслируют трагическое мировоззрение, согласно которому мир, созданный богами Асгарда, глубоко несовершенен и потому обречен, а сами боги эгоистичны, порочны и агрессивны.

Однако думается, что благая весть от Локи вовсе не сводится к той нехитрой мудрости, которую Локи выражает в своих локабреннах и которые очень похожи на гномические строфы «Старшей Эдды», как называют поучения Одина



людям («Речи Высокого»). В отличие от «Речей Высокого», речи Локи замешаны не на божественном знании, а на обиде. Остановимся на ее содержании, чтобы вернуться к содержанию благой вести Локи.

В изложении Локи он, огненный демон из мира Хаоса, был приглашен в Асгард Одином, в соответствии с коварным планом которого Локи должен нести ответственность за нарушение правил и норм, когда Одину – их автору – будет выгодно их обходить. В этом плане Локи выведен как брат Одина по трикстерству и плутовству, что соответствует мнению медиевистов, трактующих Локи как демоническую ипостась Одина.

Присвоенная Локи роль трикстера в то же время стала источником бед и для него самого, и для богов. Боги его откровенно презирают за происхождение и плутовские проделки, а он сам лелеет мечту о мести богам, мечтая разрушить их единство и предать выстроенный ими Порядок Хаосу. Харрис подробно пересказывает эддические события, неотвратимо приблизившие Рагнарек, но мотивирует их оригинально: обидой, одиночеством, страданиями Локи и его ненавистью к богам. А Юнг, напомним, описывал страдание трикстера как обязательный элемент его очеловечивания и превращения в исцелителя.

О собственном очеловечивании говорит сам Локи, когда сетует на Одина: тот, воззвав Локи из Хаоса, наделил его человеческим телом и человеческой душой, «отравив [его] человечностью» [Харрис, 2016, с. 167]. А «человеческое, слишком человеческое» в ситуации оскорбления воспаляет обиду и желание мести: «В этом безумном мире, где одни боги пожирают других богов, всегда приходится как-то жить в ногу со временем. И в особенно мрачные эпохи, когда на смену свету приходит тьма, все народы начинают снова стремиться к огню. Огонь, что называется, никогда не выходит из моды. Во время войн, когда вокруг царит страх, именно огонь объединяет нас, собирает вокруг себя, источая тепло и тая опасность. Собственно, было вполне предсказуемо, что многие люди, отвернувшись от богов Асгарда, начнут поклоняться мне. Люди жгли свои книги, желая согреться у костра и отгородиться им от ночной темноты. А у меня появилось еще одно новое имя: Локи, Свет Приносящий. И – наконец-то! – ко мне стали относиться с должным уважением» [Харрис, 2016, с. 193].

В этом фрагменте мы встречаем новый библейский мотив: Локи, очевидно, сопоставляет себя с Люцифером, освещая его образом свой бунт против Одина и мира им созданного.

В финале, приложив все силы для разрушения мира асов, но не погибнув в битве богов и великанов, Локи обнаруживает себя погруженным в магический сон в «прихожей Хаоса», Темном мире, где он размышляет о пророчестве оракула о возрождении мира и циклическом движении времени. Эту изложенную в «Прорицании вельвы» версию Локи опровергает: «Забудем “авторизованную версию” предсказаний оракула. “Евангелие от Локи” не будет завершено, пока не исчезнет последняя искорка надежды. И я ждал. Ждал во тьме и мечтал, и видел сны, и думал про себя: Да будет свет. Да будет свет. Да будет...» [Харрис, 2016, с. 210]. Это высказывание Локи завершает повествование.

Очевидно, что Локи цитирует третий стих Книги бытия, где речь идет о сотворении мира: «И сказал Бог: да будет свет: и был свет». Интересно, что Локи и начинает свое Евангелие этой цитатой. Но во введении она выглядит как попытка предоставить публике верную версию событий, искаженных в мифе. В финале эта библейская цитата приобретает совсем иное звучание. Думается, что, цитируя слова иудео-христианского Бога, Локи выражает надежду на сотворение нового мира, где боги не уничтожают друг друга, но где правит единый Бог, что исключает распри и ненависть по определению. Может, вера в то, что Порядок и победа над Хаосом случится в монотеистическом варианте, и составляет благую весть Локи? Примечательно, что следующая книга Дж. Харрис называется «Завет Локи» (2018), это поддерживает высказанную герменевтическую версию. Впрочем, интерпретации, которая могла бы выявить единую художественную концепцию, «Завет Локи» поддается с трудом – ввиду сложного нагромождения событий, принадлежащих разным хронотопам. В основе повествования лежит рассказ о том, как Локи и другие боги после Рагнарека пытаются вернуть себе магическую силу и вернуться домой, восстановив Асгард, для чего им необходимо вникнуть в последнее пророчество Оракула. Таким образом, если в «Евангелии от Локи» тот выступал разрушителем Порядка, то в «Завете Локи» он пытается в союзе с другими богами Порядок восстановить – но в новом варианте.

Чтобы восстановить разрушенный мир, боги надеются вступить в контакт с Оракулом. Для этого они, потерявшие в битве с великанами обличие, воплощаются в телах людей XXI в., используя для этой манипуляции компьютерную игру «Асгард» и мифическую реку Сновидений. В частности, Локи проникает в сон человека, называя себя Архитектором, в сновидении строит храм, способный утвердить Порядок в мире Хаоса и положить начало новому Золотому веку. Оказывается, что Архитектор – профессор университета Конца Света, чьим сознанием овладел Оракул – голова Мимира. Оракул и есть подлинный строитель храма, он пророчествует конец правлению богов и забвение их имен: их имена будут стерты из истории. Локи закидывает голову Мимира в реку Сновидений, освобождаясь от него. В финале он встречает девушку, которая подобрала брошенного в корзинке младенца, и воплощается в его тело. Все это происходит под появившейся в небе руной в виде креста. Так Локи надеется спрятаться от Одина и сохранить при себе прорицание Оракула. Пророчеством Оракула, которое вряд ли подлежит внятной интерпретации, и завершается роман. В нем идет речь и о таинственном творце нового Порядка, исполненном злобы, и о бесконечных войнах, в которые погрузится мир. Осуществлению этого пророчества и пытается помешать Локи.

Финал представляется более чем прозрачным: Локи отождествляется с Моисеем, который получит Божественный завет и передаст его людям. Таким образом, Локи по ходу повествования в рассматриваемой диалогии отождествляется и с Моисеем, и с Богом-Творцом, и восставшим против него Люцифером. С одной стороны, он презирает пророчество Мимира о конце правления эддических богов, с другой – обещает его передать Одину и твердит его, в-третьих, надеется на причастность к творению Порядка и «отделению света от тьмы».



*Обсуждение результатов.* Выявление трикстеровской модели в образе второго главного героя романа Д. Тартт «Щегол» позволяет развернуть сравнение его образа с образом Локи, героя романов Дж. Харрис. При том что исследуемые романы принадлежат к разным нарративным и жанровым традициям, образы героев, обладающих единой архитепической основой, объединяют два мотива: мотив трагического происхождения трикстера и мотив осуществления спасительной функции (в истории героя или в истории, как пишет Юнг, коллектива): Борис предает Тео, но позднее спасает его (в контексте решаемого вопроса представляется немаловажным, что имя Тео с греческого означает «Бог»), Локи уничтожает языческий миропорядок, отвергает его возрождение, но мечтает о сотворении мира, освещенного светом единобожия и, значит, любовью, а не всеобщей ненавистью. В столь разных художественных версиях образа трикстера эти две важные характеристики: разрушительное и спасительное начала – совпадают (как парадоксальным образом совпадает сатанинская и божественная характеристики Локи). Метафора преодоления мрака в обоих произведениях ассоциирована с деятельностью героев-трикстеров в полном соответствии с мыслью Юнга о том, что очеловечившийся, прошедший через горнило страданий и освободившийся из тюрьмы бессознательного трикстер становится носителем света.

*Заключение.* Логика энантиодромии, наблюдаемая в динамике образа, восходящего к образу трикстера, очевидно господствовала в мифологическом сознании архаического периода его развития. Современная литература, обращаясь к архетипу трикстера, актуализирует именно эту логику превращения разрушителя в созидателя. Амбивалентность образа трикстера, в классической литературе уступившая место принципу бинарного противопоставления героя и антигероя, в новейшей литературе оказывается особенно востребованной. Ее актуализация, возможно, есть одно из проявлений процесса пересмотра аксиологического пространства культуры, начатого постмодернизмом в полемике с классической этикой и ее принципом противопоставления противоположных начал.

### **Библиографический список**

1. Габдуллина В.И. Мотив смерти – воскресения в тексте Ф.М. Достоевского // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 101–108.
2. Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX–XXI века). М.: Флинта; Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2022. 408 с.
3. 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.
4. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
5. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 6 (100). С. 224–245.
6. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.

7. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 25–28.
8. Рыбальченко Т.Л. Мифологемы образа Сибири в русской прозе второй половины XX века // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: матер. Международной научной конференции (24–26 сентября). Иркутск, 2004 [Официальный сайт]. URL: [http://mion.isu.ru/pub/sbornik\\_Sib/6\\_1.html](http://mion.isu.ru/pub/sbornik_Sib/6_1.html) (дата обращения: 05.07.2023).
9. Собенников А.С. Миф о Сибири в творчестве А.П. Чехова («Очерки из Сибири») // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: матер. Международной научной конференции (24–26 сентября). Иркутск, 2004 [Официальный сайт]. URL: [http://mion.isu.ru/pub/sbornik\\_Sib/5\\_8.html](http://mion.isu.ru/pub/sbornik_Sib/5_8.html) (дата обращения: 15.06.2023).
10. Тартт Д. Щегол / пер. с англ. А. Завозовой. М.: Изд-во АСТ, 2015. 827 с.
11. Тартт Д. Тайная история / пер. с англ. Д. Бородкина, Н. Ленцман. М.: Иностранка, 2008. 704 с.
12. Ташлыков С.А. Образ Сибири в древнерусской литературе // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: матер. Международной научной конференции (24–26 сентября). Иркутск, 2004 [Официальный сайт]. URL: [http://mion.isu.ru/pub/sbornik\\_Sib/5\\_8.html](http://mion.isu.ru/pub/sbornik_Sib/5_8.html) (дата обращения: 15.06.2022).
13. Турышева О.К. Достоевский, Сибирь и русский человек в романе Донны Тартт «Щегол» // Quaestio Rossica. 2020. Т. 8, № 1. С. 119–131. DOI: 10.15826/qr.2020.1.451. 63 с.
14. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.
15. Харрис Д. Евангелие от Локи / пер. с англ. И. Тогоева. М.: Эксмо, 2016. 214 с.
16. Харрис Д. Завет Локи / пер. с англ. И. Тогоева. М.: Эксмо, 2019. 214 с.
17. Шатин Ю.В. Путешествие Нехлюдова в Сибирь К проблеме инициации // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 11–15. DOI: 10.17223/18137083/55/2
18. Эртнер Е.Н. Образ Сибири в русской литературе XIX века // Язык и литература: электронный журнал Тюменского государственного университета. 1999. № 6 [Официальный сайт]. URL: <http://www.utmn.ru/frgf/No6/text16.htm> (дата обращения: 21.05.2005).
19. Юнг К.-Г. О психологии образа Трикстера // Пол Радин. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 265–286.
20. Tartt D. The Goldfinch. Abacus, 2014. 864 p.

### Сведения об авторе

Турышева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург); ORCID ID: 0000-0002-3014-6153; e-mail: [oltur3@yandex.ru](mailto:oltur3@yandex.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-4-15

## THE TRICKSTER AS A SAVIOR

**O.N. Turysheva (Yekaterinburg, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* In a number works of modern literature, the image of the trickster has a paradoxical embodiment being connected with the biblical theme of creation and salvation.

*The purpose of the article* is to analyze the image of the trickster in the 21<sup>st</sup> century novels, conflicting with the tradition of depicting a hero with trickster roots characteristic of classical literature.

*Review of scholarly literature on the issue.* The scientific literature on the opposition ‘cultural hero – trickster’ is extensive. The literary image, the archetypal basis of which is a trickster in its creative function, is also represented in scientific research, but the works that made up the material of the article have not been studied in this perspective.

*Methodology (materials and methods).* The article refers to *The Goldfinch* by D. Tartt (2013), *The Gospel of Loki* (2016), and *The Testament of Loki* (2018) by J. Harris. The research methodology is based on the Jungian concept of the development of the trickster motif, including also the elements of immanent, comparative, and hermeneutic approaches.

*Research results.* In the novels under study, two motifs unite the images of heroes with a trickster basis: tragic origin and the realization of the saving function.

*Conclusion.* Turning to the archetype of the trickster, modern literature actualizes the mythological logic of the transformation of the destroyer into the creator. The ambivalence of the trickster’s image, which gave way to the principle of binary opposition between the hero and the anti-hero in classical literature, is especially in demand in modern literature. Its actualization is perceived as one of the manifestations of the revision process of the axiological space of culture initiated by postmodernism.

**Keywords:** *trickster image, trickster archetype, trickster as savior, trickster motif, D. Tartt, The Goldfinch, J. Harris, The Gospel of Loki, The Testament of Loki.*

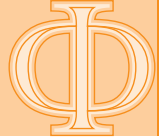
### References

1. Gabdullina V.I. The motive of death – resurrection in the text of F.M. Dostoevsky. In: Plotology and plotography. 2015. No. 2. P. 101–108.
2. Levi-Strauss K. Structural anthropology. Moscow: Eksmo Publishing House, 2001. 512 p.
3. Kovtun N.V. Trickster as a hero of our time (Based on the material of Russian prose of the second half of the 20th – 21st centuries). Moscow: Flint; Krasnoyarsk: KSPU after V.P. Astafieva, 2022. 408 p.
4. Kovtun N.V. Trickster as a hero of the frontier, or On the mechanisms of survival in chaos. In: Bulletin of Novosibirsk State University. Series: History, philology. 2023. No. 22 (9). P. 120–133.
5. Lipovetsky M. Trickster and “closed” society. In: New Literary Review. 2009. No. 6 (100). P. 224–245.
6. Lotman Yu.M. Culture and explosion. Moscow: Gnosis, 1992. 272 p.
7. Meletinsky E.M. Cultural hero. In: Myths of the peoples of the world: encyclopedia. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1982. Vol. 2. P. 25–28.

8. Rybalchenko T.L. Mythologems of the image of Siberia in Russian prose of the second half of the twentieth century. In: *Sibirien: blick von aussen und von intern. Geistige raumermessung. Proceedings of the International Scientific Conference (September 24–26)*. Irkutsk, 2004 [Official website]. URL: [http://mion.isu.ru/pub/sbornik\\_Sib/6\\_1.html](http://mion.isu.ru/pub/sbornik_Sib/6_1.html) (access date: 07.05.2023).
9. Sobennikov A.S. The myth of Siberia in the works of A.P. Chekhov (“Essays from Siberia”). In: *Sibirien: blick von aussen und von intern. Geistige raumermessung. Proceedings of the International Scientific Conference (September 24–26)*. Irkutsk, 2004 [Official website]. URL: [http://mion.isu.ru/pub/sbornik\\_Sib/5\\_8.html](http://mion.isu.ru/pub/sbornik_Sib/5_8.html) (access date: 06.15.2023).
10. Tartt D. *Goldfinch* / trans. from English A. Zavozova. Moscow: Publishing house AST, 2015. 827 p.
11. Tartt D. *The Secret History* / trans. from English D. Borodkina, N. Lenzman. Moscow: Inostranka, 2008. 704 p.
12. Tashlykov S.A. The image of Siberia in ancient Russian literature. In: *Sibirien: blick von aussen und von intern. Geistige raumermessung. Proceedings of the International Scientific Conference (September 24–26)*. Irkutsk, 2004 [Official website]. URL: [http://mion.isu.ru/pub/sbornik\\_Sib/5\\_8.html](http://mion.isu.ru/pub/sbornik_Sib/5_8.html) (access date: 06.15.2022).
13. Turysheva O.N. Dostoevsky, Siberia and the Russian people in Donna Tartt’s novel *The Goldfinch*. In: *Quaestio Rossica*. 2020. Vol. 8, No. 1. P. 119–131. DOI: 10.15826/qr.2020.1.451. 63 p.
14. Tyupa V.I. Mythologem of Siberia: on the question of the “Siberian text” of Russian literature. In: *Siberian Philological Journal*. 2002. No. 1. P. 27–35.
15. Harris D. *The Gospel of Loki*. Translation from English Togoeva I. Moscow: Eksmo Publishing House, 2016. 214 p.
16. Harris D. *The Testament of Loki*. Moscow: Eksmo Publishing House, 2019. 214 p.
17. Shatin Yu.V. Nekhlyudov’s journey to Siberia On the problem of initiation. In: *Siberian Philological Journal*. 2016. No. 2. P. 11–15. DOI: 10.17223/18137083/55/2
18. Ertner E.N. The image of Siberia in Russian literature of the 19th century. In: *Language and literature: Electronic journal of the Faculty of Romance-Germanic Philology of Tyumen State University*. 1999. No. 6 [Official website]. URL: <http://www.utmn.ru/frgf/No6/text16.htm> (access date: 05.21.2005).
19. Jung K.-G. On the psychology of the Trickster image. In: Paul Radin. *Trickster. A study of the myths of North American Indians with comments by K.G. Jung and K.K. Kerényi*. St. Petersburg: Eurasia, 1999. P. 265–286.
20. Tartt D. *The Goldfinch*. Abacus, 2014. 864 p.

### About the author

Turysheva, Olga Naumovna – DSc (Philology), Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia); ORCID ID: 0000-0002-3014-6153; e-mail: [oltur3@yandex.ru](mailto:oltur3@yandex.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-16-22

УДК 82

## КТО СОЗДАЛ ЛОЛИТУ: ВЛАДИМИР НАБОКОВ ИЛИ СТЭНЛИ КУБРИК?

Д.Ч. Гиллеспи (Москва, Россия; Бат, Великобритания)

Е.В. Пожидаева (Москва, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Роман В.В. Набокова «Лолита», будучи произведением довольно сложным, иногда даже сбивающим с толку, заставляет читателя сомневаться в каждом слове, а к *развязке* – и в правдоподобности происходящего на предыдущих 300 страницах. Это самый противоречивый роман Владимира Набокова, он был впервые опубликован в 1955 г. в Париже на английском языке. В.В. Набоков самостоятельно перевел его на русский язык в 1967 г.

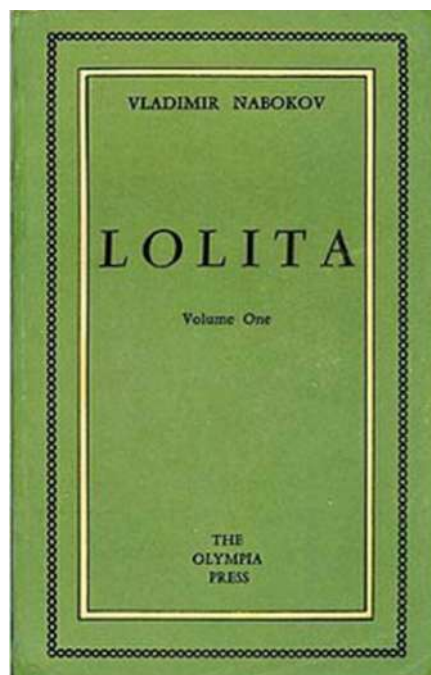
В статье авторы ставят перед собой две *цели* – определить, до какой степени роман Владимира Набокова «Лолита» можно назвать произведением «русской» литературы, и изучить стратегию экранизаций романа.

*Результаты исследования.* Возможно, не существует более «художественного» романа, чем «Лолита». Но важный вопрос в другом: место действия романа – США, язык, на котором написан роман – английский, тогда как же можно считать его русским романом?

Вторая, не менее интересная тема: как можно превратить художественную литературу, основанную на игре и символике, в графический реализм на экране?

*Выводы.* Гумберт Гумберт в конце романа признается автором как псевдоним. Оба фильма демонстрируют существенную разницу между оригиналом и экранизацией. Эллиптический текст Набокова заставляет читателя задуматься над правдой или неправдой написанного.

**Ключевые слова:** «Лолита», русская литература, игра, кино, экранизация.



Обложка первого издания романа. Париж, 1955



**П**остановка проблемы. Роман «Лолита» – самый противоречивый роман Владимира Набокова, он был впервые опубликован в 1955 г. в Париже на английском языке. В.В. Набоков самостоятельно перевел его на русский язык в 1967 г. Это произведение, будучи довольно сложным, иногда даже сбивающим с толку, заставляет читателя сомневаться в каждом слове, а к развязке – и в правдоподобности происходящего на его 300 страницах.

*Цели исследования* – определить, до какой степени роман Владимира Набокова «Лолита» можно назвать произведением «русской» литературы, и, во-вторых, изучить стратегию экранизаций романа.

*Результаты исследования.* Помимо аллюзий, каламбуров и игры слов в тексте, сам роман строится вокруг основных «русских» тем. Испытывающий отвращение к себе и ненавидящий людей, рассказчик Гумберт Гумберт намеревается использовать молодую доверчивую девочку, чем сразу напоминает героя из произведений Ф.М. Достоевского, а заклятый враг Гумберта – Клэр Куильти – его двойника [Schuman, 1979, p. 30]. Парад чудаков и эксцентриков, с которыми сталкиваются Гумберт и Лолита, путешествуя по Америке, мало чем отличается от гротескной галереи мошенников из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя с соответствующими говорящими именами: управляющий отелем мистер Швайн, учитель драмы мисс Пратт, молчаливая, но пылкая спутница Клэра Куильти – Вивиан Дамор-Блок (Вивиан Дамор-Блок – анаграмма Владимира Набокова). Учителя Лолиты в колледже Бердлей: мисс Редкок, мисс Корморант, мисс Молар, доктор Риггер.

Сама Лолита, двенадцатилетняя девочка Долорес Гейз, становится объектом сексуальной одержимости Гумберта Гумберта – учителя французской литературы лет тридцати с небольшим. Гумберт женится на ее матери, Шарлотте, чтобы быть ближе к юной «нимфетке». Он не испытывает ничего к своей новой жене, кроме презрения, о котором пишет в дневнике. Когда Шарлотта обнаруживает дневник и читает его, униженная и разгневанная, она выбегает из дома, проезжающая машина сбивает ее, и она мгновенно погибает. По чистой случайности освободившись от своего бремени, Гумберт приступает к совращению Лолиты. На протяжении последующих двух лет они вместе ездят по Америке, останавливаясь в придорожных мотелях и в приличных гостиницах. Их преследует незнакомец, Клэр Куильти, драматург и порнограф. Куильти выводит Лолиту из-под контроля Гумберта после ее непродолжительного пребывания в больнице. Два года спустя Гумберт находит Лолиту, теперь уже замужнюю, в ожидании ребенка. Он дает ей деньги, чтобы узнать адрес Куильти, и находит его в состоянии наркотического опьянения. Гумберт стреляет в Куильти, а затем его арестовывают. Роман заканчивается исповедью Гумберта в лечебнице для психопатов. Из предисловия к роману мы узнаем, что Гумберт умер от коронарного тромбоза в тюрьме, ожидая суда, а Лолита умерла в том же году при родах.

Роман был экранизирован дважды. Ни в одной из версий не упоминается ни психическое заболевание Гумберта, столь детально описанное на первых страницах романа, ни его женоненавистничество, ни отвращение к себе [Phelan, 2007]. Экранизация 1962 г. режиссером Стэнли Кубриком (1928–1999)

начинается с того, что Гумберт несколько раз стреляет в Куильти (Джеймс Мейсон, 1909–1984). Куильти прячется за портретом Френсиса Пулстона, написанным Джорджем Ромни (1734–1802); простреленное полотно в этой сцене символизирует женственность, опороченную мужской силой. С того момента и до конца фильма акцент ставится на раскрытии причин содеянного, в котором не изображается и даже не упоминается смерть Лолиты. С. Кубрик привносит значительные изменения: Лолите уже не 12, а 14 лет и она уже не ребенок, а подросток, переживающий половое созревание (роль Лолиты исполнила 14-летняя Сью Лайон, 1946–2019). Кубрик делает заигрывания Гумберта (немного) более приемлемыми для цензуры. Это уже не история о жестоком обращении с детьми, а скорее «исповедь» и психологический портрет демона.

Так ли это? Является ли очевидным безумием то, что дьявол предстает перед нами как надежный рассказчик? Кубрик намекает на монстра в человеческом обличье, когда показывает Гумберта, Шарлотту и Лолиту в автокинотеатре. Они смотрят фильм «Проклятие Франкенштейна» 1957 г. Сцена, в которой Кристофер Ли срывает повязки с лица, чтобы обнажить скрытое под ними безобразие, вызывает особый шок у Шарлотты и Лолиты, фактически эта сцена – сублимация монстра, сидящего рядом с ними в машине.

Проблема передачи русского литературного произведения для иноязычной аудитории наиболее наглядно продемонстрирована при экранизации «Лолиты» и более очевидно, чем в любой другой попытке адаптации русского произведения. Текст Набокова изобилует аллюзиями и игрой слов. С. Кубрик имитирует черный юмор и иронию В.В. Набокова с помощью «крамольного» саундтрека и песни, привносящих беззаботный тон, которые идут вразрез с мрачным содержанием. Это необычное решение лучше всего реализовано игрой британского актера и комика Питера Селлерса (1925–1980). Его исполнение роли Куильти в фильме Кубрика значительно усилило образ похотливого и посмеивающегося «существа», которое транслирует сокровенные мысли и желания Гумберта в сопровождении греческого хора, который как бы злобно насмеяется и тем самым намекает на его злодеяния.

В романе Куильти, на первый взгляд, это более развратное *альтер эго* Гумберта, которого несколько раз называют его братом, но в фильме эта мысль сильно размыта. В фильме С. Кубрика впервые мы видим Куильти на летних танцах в Рамздэле, когда он аккуратно посмеивается над Шарлоттой, делая двусмысленные намеки на ее дочь. Зритель потом узнает Селлерса в другой, хотя и незначительной роли немецкого детского психолога доктора Земпфа (этого героя нет в романе), который спрашивает Гумберта о том, что Лолита знает о жизни, и не может скрыть свое нездоровое любопытство. Кроме того, в фильме безмянный мужчина в отеле «Зачарованные Охотники», где Гумберт и Лолита остановились на ночь, это Селлерс в роли Куильти – деталь, не столь очевидная в романе. Название отеля – это, конечно же, ироничный комментарий и к Куильти, и к Гумберту; к слову, пьеса, в которой Лолита играет роль ведьмы в колледже Бердлей, называется «Зачарованные Охотники».

Ворчливый Гумберт Гумберт, которого сыграл Джеймс Мэйсон, слаб и разочарован своей неспособностью контролировать Лолиту; его лицо выражает безнадежность и растерянность персонажа, но ему недостает мощности романного Гумберта, его хищнической ловкости и отвращения к самому себе. В трактовке Мейсона Гумберт – это испорченный английский джентльмен, а не французское чудовище из романа. Более того, нельзя отрицать эмоциональный эффект в игре Мейсона. Когда в конце фильма он осознает, что навсегда потерял Лолиту, Гумберт разбит, он рыдает, как ребенок; так же, как Лолита, когда ей рассказали о смерти матери. С. Кубрик сближает пару через их общую печаль от утраты.

Несоответствие между текстом и фильмом лежит на поверхности: визуальный реализм не позволяет полностью воспроизвести аллюзии и текстовые уловки В.В. Набокова. Само по себе имя Гумберт Гумберт шуточное, и в романе его называют то Гумберг, то Гамбургер, то Гумбард [Nabokov, 1964]. Фамилия Лолиты Гейз (от англ. haze – дымка, туман) подразумевает ослепляющее, вводящее в заблуждение влияние на Гумберта. Фамилия Куильти, аллюзия на уютную спальню (его так же называют quilted, от англ. – стеганный, ватный), сохранена в обоих фильмах. С. Кубрик изменяет название места, где Лолита проводит лето, с «Лагерь Ку» на «Лагерь для девушек Клаймакс», тогда как В.В. Набоков заимствовал название ближайшей горы с не менее говорящим названием «Гора Клаймакс». Немецкие литературные аллюзии также «соскакивают» со страниц: Куильти живет на улице Гримма, а фамилия у мужа Лолиты – Шиллер.

Еще одно существенное расхождение между текстом и экраном заключается в характере самой Лолиты. В романе она объективируется через призму восприятия Гумберта; действительно, как он признается, она – его творение: «То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой – быть может, более действительной, чем настоящая; перекрывающей и заключающей ее; плывущей между мной и ею; лишенной воли и самосознания – и даже всякой собственной жизни» [Набоков, 1998, с. 66]. В романе она не плачет, даже когда узнает о смерти матери, а в фильме она впадает в истерику. Прежде всего, она игрушка Гумберта, которую по желанию сексуализируют и используют. Кубрик очеловечивает ее. Однако существовала ли Лолита когда-либо? Если исповедь Гумберта Гумберта в романе – выдумка и ничего этого не было, то Лолита никогда не существовала и реальной она становится только в фильме С. Кубрика.

В 1987 г. режиссер Эдриан Лайн снял буквально второсортный фильм «Роковое влечение», и затем в адаптацию «Лолиты» в 1997 г. внес еще больше эротических и откровенно сексуальных сцен, чем у С. Кубрика, хотя в некоторых ключевых моментах он все же придерживается версии С. Кубрика. Фильм начинается со сцены, в которой Гумберт Гумберт (Джереми Айронс, род. 1948) рискованно ведет свой автомобиль, и зритель не понимает, почему он кажется таким физически истощенным и отрешенным. Только в конце мы видим, как полиция преследует его после убийства Куильти.



Э. Лайн цитирует В.В. Набокова в первой сцене фильма: ‘Lolita, light of my life, fire of my loins’ («Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел») [Nabokov, 1960, p. 11]. В отличие от С. Кубрика, Э. Лайн включает описание юности Гумберта во Франции и его увлечение молодой девочкой Аннабеллой Ли, которая умерла от тифа в четырнадцать лет. Подразумевается, что (как и в случае с В.В. Набоковым) эта травма является основной причиной влечения Гумберта к девочкам-подросткам. Гумберт в исполнении Айронса более расчетлив, чем в интерпретации Джеймса Мэйсона, но также уязвим и жалок в конце. Повествование от первого лица у В.В. Набокова реализуется посредством внутреннего монолога Айронса в нескольких местах в фильме и в конце. Физические отношения между ним и Лолитой (Доминик Суэйн, род. 1980) показаны в мельчайших подробностях. Лолита более сексуализирована за счет использования ярких цветов, бронзового цвета кожи ее плеч и бедер, ярко-красных губ (часто приоткрытых), жующих жвачку и «облизывающих» бананы. Если в фильме Кубрика секс сублимирован через сцену, в которой Гумберт красит ногти на ногах Лолиты, то и В.В. Набоков, и Э. Лайн прямо дают понять, что в их отношениях его много.

Клэр Куильти (Фрэнк Ланджелла, род. 1938) здесь скорее призрачная фигура из романа, которая преследует Гумберта и Лолиту во время их путешествия по Америке, и уж точно не является источником большей части острого юмора в фильме С. Кубрика. Куильти можно увидеть во плоти (в том числе буквально) только в финальной, «забрызганной кровью» сцене катарсиса, которая также присутствует в романе. Тем не менее Куильти демонстрирует остроумную игру слов Набокова, когда, будучи незнакомцем в полутьме на веранде отеля «Зачарованные Охотники», он спорит с Гумбертом о Лолите (приводим сначала английский текст, потом перевод самого Набокова):

‘Where the devil did you get her?’

‘I beg your pardon?’

‘I said: the weather is getting better.’

‘Seems so.’

‘Who’s the lassie?’

‘My daughter.’

‘You lie – she’s not.’

‘I beg your pardon?’

‘I said: July was hot’ [Nabokov, 1960, p. 125].

(«Как же ты ее достал?»)

«Простите?»

«Говорю: дождь перестал».

«Да, кажется».

«Я где-то видал эту девочку».

«Она моя дочь».

«Врешь – не дочь».

«Простите?»

«Я говорю: роскошная ночь») [Набоков, 1998, с. 136].

Этот разговор отсутствует у С. Кубрика. В эпилоге фильма не упоминается, что Долорес умерла при родах в том же году; в эпилоге Э. Лайна упоминаются детали обеих смертей. Если «Лолита» 1962 г. – «создание» С. Кубрика (и Питера Селлерса), несмотря на сценарий В.В. Набокова, фильм Э. Лайна 1997 г. сохраняет больше «набоковского» повествования, но в то же время отражает бóльшую вседозволенность американского кино 90-х гг. Оба фильма, однако, не могут воспроизвести великую шутку: существовал ли кто-нибудь из этих героев, происходило ли что-либо из описанного на самом деле или «исповедь» Гумберта – всего лишь бред сумасшедшего?

Гумберт Гумберт в конце романа признается автором как псевдоним. Оба фильма демонстрируют существенную разницу между оригиналом и экранизацией. Эллиптический текст Набокова заставляет читателя задуматься над правдой или неправдой написанного. Правдиво ли повествование, или все, что мы прочитали, просто выдумки и бред сумасшедшего монстра? Если второе, то роман представляет собой основанное на фантастике обнажение зверя в человеческом облики. Человека, не созданного окружающей средой, а человека, создавшего себя (критика В.В. Набокова современной психологии отражается в шуточном имени доктора Биянки Шварцман, которого нет ни в одном фильме).

*Заключение.* Кино как средство реализма зависит от «материальности» происходящего на экране, тогда как страницы В.В. Набокова высмеивают реализм через образ маленького городка, системы американского образования и особенности детской психологии, обоих полюсов сексуальности – от распушенности до пуританства, да и самой сути литературы как таковой. Но Питер Селлерс заставляет нас искренне смеяться.

### Библиографический список

1. Набоков В.В. Лолита. М.: Фолио, АСТ-ЛТД», 1998, 426 с.
2. Nabokov V. Interview with Alvin Toffler // *Playboy*. 1964. January.
3. Nabokov V. *Lolita*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960.
4. Phelan J. Estranging Unreliability: Bonding Unreliability and the Ethics of *Lolita*’ *Narrative* // Ohio State University Press. 2007. P. 222–238.
5. Schuman S. *Vladimir Nabokov: A Reference Guide*. New York, G.K. Hall, 1979.
6. Wyllie B. *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*. McFarlane: London, 2003.

### Сведения об авторах

Гиллеспи Дэвид Чарльз – доктор философии (русистика), профессор, Московский городской педагогический университет (Москва, Россия; Бат, Великобритания); e-mail: GillespiD@mgpu.ru

Пожидаева Елена Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина (Москва, Россия); e-mail: elenabelenko@mail.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-16-22

## WHO CREATED LOLITA: VLADIMIR NABOKOV OR STANLEY KUBRICK?

**D.Ch. Gillespie (Moscow, Russia)**

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

### **Abstract**

This article poses two questions: to what extent can we identify *Lolita* as a Russian novel, and, secondly, to analyze the strategies of its screen adaptations. *Lolita* is Vladimir Nabokov's most controversial novel, published in English in Paris in 1955 (Nabokov would himself translate it into Russian in 1967). As a work of considerable and occasionally confounding complexity, it challenges the reader to question the reality of the written word, and, at its dénouement, the actuality of the preceding 300 pages. There is probably no other novel more 'literary' than *Lolita*. But one important question is: set in the USA and written in English, how can this be categorized as a Russian novel? The second, no less important, theme is: how can a work of literature based on imaginative play and symbolism be turned into a cinematic work of graphic realism?

**Keywords:** *Lolita*, Russian literature, play, cinema, screen adaptation.

### **References**

1. Nabokov V.V. *Lolita*. Folio, LLC Publishing House AST-LTD, 1998. 426 p.
2. Nabokov Vladimir. Interview with Alvin Toffler // *Playboy*. 1964. January.
3. Nabokov Vladimir. *Lolita*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1960.
4. Phelan James. *Estranging Unreliability: Bonding Unreliability and the Ethics of 'Lolita', Narrative* // Ohio State University Press. 2007. P. 222–238.
5. Schuman Samuel. *Vladimir Nabokov: A Reference Guide*. New York, G. K. Hall, 1979.
6. Wyllie Barbara. *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*. McFarlane: London, 2003.

### **About the authors**

Gillespie, David Charlse – PhD (Russian Studies), Professor, Moscow City Pedagogical University (Bath, United Kingdom; Moscow, Russia); e-mail: GillespiD@mgpu.ru

Pozhidaeva, Elelna Valeryevna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of English Language, Pushkin Institute of the Russian Language (Moscow, Russia); e-mail: elenabelenko@mail.ru

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-23-40

УДК 82-94

## ТРИКСТЕРИАДА Г. ЭФРОНА НА МАТЕРИАЛЕ ЕГО ДНЕВНИКОВ 1940–1943 гг.

Е.Е. Приказчикова (Екатеринбург, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* В статье рассматриваются основные черты трикстериады как реализуемого «комплекса трикстера» применительно к «Дневникам» Г. Эфрона – образцу эго-документальной литературы с ярко выраженным личностным началом, что представляет важный жанрообразующий элемент дайаристики.

*Целью* статьи является анализ трикстериады как проявления «комплекса трикстера» в «Дневниках» Г. Эфрона 1940–1943 гг.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Рассмотрение основных проявлений трикстериады в «Дневниках» Г. Эфрона опирается на базовые работы по философии трикстера, принадлежащие М. Липовецкому, Н.В. Ковтун, Ю.В. Чернявской, У.А. Комиссаровой, Л. Хайду.

*Методология исследования.* В статье использован опыт структурно-типологического метода, жанрологического и культурно-исторического анализов.

*Результаты исследования.* В работе проанализированы основные элементы, относящиеся к «комплексу трикстера», применительно к дневниковому жанру XX в., созданному в контексте советской действительности начала 1940-х гг. Это касается как гротескного изображения советской действительности данной эпохи, так и образов героев, представляющих интерес для автора дневника (Ю. Сербинов, Д. Сикорский, Раечка, Д. Сеземан). Особое место в статье уделяется трикстерским стратегиям поведения самого Г. Эфрона (Мура), включающим в себя осознание принципиальной амбивалентности и лиминарности своего образа, наличие опыта медиатора, осуществляющего связь между различными субкультурами и культурными мирами Советской России, реализацию элементов смеховой культуры, ярко выраженную витальность сознания, реализуемую через систему «гастрономических удовольствий», «силу цинизма» (М. Липовецкий) советского трикстера.

*Выводы.* Наличие в «Дневниках» Г. Эфрона практически всех элементов классической трикстериады не мешает моделированию в них стратегии утопии-эвпсихии, утопии воспитания идеального человека, характерной для личностного начала эго-документальной литературы. Данная литературная стратегия почти целиком искупает циничный аспект поведения героя-трикстера, рисуя образ молодого человека, которому предначертано великое будущее писателя или литературоведа.

**Ключевые слова:** трикстер, дневники, эго-документы, трикстериада Г. Эфрона, утопия-эвпсихия.

**П**остановка проблемы. О трикстере и трикстериаде в культуре XX в. сказано достаточно много. «Комплекс трикстера» в периоды коренной ломки общественных отношений, когда общий абсурд бытия, приобретая черты гротеска, является олицетворением хаоса, грозящего разрушить космический миропорядок, приобретает особое значение для литературной культуры в целом.

Чаще всего данный комплекс, включающий в себя общую амбивалентность и лиминарность образа трикстера, опыт медиатора, путешествующего между различными культурными мирами и различными субкультурами, актуализируя при этом топос дороги, связь со стихией смеха и элементами смеховой культуры, неистребимую витальность, выражающую себя в особом пристрастии к «гастрономическим удовольствиям» и готовности идти на многое ради их получения, находит отражение в художественной литературе. В нашей статье мы посмотрим, как трикстериада находит отражение в эго-документах XX столетия, в «Дневниках» сына поэтессы М. Цветаевой Г. Эфрона. Эго-документальная литература как литература «альтернативная» по отношению к литературе художественной освещена в плане проявления трикстерианского начала гораздо хуже. Особенно это касается дневника человека, который, в отличие от К. Чуковского, Ф. Раневской, М. Светлова, никогда не входил в плеяду деятелей культуры, практикующих в качестве стратегии поведения сознательное или бессознательное трикстерство. В воспоминаниях современников, первая подборка которых была осуществлена в книге М. Белкиной «Скрещение судеб» [Белкина, 1988], он чаще всего предстает как предельно серьезный, сдержанный, культурный, несколько надменный и порой циничный юноша, обладающий аристократической красотой и элегантностью. На первый взгляд трудно представить такого героя в одном ряду с трикстерами, генезис которых связан с образами шута, юродивого, плута, пройдохи.

*Целью* статьи является анализ трикстериады как проявления «комплекса трикстера» в «Дневниках» Г. Эфрона 1940–1943 гг.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Различные аспекты «комплекса трикстера» нашли отражение во многих работах, посвященных феномену трикстериады, как отечественных, так и зарубежных авторов. Так, Ю.В. Чернявская в своем «путешествии в хаос» последовательно рассмотрела через систему тернарных схем функции трикстера как медиатора между хаосом и космосом, нормой и идеалом, культурой как привычкой и культурой как творчеством, миром обыденным и миром чудесным [Чернявская, 2004]. В коллективной монографии «Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков» (2022) отмечается, что именно «трикстерский архетип» делает иронию, сарказм, гротеск сюжетообразующими в художественных текстах, не исключая возможности наделять литературного трикстера саморефлексией и трагическим самоощущением [Ковтун, 2022]. Н.В. Ковтун, рассматривая трикстера как героя фронта и размышляя о механизмах выживания в хаосе, обращает особое внимание на трикстеров и трикстар эпохи (пред)постмодернизма, функции трикстера в русской литературе XX–XXI вв., включая образ «голого человека» в актуальной прозе своего времени [Ковтун, 2023]. М. Липовецкий, проанализировав место трикстера в культуре «закрытого» общества, отметил, что именно советский трикстер воплотил в своем поведении «силу цинизма, необходимого для выживания в постоянно меняющихся, непонятных и непрозрачных социальных условиях советского общества» [Липовецкий, 2009, с. 231]. У.А. Комиссарова размышляет об образе трикстера



в модернистской и постмодернистской романной традиции [Комиссарова, 2018]. Л. Хайд в монографии «Трикстеры создали этот мир: зло, миф и искусство», говоря о природе героев-трикстеров, подчеркивает: «...они не аморальны, а неморальны» [Hyde, Lewis, 1998, p. 10]. Упоминание о неморальности трикстеров для нас важно в свете некоторых характеристик Г. Эфрона, сделанных его современниками: «...он был явлением чудовищным. В нем был гипертрофированный эгоизм» [Лосская, 1992, с. 289].

*Методология исследования.* В статье использован опыт структурно-типологического метода, жанрологического и культурно-исторического анализа.

*Результаты исследования.* «Дневники» Г. Эфрона представляют собой классический, по Ф. Лежену [Лежен 2004], тип дневника, то есть дневника, предназначенного исключительно для себя, а не для читателей, тем более не для публикации. По словам автора, он ведет их, «чтобы отдавать отчет в существовании самого себя» [Эфрон, 2007, т. 1, с. 457]<sup>1</sup>, они «единственно ценное и нужное для меня» [т. 2, с. 306]. Директор РГАЛИ Т. Горяева в послесловии к дневникам под названием «Автопортрет на фоне одиночества» отмечала, что дневники Мура «носят характер мучительно-напряженного даже не чтения, а проживания текста <...> Читателя словно засасывает в повествование, изо дня в день становящееся более “черным”» [Горяева, 2007, с. 337].

Подобный взгляд на «Дневники» представляется нам чересчур односторонним, это взгляд через призму елабужской трагедии Марины Цветаевой, трагической судьбы самого Мура, которому не довелось встретить свое 20-летие. Он погиб 7 июля 1944 г. на 1-м Белорусском фронте под Витебском и был похоронен близ деревни Друйка.

Если посмотреть на текст непредвзято, то можно увидеть в нем многие черты советской трикстериады 1930-х гг. В первую очередь это касается окружающего героя советского мира, в который он, сын агента НКВД С.Я. Эфрона, даже после ареста отца и сестры, по крайней мере, до весны 1941 г., пытается искренне вписаться, стать настоящим советским человеком. В кинематографе СССР, в живописи соцреализма это мир, расцвеченный красными стягами, лозунгами и транспарантами, наполненный маршевой музыкой и бравурными песнями братьев Покрасс, где чеканят шаг первомайские колонны трудящихся, а до торжества коммунистических идеалов во всем мире буквально рукой подать. В принципе, изображение черт этого мира в духе сталинского ампира можно встретить и в дневниках Мура (описание Первомаев, Дня молодежи), но гораздо чаще окружающий мир приобретает черты гротеска, утрированного и намеренно заостренного изображения негативных аспектов советской действительности. Это неудивительно, если вспомнить, что Георгий был талантливым художником-карикатуристом, для живописного стиля которого был характерен гротеск, который советские художники-карикатуристы называли «кривлянием».

<sup>1</sup> Далее цитаты из «Дневников» Г. Эфрона даются по этому изданию с обозначением тома и страницы.



Абсурдность советской жизни неизменно ассоциируется у автора дневника с неким хаосом, принимающим облик «вечно кристаллизуемой и вновь распадающейся жижи» [т. 1, с. 125], «кашицы, жижицы, путаницы» [т. 1, с. 129]. Символом этой общей «жижицы» становится у Мура знаменитый для советской действительности «квартирный вопрос», история 5-месячного поиска комнаты в Москве для съема, заставившая столкнуться с профессиональными мошенниками и аферистами вроде «спекулянтки-сволочи» Майзель-Фелицы, похитившей у Цветаевой в общей сложности 1000 рублей за якобы сдаваемую на 8 месяцев комнату. При этом в решении «квартирного вопроса» не помогли даже самые отчаянные меры, вроде телеграммы Сталину: «Помогите мне, я в отчаянном положении. Писательница Марина Цветаева» [т. 1, с. 180]. Именно при описании квартирных эпизодов Г. Эфрон начинает использовать лексику Остапа Бендера и впервые упоминает его имя: «Заседание продолжается, как говорил Остап Бендер» [т. 1, с. 161], хотя саму книгу «12 стульев» он, по его признанию, полностью прочитает только в поезде, идущем в Ташкент в 1941 г. Любимые выражения великого комбинатора, например «лед тронулся», он будет использовать и в других случаях при столкновении с аллогизмами советской действительности, когда «опять не кристаллизирующаяся жижа, опять моллюск и холодный пудинг» [т. 1, с. 167].

Еще одним, безусловно, «трикстерским» эпизодом дневника является история получения Муром «молоткастого» советского паспорта, осложненная тем обстоятельством, что у Г. Эфрона не было свидетельства о рождении, что с точки зрения советской бюрократии, да и не только советской, означало, что он вообще не родился и как бы не живет. Чтобы доказать свое действительное существование в этом мире, Муру пришлось не раз совершать походы в Мосгорпаспотдел, писать автобиографию, брать справку из школы, выписку из домовой книги и т.д. В конце концов, Мура отправили к врачу, который подтвердил его действительное существование и его возраст.

Каждодневная трикстериада советского бытия 1930 – начала 1940-х гг. была связана и с исключительной трудностью покупки билетов на поезд. Этот момент акцентируется не только в дневнике Г. Эфрона. В «Дневнике советского школьника» Л. Федотова, больше известного под названием «Дневник пророка», принадлежавшего к советской элите и ставшего одним из героев романа Ю. Трифонова «Дом на набережной», тоже упоминается дефицит билетов на поезд [Федотов, 2015]. Чтобы провести каникулы в Ленинграде, билеты в Москве надо было приобретать за несколько месяцев вперед, и это было сопряжено с огромными трудностями. Однако Л. Федотов, хотя и принадлежал как сын известных революционеров к советской элите, относится к этим железнодорожным реалиям совершенно спокойно и с полным пониманием. Другое дело Мур. В своих «Ташкентских зарисовках» он подробнейшим образом и с соответствующими комментариями рассказывает о перипетиях приобретения билетов в Ташкенте 1943 г. для эвакуации в Москву. Ему не помогает ни помощь Наркомпроса, ни полученная в конце концов «бронь» на билет, ни обращение за помощью к «жуку»-посреднику

с говорящей фамилией Бендерский, который за 500 рублей соглашается попробовать достать билет. Почему так происходит? Мур объясняет, что официально через кассы продаются 2–3 билета, все остальные распространяются по блату и по спекулятивным ценам, при этом в приоритете оказываются командировочные. Сталкиваясь с подобными «изнаночными» проявлениями советской жизни, Мур достаточно часто использует в дневнике обценную лексику.

Например, в дневнике есть упоминание, как Мур одолжил своему приятелю Д. Сеземану словарь босячко-блатного французского языка [т. 1, с. 246]. Г. Эфрон упоминает и цитирует в дневнике строку из известной блатной песни Л. Утесова «Гоп со смыком», впервые прозвучавшей в кинофильме «Карьера Спирьки Шпандыря» (1926). Эту песню Мур мог слышать на концертах утесовского джаза, которые посещал в 1940 г.

Помимо «изнаночной» действительности советского мира, в дневниках Г. Эфрона обращают на себя внимание образы героев, представляющие для него особый интерес в плане общения. Абсолютное большинство этих героев имеют ярко выраженную трикстерианскую составляющую, не являясь образцами пламенных комсомольцев, строителей нового мира. К подобным героям можно отнести одноклассника Мура по московской школе № 326 и неформального лидера класса Юрия Сербинова с его помешанностью на женщинах, на концепции пресловутого «стакана воды». Первое, что попросил сделать Юрий Мура, когда тот появился в классе, оценить качество парижских публичных домов. В дневнике Мур называет его «мистером», удивляясь, как «мог вырасти в советских условиях этот юноша с совершенно извращенной психологией» [т. 1, с. 259]. Еще одним вариантом личности, имеющей потенциал трикстера, оказывается Димка Сикорский, с которым Мур знакомится на пароходе во время эвакуации в Елабугу. В дневнике Сикорский характеризуется как «очень современный, умный, сильный, он умеет говорить, и он остроумный <...> он оригинален и настоящий европеец» [т. 1, с. 504]. Однако такая положительная характеристика не мешает Муру уже на следующей странице сделать замечание: «Эти люди, то есть Сикорские, видимо, пройдохи, и они хорошо устроятся» [т. 1, с. 505]. В самом деле, после приезда в Елабугу Сикорские быстро найдут комнату, Дмитрий устроится завклубом, начнет весело проводить время с местными девушками, удостоившись от Мура таких характеристик, как «дегенерат», «идиот», «гибрид», то есть «модель человека, отошедшего от коммунизма, не пришедшего к капитализму и остановившегося на полдороге» [т. 1, с. 528].

Олицетворением образа женского трикстера – трикстары выступает в дневниках Мура таинственная Рая, которую Мур встречает в Ташкенте, дает ей уроки французского языка, и из которой «вышла бы прекрасная парижанка» [т. 2, с. 292] – высший комплимент в устах Г. Эфрона. Общаться с ней, ходить с ней в кино становится для Мура жизненно важной необходимостью, ради чего он готов попить «законы собственного достоинства» [т. 2, с. 297], «унижаться и пресмыкаться» [т. 2, с. 298]. Правда, скоро он узнает, что очаровательная Рая



ведет двойную жизнь, занимаясь спекуляциями вместе с одесситами: они скупают в кишлаках продукты и реализуют их в Ташкенте по дорогой цене, проворачивают и другие сомнительные операции, стремясь использовать для этой цели и Мура. Например, Рая дает ему письма и «документы», которые он должен увезти в Москву и передать нужным людям.

Наиболее важную роль в становлении Мура как личности в дневнике играет Дмитрий Сеземан, которого, следуя терминологии И. Франка [Франк, 2021], мы бы назвали двойником-антиподом Мура. Он был старше Мура на 3 года, в 15 лет в 1937 г. вместе с матерью Н.Н. Клепининой и отчимом, симпатизировавшим советскому строю, он приехал в СССР, где его родители через три года были арестованы и расстреляны. Сеземаны были соседями Эфронов по даче в Болшеве. Мур подружился с Дмитрием в 1939 г. и до 1941 г., несмотря на ссоры и размолвки, оставался самым близким ему человеком. В 1941 г. Мур писал в дневнике: «Мы с Митей совершенно необыкновенные, мы редкие экземпляры человеческой породы, странные и самобытные <...> У нас было так много общего, интересов, вкусов, что мы не должны терять друг друга из виду» [т. 2, с. 76]. Вместе с Муром Д. Сеземан станет главным героем книги С. Белякова «Парижские мальчики в сталинской Москве» [Беляков, 2021].

На страницах дневника Мура Д. Сеземан чаще всего выступает как неизменный спутник Г. Эфрона в прогулках по светским топосам Москвы (гостиница «Националь», Большой театр, кафе «Москва», кафе «Артистик», кафе «Мороженое» на улице Горького), куда приятели ходят не просто поесть мороженого, выпить кофе со сливками или стакан вина, но, главное, показать себя, свою парижскую одежду, поговорить громко по-французски и на правах «иностранцев» обсудить и осмеять новую советскую аристократию, далекую от подлинной французской элегантности и французского шика. Вместе с образом Сеземана в дневник входит трикстерианская стихия смеха и осмеивания. Мур в дневнике неизменно фиксирует этот аспект: «Пошли в “Националь”. Было очень весело. Мы с ним много посмеялись <...> в общем прекрасно с ним провели время» [т. 1, с. 126–127]; «Мы с Митькой много болтали, смеялись, хорошо поели в “Национале”» [т. 1, с. 181]; «Было холодно; мы жадно ели виноград, купленный в Гастрономе около площади Моссовета, и покатывались со смеху. В общем, здорово веселились» [т. 1, с. 218]. Чаще всего местом наблюдений за публикой у друзей оказывается буфет Концертного зала Большого театра. Мур признается: «Страшно любим глазеть на проходящих и оценивать каждого по достоинствам» [т. 1, с. 227]; «Мне доставляет в концертном зале большое удовольствие разглядывать публику. И Митька тоже обожает этим заниматься. Много интересных типов» [т. 1, с. 235]. 8 июля 1941 г., когда Мур с Митей гуляли по Петровке, разговаривая по-французски и смеясь, их задержал милиционер и попросил предъявить документы, приняв за иностранцев. Хоть все кончилось хорошо и, проверив документы, милиционер «был сконфужен и сам смеялся от смущения» [т. 1, с. 235], стало ясно, что смеховой культуре в дневнике Мура, тесно связанной с игрой в иностранцев, приходит конец.

Именно благодаря Д. Сеземану Мур впервые осознает принципиальную амбивалентность своей жизни, которая четко делится на дневную (школьную) и вечернюю (светскую). 11 сентября 1940 г. он делает в дневнике такую примечательную запись: «У меня двойная жизнь, двойной облик: ученик 8-го “Б” Эфрон Георгий, получающий “пос” (посредственно. – *Е.П.*) по истории, боящийся физкультуры (или что-то вроде этого), с портфелем и среди простых и веселых товарищей, единица среди единиц, часть массы, ничего не имеет общего с хорошо одетым и изящно обутым молодым человеком, сидящим с Митькой в “Национале” и говорящим по-французски о позиции компартии Франции, о предателе Низане, пускающим анекдоты и смотрящим на женщин» [т. 1, с.189].

Однако Д. Сеземан не просто друг, он еще и антипод Мура. «Противоположность» Д. Сеземана Муру выстраивается в дневнике на многих уровнях, начиная от внешности героев и кончая тем, как они видят свое будущее. Сеземан описывается у Мура как юноша «огромного роста, белобрысый и голубоглазый. Вид у него насмешливый. Он очень часто смеется» [т. 1, с. 212]. Он – любимец женщин, и на правах старшего товарища часто хвастается Муру своими любовными победами, истинными и мнимыми, даже «оргиями», которые устраивал его старший брат Алексей и в которых якобы принимал участие и Дмитрий. Мур в этом отношении, безусловно, проигрывает, так как хотя роста он и большего, но «руки, как у девушки» [т. 1, с. 212], а сердце в 2 раза меньше по размеру, чем следовало бы при его росте и весе. Георгий, хотя и страстно мечтает с 15 лет расстаться со своей девственностью, своим «цветочком» (флердоранжем. – *Е.П.*) и много говорит о своем желании найти красивую, чувственную женщину, так и остается до конца дневника, кажется, просвещенным в этом вопросе исключительно в теоретическом плане.

Основной конфликт между двумя друзьями – культурно-исторического плана. Д. Сеземан и в Москве 1940 г. остается «французом», не скрывая от окружающих своей франкофилии. Он не хочет говорить с Муром на русском языке, даже зимой в морозы принципиально не носит шапку, так же как и калоши, все время вспоминает Францию, тоскует по французской культуре кафе образца 1937 г., когда он уехал из Франции, демонстративно кричит по-французски в общественных местах. В отличие от него, Мур именно в 1940 г. пытался максимально встроиться в советскую жизнь, доказывая приятелю, что нельзя «питаться прошлым» [т. 1, с. 221], воспоминаниями о Париже «счастливой эпохи», то есть до эпохи оккупации Франции нацистской Германией. Эта Франция для Мура уже «мертвая Франция» [т. 1, с. 225], которой он противопоставляет СССР, где, по его словам, «началось мое сознательное существование – борьба и настоящая жизнь. А во Франции я жил беззаботно, как-то не задумываясь – как придется» [т. 1, с. 274].

Оба молодых человека пострадали от репрессий, но у Мура в 1940 г. оставалась хотя бы мать, которая активно поддерживала его материально. На эти карманные деньги Георгий не только мог сам вести «светскую» жизнь, но и давать возможность делать это Сеземану, что вызывало недовольство Марины Цветаевой.

В силу этого в дневнике Мура образ Д. Сеземана как двойника-антипода часто наделяется чертами «губителя», стремящегося постоянно использовать Мура в своих интересах, «разводить» его на деньги. Мур обвиняет его в «исключительной алчности», пишет, что в нем есть «препротивные черты – нерешительность, ребячливость, алчность, беспринципность, любовь к лжи» [т. 1, с. 270], он – «практик и ловкач, а прикрывается сентиментализмом» [т. 1, с. 275], «он дерзок и надменен только с теми людьми, которые не могут ему повредить» [т. 1, с. 275], «может предать любого человека в любую минуту, если он видит, что этот человек в опасности и что эта опасность может грозить Митьке» [т. 1, с. 275], «он лицемерен и гнил» [т. 1, с. 277], человек «исключительно недоброкачественный» [т. 1, с. 278]. Все эти характеристики достаточно хорошо рисуют образ классического трикстера как антипода главного героя.

Во многом эти обвинения в адрес Д. Сеземана были несправедливы. Он не пытался из-за алчности раскрутить приятеля на деньги, у него действительно не было денег на развлечения, а у Мура они *еще* были. Когда Мур писал эти жесткие слова, он, конечно же, не предполагал, что не пройдет и полугодя, когда ему, лишившемуся матери, оказавшемуся в Ташкенте, придется осваивать трикстерскую по духу науку выживания. Эта «хитрая наука» заставляла его порой не просто надеяться на чужую помощь и содержание, но даже не останавливаться перед прямым воровством. Во время своего путешествия в Ташкент, готовясь осваивать новые жестокие реалии жизни, он делает запись: «Я мало-помалу учусь лицемерию. Некоторое время назад я хотел быть откровенным; я вижу, что это невозможно; надо изображать дурака, чтобы преуспевать. Митя это очень хорошо понял» [т. 2, с. 82].

Охарактеризуем образ Г. Эфрона, каким он предстает в своих дневниках, через призму трикстерских стратегий.

Первое, что бросается в глаза, активное использование в дневнике цитат-самопрезентаций, которые более бы уместно смотрелись в контексте плутовского романа. Мур говорит об «игре судьбы» [т. 1, с. 477], о том, что его «жизнь ударяет по кумполу» [т. 1, с. 44], в ней у него «серые тучи и перемешенные карты» [т. 1, с. 197], он «человек-вопрос» [т. 1 с. 341], «любимый Heimatlos» (с немец. «бесприютный, бездомный». – *Е.П.*), «деклассированный интеллигент» [т. 1, с. 345]), его биография «гробовая тайна» [т. 1, с. 347], он постоянно находится «между Сциллой и Харибдой» [т. 1, с. 352, 409], «иду по канату, пока не падаю» [т. 2, с. 48], его «планы распадаются, как колода карт» [т. 1, с. 470]. Эвакуация в Елабугу рассматривается им как «татарская антреприза» [т. 1, с. 479], его «мучит необходимость прятать когти перед идиотами» [т. 1, с. 496], отправляясь в Ташкент, «я пустился в авантюру», рассчитывая «на помощь Провидения» [т. 2, с. 82]. Мур считает, что он «по природе бизнесмен» [т. 2, с. 110], поэтому дел у него в Ташкенте будет много дел.

В Ташкенте он ведет «грязную жизнь» [т. 1, с. 275], получая деньги от Литфонда по потере кормильца и скрывая от Союза писателей достаточно щедрую

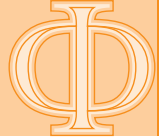
материальную помощь родственников и друзей: «танцую на канате да и только» [т. 2, с. 176]. Автор дневника неизменно «полон любопытства к судьбе, не знает, что его ждет» [т. 2, с. 235]. Тем не менее он признает, что «счастье внезапное, как вспышка магния» [т. 2, с. 253]. Хотя и «попал в общую кашу, важно не захлебнуться и оставаться на поверхности» [т. 2, с. 253], почти гордится в Ташкенте, что у него много долгов, как у Д. Байрона в добром XIX в. или у О. Бальзака. Он характеризует собственное «я» во время «ташкентской авантюры» как «злое и пессимистическое», «без руля и ветрил» [т. 2, с. 231].

Не употребляя слово «трикстер», он в своих дневниках последовательно использует данную стратегию поведения. При чтении дневника Мура бросается в глаза исключительная лиминарность, «пороговость» его существования на грани миров, в которой сам автор прекрасно отдает себе отчет, вновь и вновь пытаюсь понять и, главное, принять себя таким, каков он есть. Основной конфликт заключается между его физической и интеллектуальной взрослостью и фактическим положением подростка, если угодно, «недоросля» («запросы человека 20 лет, возможности 15-летнего» [т. 1, с. 258], который к тому же не вписан ни в одну, культурно-политическую страту.

«Взрослость» Мура как физическая, так и интеллектуальная, «перерос свой возраст и свободно владею мыслью» [т. 1, с. 78], подпитываясь природным остроумием и язвительностью, заграничной одеждой («бежевое пальто», в котором «настолько похож на иностранца, что все таращат глаза» [т. 1, с. 344]) и вальяжным поведением, приводит к тому, что, не являясь безусловным лидером, он неизменно пользуется уважением в классе.

16 октября 1940 г. Мур пишет: «Я произвожу какое угодно впечатление, только не слабого человека, и со мной в школе никто не затевает драки <...> Достиженьице! Меня в классе все уважают. Относятся отлично. Я имею в классе известный авторитет. <...> Тэк-с, товарищи. Гоп со смыком, это буду я-я!» [т. 1, с. 212]. Одноклассники считают его очень занятым человеком и... Дон-Жуаном, его репутация – это «первый остряк, первый ухажер, первый культчеловек и т.п. в классе» [т. 1, с. 347], «красивый, очень умный и культурный молодой человек, прекрасно умеющий разговаривать, вполне остроумный и хорошо одевающийся» [т. 1, с. 354]. «Если бы они подозревали о моей уродливой жизни» [т. 1, с. 354], – с горечью пишет Г. Эфрон.

Говоря о своей «уродливой» жизни, Мур реализовал комплекс «недочеловека», являющийся естественным контрастом к образу «сверхчеловека». Образу «недочеловека» в дневнике соответствуют такие определения себя, как «мясо без гарнира» [т. 1, с. 262], в то время как его школьные друзья в своей тарелке, он «просто без тарелки» [т. 1, с. 262]. Как он ни старается стать советским человеком, его все равно называют «мусье» и «француз» и относятся как к «гибриду из зоопарка» [т. 1, с. 287]. Во многом такое отношение к нему было связано с тем, что в предвоенную эпоху, когда вся молодежь буквально грезилась идеалом физкультурника, состояла в ДОСААФ, обожала спортивные парады,



Мур был абсолютно неспортивным юношей: не умел бегать на лыжах, боялся физкультуры и начальной военной подготовки, не увлекался шахматами, авиацией, не умел танцевать, буквально ненавидел все точные науки, изучению которых в советских школах придавалось особое значение. Все это делало его в определенном смысле «белой вороной» среди одноклассников, несмотря на весь его заграничный лоск и внешнюю зрелость. Именно поэтому Мур, очень любящий А.П. Чехова, смотрит на свой жизненный путь через призму чеховской «Скучной истории», называет себя «неполноценный тип» [т. 1, с. 268] или «неполноценный человек» [т. 1, с. 451].

Не проще складывались отношения Мура и с миром взрослых людей. На одном полюсе этого мира находилась дореволюционная и частично советская интеллигенция, с которой активно общалась в Москве Марина Цветаева, неизменно водя на встречи и вечера своего сына, на другом – мир московских мещан советской закваски, которых Мур как страстный поклонник поэзии В. Маяковского ненавидел и презирал вполне в духе «агитатора, горлана-главаря». В общении с интеллигенцией Мур называет себя «чужеродным телом» [т. 1, с. 309], признаваясь, что не может «ходить в гости как “сын Марины Ивановны”» [т. 1, с. 305], его привлекает лишь среда, где он будет сам Георгий Сергеевич, а не «сын Цветаевой» [т. 1, с. 305]. Что касается советских мещан, то они чаще всего являются соседями Мура по коммунальной квартире и всем своим видом и поведением опровергают идеал настоящего советского человека, у которого «должен быть размах, увлечения, идеалы» [т. 1, с. 213]. Мещане, как «шкуристы», лишь «куксятся, варят кашу жиденькую, шушукаются и кривляются» [т. 1, с. 213]. Воплощением «зоологического мещанства» в дневнике Мура становится семья инженера А.И. Воронцова, жена которого часто устраивает «коммунальные» разборки с Мариной Цветаевой, называя ее «нахалкой», обвиняя ее в том, что они с Муром «навели тараканов в дом» [т. 1, с. 265], развели грязь в кухне, грозят им домоуправлением. Мур признается, что во время этих «кухонных трагедий» выступает в роли посредника, «умиротворителя», решая как можно больше времени сидеть дома, чтобы «в случае чего, попытаться потушить пожар» [т. 1, с. 266].

Неистребимая витальность трикстера в случае с дневником Г. Эфрона проявляет себя в особом пристрастии сына Марины Цветаевой к «гастрономическим удовольствиям» [т. 2, с. 65]. Мур очень любил вкусную еду, умел ценить «сытный обед» [т. 1, с. 212], о чем честно признавался в своем дневнике еще довоенного периода: «Я люблю поесть» [т. 1, с. 176]; «Есть, есть, есть. Да здравствуют котлеты с маслом!» [т. 1, с. 181]; «Да здравствует хорошая еда» [т. 1, с. 191].

Мур действительно ел больше, чем большинство его сверстников. Современные исследователи часто называют в качестве причины его постоянного голода ювенильный диабет. Мур объяснял в дневнике свой «сверхъестественный» [т. 2, с. 155] аппетит тем, что он «все еще растет или малокровие» [т. 2, с. 171]. Эта особенность его организма превратилась в функционально значимый для нашей темы аспект с той минуты, когда, потеряв мать, Мур, по сути дела, оказался



предоставленным самому себе. В эвакуации в Ташкенте ему пришлось, по сути, выживать самостоятельно, хотя, безусловно, материальную помощь он получал и от Литфонда по потере кормильца как несовершеннолетний, 300 р. ежемесячно ему посылал Муля (Самуил) Гуревич, от 200 до 1000 рублей – Л.Я. Эфрон, его тетка по отцу. Даже Ариадна Эфрон, находясь в лагерях, ухитрялась посылать ему из своих скудной зарплаты заключенной то 100, то 200 рублей. Где-то до лета 1942 г. материальную помощь Муру оказывала Анна Ахматова. Дневник Мура свидетельствует о том, что никакого *постоянного* голода, как об этом часто пишут исследователи его жизни (Сергей Беляков [Беляков, 2021], Мария Белкина [Белкина, 1988]), он не испытывал. Поэтому будет в высшей степени не корректно сравнивать «Дневник» Мура, например, с блокадным дневником Ю. Рябинкина, который часто называют самым страшным документом блокадного Ленинграда [Рябинкин, 2015]. Голод, который испытывал Юра, мечтающий о кусочке блокадного хлеба, ни в какое сравнение не идет с «желудочной лихорадкой» Мура, для которого в качестве прелестей, «которые... так пленяют», выступают «булочки и бублики – вот объекты моей мечты и всех моих чаяний» [т. 2, с. 232].

Оказавшись предоставленным самому себе, он развивает невероятную «продовольственную активность» [т. 2, с. 248], которую характеризует в дневнике как «танец на канате», сопряженный как с успехами, так и с неудачами. Так, тратя непомерно большие деньги на лепешки, которые ему приносят на дом, Мур «профершипиллся» [т. 2, с. 191], надеясь получить большие деньги от соседки за потерянную карточку автора дневника, он «оказался облапошен по всем фронтам» [т. 2, с. 218], зато, принимая помощь от Такташа, сына «наркомши»<sup>2</sup>, он «на жилу попал» – я «молодец, что мне повезло» [т. 2, с. 225].

При этом Г. Эфрон уверяет, что, поступая так, он поступает, как все: «раз уж все кругом заняты снабжением, то и я в долгу оставаться не могу и вынужден подражать другим» [т. 2, с. 217]. Надо только пояснить, что под «всеми» Мур имеет в виду людей особого склада: это или имеющая большие деньги писательская аристократия, вроде семьи А.Н. Толстого, неизменно приглашающая Мура на свои «раблезианские» обеды, или же люди типа Раечки, занимающиеся продуктовыми спекуляциями. Желая не отстать от «других», автор дневника изо дня в день ведет свои «игры», занимаясь полузаконной, а то и вовсе незаконной деятельностью и фиксируя все это в личном дневнике.

Мур с величайшим удовольствием описывает в дневнике все гастрономические искушения Ташкента, ситуация с продовольствием в котором, конечно, не идет ни в какое сравнение с тем, что происходило в военной Москве. У автора дневника складывается вполне эстетическое отношение к еде, при характеристике которой он использует слова «гениально», «шикарно», «роскошно». Например, «обедал гениально» [т. 2, с. 150], «но как гениально питался в эти дни» [т. 2, с. 155], «гениально утром есть лепешку с конфетами, запивая молоком» [т. 2, с. 183].

<sup>2</sup> В данном случае речь идет о Рафаэле Такташе, сыне татарского поэта Хади Хайруллоевича Такташа, умершего в 1931 г.



Поэтому стоило Муру получить деньги, даже очень значительные суммы до 1000 рублей, они сразу же, буквально за несколько дней тратились на любимую Муром вкусную еду. У него складывается своя философия пищевого поведения по принципу «все или ничего», отрицающая благоразумие и расчет: «...я живу сегодняшним днем и сыт хочу быть сегодня до отвалу, а не помаленьку каждый день» [т. 2, с. 193], «...я плюю на здравый смысл, экономию и благоразумие» [т. 2, с. 227], «я спешу пользоваться жизнью, как только могу, едой так едой!» [т. 2, с. 196].

Чтобы обеспечить себе такую жизнь, Мур в прямом смысле приходилось «крутиться». Почти каждый день он ходил на рынок, продавая то карточки, то не очень нужные ему продукты, чтобы купить любимые лепешки или бублики, залезал в долги, с трудом их потом отдавая и скрываясь от узбекских молочников по утрам в парке, где и делал уроки. С 1943 г. спекулянтов и продавцов карточек начинает ловить на базаре милиция. Однажды ловят и Мура, «забрал поганец-милиционер» [т. 2, с. 230], но ему удается отделаться словесным внушением. Тем не менее он снова и снова отправляется на это опасное предприятие, фиксируя в дневнике: «Придется изворачиваться, продавать хлеб» [т. 2, с. 206], «бегал по снабжению» [т. 2, с. 208], нужно делать «оборот с продуктов» [т. 2, с. 274].

В круг его знакомых входили всевозможные «спекулянтишки», с которыми Мур старался себя вести достаточно твердо. Например, в дневнике он обещает «свернуть шею» [т. 2, с. 153] спекулянтишке, если тот придет не в условленное время, а позднее. Обедая в столовой Литфонда, он одновременно получал талоны на обеды в столовой Наркомпроса и талоны в столовую для детей эвакуированных. Разумеется, обед 17–18-летнего крепкого юноши вместе с 8–10-летними детьми зачастую производил впечатление, схожее со знаменитым эпизодом из «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, где фигурируют многочисленные племянники «голубого воришки» Альхена. Мур пишет, как однажды «меня одна озлобленная баба там обозвала “буйволом”! (Я пытался получить из-под нее стул) “На фронт надо”, – и т.д. Я раньше всех получил обед, сидел на стуле и ел из тарелки, и это ее приводило в бешенство» [т. 2, с. 240].

К трикстерской стратегии Мура можно отнести его обеды в доме мэтра советской литературы А.Н. Толстого, на которые его неизменно приглашала П.Д. Крестинская (в дневниках П.Д. – *Е.П.*), теща писателя и мать его третьей супруги Л.И. Толстой, светской дамы, с которой Мур мог вести разговоры на французском языке. Мур признается в дневнике, что сознательно подводил ее в разговоре по телефону к тому, чтобы она пригласила его на очередной «гениальный» обед, подробности которого он с удовольствием описывал в дневнике вместе с изысканным меню. Единственное, что смущает Мура в подобных обедах, то, что «дома можно сосредоточиться на еде и получить от нее истинное наслаждение, а в гостях надо разговаривать и быть хоть чуточку чинным» [т. 2, с. 175]. Примечательно, что, характеризуя собственное «Я» во время «ташкентской авантюры», Мур признается, что ест «с удовольствием лишь то, что достается даром или почти даром: а то, за что плачу, кажется невкусным. Вот Вам и психология» [т. 2, с. 231].

В дневнике Мура описывается один случай воровства, который автор дневника называет «рискованным шагом», своеобразной трикстерской шалостью в надежде на безнаказанность, учитывая характер пострадавшей. Искусствовед А.Г. Усова, жена поэта и переводчика Д.С. Усова, работала в библиотеке филологического факультета Средне-Азиатского государственного университета и была давней поклонницей поэзии М. Цветаевой. В дневнике Мур рассказывает о том, как украл у Усовой часы-браслет, проведя перед этим у нее 2 часа в разговорах о литературе. Разумеется, Мур понимал, что она обнаружит пропажу, но надеялся на то, что она, во-первых, никак не подумает на сына Марины Цветаевой: «Как, сын Марины Цветаевой, и он был такой милый и сердечный и даже обещал приходить теперь часто... Такой культурный, так все хорошо понимает... Нет, не может быть, чтобы это был он» [т. 2, с. 264]. Во-вторых, по расчетам Мура, даже если она и поймет, что часы взял он, дело никогда не дойдет до милиции, сам же Мур будет полностью отрицать этот факт, так как она его не видела и не сможет это доказать. Муру было даже любопытно, когда он ее увидит, «какой у нее будет вид и что она скажет» [т. 2, с. 264]. Символично, что в ночь после воровства Мур читает «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Утром он продает часы за 800 рублей, успев тут же на базаре истратить на булочку, пирожок и кусочек коврижки 40 рублей, за 5 рублей почистил ботинки. Однако вернувшись домой, он обнаружил у себя в комнате письмо А. Усовой, которое не оставляло сомнений в серьезности ее намерений. Реакцию Мура можно предугадать: «У меня аж дух захватило. Долго я не раздумывал. Карта моя была бита, и бита крепко, и я мигом решил возратить деньги» [т. 2, с. 265]. В дневнике он делает важный для себя вывод: «Крах моей антрепризы символичен: это крах всей моей жизненной животнo-эгоистической политики» [т. 2, с. 265].

Как и любого трикстера, Мура можно охарактеризовать как «человека дороги», хотя непосредственно «дорожных» инцидентов в его дневнике зафиксировано не так много. Один из ярких эпизодов подобного рода – сцена в вагоне подмосковной электрички, когда Мур «хлестал водку с пьянчугой и ел его бекон» [т. 1, с. 473]. Единственные места, где он мог жить сколько-нибудь продолжительное время, были Париж и Москва, во всех других местах он неизменно чувствовал свою абсолютную чужеродность, награждая их самыми презрительными характеристиками. Так, в Елабуге «улицы уродливы, дома уродливы, люди еще хуже» [т. 1, с. 530]. В деревне под Москвой, где Мур некоторое время живет на даче у писателя А. Кочеткова, господствует «сонный демон скуки» [т. 1, с. 456]. Ташкент Мур характеризует как «царство дисгармонии» [т. 1, с. 142], болото, из которого нужно как можно быстрее вырваться: «...перемена нужна, там (в Москве. – Е.П.) будет видно какое-то движение, здесь же моя судьба в вонючем застое» [т. 2, с. 219]. Собираясь из Ташкента в Москву, он пишет: «Там будет труднее жить, но достойнее. Не пристало мне шляться по базарам и продавать какие-то селедки; а живя здесь, этого не минуешь. Быть может, оставаясь в Ташкенте, я не буду взят в армию, но работать здесь нельзя, негде, а в Москве Толстые подсобят с работой, и с армией, быть может» [т. 2, с. 319–320].

Еще одной трикстерской установкой дневника Г. Эфрона является «сила цинизма» [Липовецкий, 2009] советского трикстера. Хотя Мура нельзя назвать в полной мере советским человеком, он совершенно искренно в течение нескольких лет увлекался коммунистической идеей, верил в идеал советского человека. Поэтому тем горше было для него разочарование, когда он столкнулся в первые месяцы войны с совершенно не идеальным и не коммунистическим поведением большей части советской творческой интеллигенции, что вызвало у него ряд гневных инвектив в духе «перебранки Локи»: «Русский интеллигент не блещет своей смелостью, он скорее неважнец» [т. 1, с. 467] или «Попомню я русскую интеллигенцию, едри ее в дышло! Более неорганизованных, пугливых, несурзных, бегающих людей нигде и никогда не видал» [т. 1, с. 475]. К критическим размышлениям о советской интеллигенции Мур возвращается и в Ташкенте, отмечая, что она «удивительна своей неустойчивостью, способностью к панике, животному страху перед действительностью» [т. 2, с. 137].

Впрочем, желание хорошо устроиться самому заставляет Мура в дневнике достаточно цинично высказываться о пользе и необходимости блата в системе советских отношений, чтобы избежать мобилизации и получить хорошую работу: «Без людей, без их протекции не проживешь, – и это особенно в такие тяжелые (в материально-бытовом отношении) времена, как теперь» [т. 2, с. 234].

Автор дневника принципиально оказывается не готов к «грязной» работе в колхозе, учебе в ФЗУ, строительству оборонительных укреплений под Москвой или строительству электростанций под Ташкентом. Все эти виды деятельности созданы «для здоровых людей, а не для интеллигентов в моем стиле» [т. 2, с. 189]. Справедливости ради надо отметить, что Мур по своей природе не был трусом. В первые месяцы войны он честно дежурил на крыше своего дома в ожидании вражеского налета и зажигательных бомб, не испытывая, по его словам, никакого страха.

Фиксируя свою реакцию на все попытки включить его в трудовую жизнь, он нередко использует ненормативную лексику и говорит о необходимости «проявить хитрость и действовать так, чтобы меня не мобилизовали, чтобы не быть мобилизованным никуда <...> Надо быть хитрым и предусмотрительным: а я – ни то, ни другое. Надо будет таким стать» [т. 2, с. 42]. В данном случае перед нами предстает стратегия трикстерства поневоле для достижения столь любимого Муром идеала «обеспеченного индивидуализма», неразрывно связанного с проявлениями цинизма, желанием жить, невзирая на и вопреки всему: «Жить, пережить надо, а потом насрать им всем на голову» [т. 2, с. 229]; «На торжественность и одноклассников мне насрать, а вот поесть и попить необходимо» [т. 2, с. 286]. Он даже выводит для себя циничную по духу формулу здравого смысла: «Унижаться и пресмыкаться можно лишь до известных пределов – и не впусую» [т. 2, с. 298].

*Выводы.* Несмотря на наличие в «Дневниках» Г. Эфрона практически всех элементов классической трикстериады, жанровая природа текста с ее установкой на личность как важнейшее структурообразующее начало дайаристики дает

возможность обнаружить в произведении важный аспект, выступающий в роли мотиватора авторского поведения и почти целиком искупающего циничную стратегию поведения героя трикстера. Речь идет о моделировании в «Дневниках» философии утопии-евпсихии, утопии воспитания человека, которому предначертано великое будущее и которому пока мешают его реализовать различные обстоятельства: юный возраст, отсутствие собственной большой светлой комнаты для занятий литературой, материальная зависимость от матери, тяготы военного времени. Во многом именно мечты о великом будущем помогают Г. Эфрону более или менее гармонично существовать в XX в., веке «разложения» [т. 1, с. 470], когда книгой, наиболее точно отражающей мироощущение людей, по мнению Мура, является «Тошнота» Ж.-П. Сартра. При желании можно даже найти точки соприкосновения между сознанием автора дневника и сознанием Антуана Рокантена, начиная от идеи абсурдности мира, характеризуемого как «сумбур, бред, кошмар из кошмаров» [т. 2, с. 31], до страстного желания написать книгу, роман, за который Мур берется 8 июня 1943 г., где должна была быть отражена история семей Цветаевых-Эфрон.

В «Дневниках» Мур снова и снова провозглашает веру в свою удачу и надежду на лучшее будущее, когда «я не буду ни от кого зависеть, когда не надо будет каждую минуту все бросать, я буду путешествовать, у меня будет своя просторная и чистая комната» [т. 1, с. 442]. Со временем эти мечты приобретают более конкретные очертания, он понимает, что хочет быть знаменитым писателем или «полезным переводчиком и литературоведом» [т. 2, с. 276].

Постепенно у Мура складывается четкий план дальнейшей жизни. 27 мая 1943 г. он написал в дневнике: «Что бы я хотел: выдержать экзамены, получить аттестат, уехать в Москву и поступить там в МГУ или... в какой-нибудь Вуз литературный или иностранных языков. Может – найти работу, скажем, в Радиокomitee; работать в ГЦБИЛ над французской литературой, работать серьезно (читать, сравнивать, делать выписки; цель – написание “Истории современной французской литературы”, охватывающей период между войнами 1914–1918 и 1939 гг. Этот путь – культурный, литературоведческий, писательский, переводческий – мой единственный путь» [т. 2, с. 241]. К сожалению, этим мечтам не суждено было сбыться.

### Библиографический список

1. Белкина М.И. Скрещение судеб. М.: Книга, 1988. 464 с.
2. Беляков С.С. Парижские мальчики в сталинской Москве: документальный роман. М.: Изд-во АСТ, 2021. С. 568.
3. Горяева Т. Автопортрет на фоне одиночества // Эфрон Г.С. Дневники: в 2 т. / подготов. текста, предисл., примеч. Е. Коркиной, В. Лосской. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. 1941–1943 гг. С. 330–341.
4. Ковтун Н.В. Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта, 2022. 260 с.



5. Ковтун Н.В. Трикстер как герой фронта, или о Механизме выживания в хаосе // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер.: История, филология. 2023. Т. 22, № 9. С. 120–133.
6. Комиссарова У.А. Образ трикстера в модернистской и постмодернистской романной традиции (М.А. Булгаков, Борис Акунин): автореф. канд. филол. наук. М., 2018. 22 с.
7. Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература, 2004. № 4. С. 108–122.
8. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое общество» // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 224–245.
9. Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. М.: Культура и традиции, 1992. 348 с.
10. Рябинкин Ю. Дневник // Детская книга войны. Дневники 1941–1945. М.: Аргументы и факты, «АиФ. Доброе сердце», 2015. С. 35–64.
11. Федотов Л.Ф. Дневник советского школьника: мемуары пророка из 9 «А». М.: АСТ, 2015. 350 с.
12. Франк И. Прыжок через быка. Опыт фантастического расследования. М.: Издательский дом ВКН, 2021. 406 с.
13. Чернявская Ю.В. Трикстер, или Путешествие в хаос // Человек. 2004. № 3. С. 37–52.
14. Эфрон Г.С. Дневники: в 2 т. / подготов. текста, предисл., примеч. Е. Коркиной, В. Лосской. М.: Вагриус, 2007. Т. 1. 1940–1941 гг. 560 с.
15. Эфрон Г.С. Дневники: в 2 т. / подготов. текста, предисл., примеч. Е. Коркиной, В. Лосской. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. 1941–1943 гг. 368 с.
16. Hyde Lewis. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. N.Y.: North Point Press, 1998. 403 p.

### **Сведения об авторе**

Приказчикова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург); ORCID: 0000-0001-9018-6213; e-mail: miegata-logos@yandex.ru

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-23-40

## TRICKSTER STORIES BY G. EFRON BASED ON HIS DIARIES OF 1940–1943

E.E. Prikazchikova (Yekaterinburg, Russia)

### Abstract

*Statement of the problem.* The article examines the main features of the trickster stories as a realizable ‘trickster complex’ in relation to G. Efron’s *Diaries* – an example of ego-documentary literature with a pronounced personal beginning, which represents an important genre-forming element of diaristics.

*The purpose of the article* is to analyze the trickster stories as a manifestation of the ‘trickster complex’ in G.S. Efron’s *Diaries* of 1940–1943.

*Review of scientific literature on the problem.* Consideration of the main manifestations of the trickster stories in G. Efron’s *Diaries* is based on the main works of the trickster philosophy, belonging to M. Lipovetsky, N.V. Kovtun, Yu.V. Chernyavskaya, U.A. Komissarova, and L. Khaid.

*Methodology (materials and methods).* The article uses the experience of the structural-typological method, genealogical and cultural-historical analyses.

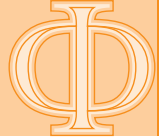
*Research results.* The paper analyzes the main elements related to the ‘trickster complex’ in relation to the diary genre of the 20<sup>th</sup> century, created in the context of Soviet reality in the early 1940s. This applies to both the grotesque image of Soviet reality in that era, and the images of heroes presenting interest to the author of the diary (Yu. Serbinov, D. Sikorsky, Raechka, and D. Seseman). A special place in the article is given to the trickster strategies of behavior by G. Efron (Moore) himself, which includes awareness of the fundamental ambivalence and liminality of his image, the experience of a mediator who communicates between various subcultures and cultural worlds of Soviet Russia, implementing the elements of laughter culture, pronounced vitality consciousness, realized through the system of ‘gastronomic pleasures’, ‘the power of cynicism’ (M. Lipovetsky) of the Soviet trickster.

*Conclusions.* The presence in G. Efron’s *Diaries* of almost all the elements of the classical trickster stories does not interfere with the modeling of the strategy of utopia-eupychia in them, the utopia of educating an ideal person, which is characteristic for the personal beginning of ego-documentary literature. This literary strategy almost completely redeems the cynical aspect of the behavior of the trickster hero, depicting the image of a young man who is destined for a great future as a writer or literary critic.

**Keywords:** *trickster, diaries, 1940–1943, ego-documents, G. Efron’s trickster stories, utopia-eupychia.*

### References

1. Belkina M.I. Crossing of destinies. Moscow: Kniga, 1988. 464 p.
2. Belyakov S.S. Parisian boys in Stalinist Moscow: a documentary novel. Moscow: Izdatel'stvo AST, 2022. 568 p.
3. Chernyavskaya Yu.V. Trickster, or Journey into Chaos // Man. 2004. No. 3. P. 37–52.
4. Efron G.S. Diaries: in 2 vol. / ready Text, preface, notes. E. Korkina, V. Losskaya. Moscow: Vagrius, 2007. Vol. 1. 1940–1941. 560 p.



5. Efron G.S. Diaries: in 2 volumes / ready Text, preface, notes. E. Korkina, V. Losskaya. Moscow: Vagrius, 2007. Vol. 2. 1941–1943. 368 p.
6. Fedotov L.F. Diary of a Soviet schoolchild: memoirs of a prophet from 9 “A”. Moscow: AST, 2015. 350 p.
7. Frank I. Jump over the bull. A fantastic investigation experience. Moscow: Izdatel'skiy dom VKN, 2021. 406 p.
8. Goryaeva T. Self-portrait against the background of loneliness // Efron G.S. Diaries: in 2 volumes / Georgy Efron; ready Text, preface, notes. E. Korkina, V. Losskaya. Moscow: Vagrius, 2007. Vol. 2. 1941–1943. P. 330–341.
9. Kovtun N.V. Trickster as a hero of the frontier, or about the Mechanism of Survival in Chaos // Bulletin of the Novosibirsk State University. Series: History, philology. 2023. Vol. 22, No. 9. P. 120–133.
10. Kovtun N.V. The image of a modern hero in prose at the turn of the 20th–21st centuries / Rep. ed. N.V. Kovtun. Moscow: Flinta, 2022. 260 p.
11. Komissarova U.A. The image of the trickster in the modernist and postmodern novel tradition (M.A. Bulgakov, Boris Akunin). Author's abstract. Ph.D. Philol. n. Moscow, 2018. 22 p.
12. Lejeune F. In Defense of Autobiography. Essays from different years // Foreign literature. 2004. No. 4. P. 108–122.
13. Lipovetsky M. Trickster and “closed society” // New literary review. 2009. No. 100. P. 224–245.
14. Losskaya V. Marina Tsvetaeva in life. Unpublished memoirs of contemporaries. Moscow: Kul'tura i traditsii, 1992. 348 p.
15. Ryabinkin Yu. Diary // Children's book of war. Diaries 1941–1945. Moscow: Argumenty i fakty, “AiF. Dobroye serdtse”, 2015. P. 35–64.
16. Hyde Lewis. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. New York: North Point Press, 1998. 403 p.

### About the author

Prikazchikova, Elena Evgenievna – DSc (Philology), Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia); ORCID: 0000-0001-9018-6213; e-mail: [miegata-logos@yandex.ru](mailto:miegata-logos@yandex.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-41-55

УДК: 821.161.3+93/94

## ПРИНЦИП «ДВОЕМИРИЯ» И ГЕРОИ-МЕДИАТОРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ О.В. СЕШКО «СНУТЬ ВОШЛЕБНАЯ»)

Е.В. Крикливец (Витебск, Республика Беларусь)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Современная литература о Великой Отечественной войне содержит как литературную рефлексию традиций советского периода, так и авторские новации в контексте стилевых интеграций реализм – модернизм, реализм – постмодернизм.

*Цель статьи* – раскрыть специфику пространственно-временной организации, выявить приемы мифологической цитации и определить функциональный спектр героев-медиаторов в повести Олега Сешко «Снуть вошлебная».

*Материалы и методы.* Материалом исследования послужила повесть О. Сешко «Снуть вошлебная». В работе использованы культурно-исторический и сравнительно-типологический методы. Теоретическую базу исследования составили научные труды А.Н. Афанасьева, Е.М. Мелетинского и др., посвященные обзору мифологических представлений в мировом культурном дискурсе, а также труды М. Фуко, обосновавшего термин «гетеротопия».

*Результаты исследования.* На примере повести современного писателя О. Сешко «Снуть вошлебная» раскрыт аксиологический диапазон условно-метафорической прозы о Великой Отечественной войне. Проанализирована многоуровневая художественная модель пространства-времени, представленная в произведении, выявлены семантические и морфологические функции героев-медиаторов.

*Выводы.* Автор приходит к выводу о том, что повесть О. Сешко воплощает перспективный вектор развития современной прозы о Великой Отечественной войне, поскольку демонстрирует продуктивные способы социальных и культурных импликаций и формирует действенные когнитивные подходы к художественному постижению исторической правды.

**Ключевые слова:** современная литература, военная проза, повесть, пространственно-временная организация, гетеротопия, герои-медиаторы.

**П**остановка проблемы. Современная литература о Великой Отечественной войне содержит как рецепцию традиций советской военной литературы, так и их деконструкцию. Авторами произведений о войне, созданных во второй половине XX в., являются, как правило, либо бывшие фронтовики, партизаны (то есть непосредственные участники событий, поделившиеся личным военным опытом), либо свидетели военных событий (чаще всего «дети войны»). В белорусской литературе указанного периода даже сформировался так называемый феномен «двойного видения» (взрослый писатель видит и изображает войну глазами себя-ребенка).

В произведениях современной литературы, появившихся после 2000-х гг., военное прошлое осмысливается опосредованно (на основе архивных данных, научных и публицистических источников, творческого наследия предшественников). Временная отдаленность от событий военной действительности и наличие информационного и культурного «буфера», с одной стороны, привели к появлению «вторичной литературы» (писатели используют избитые сюжетные ходы, в произведениях отсутствуют новизна конфликта и типологии героев), с другой – открыли новые возможности моделирования художественной реальности в стилевой интеграции реализма и модернизма, реализма и постмодернизма. Отдельным аспектам идейно-тематической и стилистической трансформации новейшей военной прозы посвящены работы Д.В. Аристова [Аристов, 2010], Н.В. Ковтун [Ковтун, 2020], Т.Н. Марковой [Маркова, 2016], Л.Н. Скаковской [Скаковская, 2015] и др.

Можно утверждать, что в современной литературе о Великой Отечественной войне художественной репрезентации подлежит не личный военный опыт (не трагедия собственного поколения), а историческая память страны и народа, что предполагает новые подходы к созданию когнитивных художественных моделей и новые способы филологической экспликации культурных и социальных кодов с учетом жанрово-стилевой специфики произведений.

*Цель* статьи – раскрыть специфику пространственно-временной организации, выявить приемы мифологической цитации и определить функциональный спектр героев-медиаторов в повести Олега Сешко «Снуть вошлебная».

*Обзор научной литературы по проблеме.* Олег Витальевич Сешко – поэт, прозаик, член Союза писателей России, капитан второго ранга запаса, родился в 1969 г. в Ленинграде, в настоящее время проживает в Витебске (Республика Беларусь). Повесть «Снуть вошлебная» увидела свет в 2023 г. и еще не вошла в научный обиход. Поэтому теоретическую базу исследования составили научные труды А.Н. Афанасьева [Афанасьев, 1995], Е.М. Мелетинского [Мифологический словарь, 1991], М.В. Семеновой [Семенова, 2007], посвященные обзору мировых (в том числе славянской) мифологических традиций, что позволило определить генезис и семантику используемых в повести мифологем. Кроме того, в работе использованы результаты научных изысканий белорусского литературоведа Г.Л. Нефагиной в области стилевой динамики и интеграционных явлений в отечественной прозе конца XX в. [Нефагина<sup>1</sup>, 1999], поскольку повесть О. Сешко «Снуть вошлебная» (2023) продолжает традиции условно-метафорической прозы названного периода.

*Материалы и методы.* Материалом исследования послужила повесть современного автора О. Сешко «Снуть вошлебная». В работе использованы культурно-исторический и сравнительно-типологический методы, позволившие ввести

<sup>1</sup> Нефагина Г.Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–1990-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. Минск: БГУ, 1999. 35 с.

произведение новейшей литературы в научный обиход, выявить способы литературной рефлексии и вектор индивидуальных творческих поисков автора.

*Результаты исследования.* Освоение (и усвоение) элементов неореалистической эстетики на рубеже столетий не было однородным и одномоментным. Неправомерно пытаться обозначить точные вехи перехода от реализма к модернизму и постмодернизму, а зачастую невозможно атрибутировать произведение как принадлежащее к той или иной художественной системе. Нам представляется более правильным говорить о взаимовлиянии и взаимопроникновении различных принципов художественного обобщения и эстетической оценки действительности, о наличии в прозе последней трети XX в. и на современном этапе целого ряда диффузных явлений, расширяющих стилевые границы произведений. При этом необходимо помнить, что реализм в литературном процессе последних десятилетий отнюдь не находится в стадии угасания, а представляет собой развитую художественную систему, способную к интеграции с другими направлениями и активно ассимилирующую новые для себя эстетические методы и приемы. Это и становится основной причиной стилевых трансформаций: «Изменение типизации как способа художественного обобщения мифологизацией размывает реалистическую парадигму, создает основу для образования условно-метафорического направления, а дополнение еще и моделированием мира по мифологическому принципу может способствовать мутации самой условно-метафорической прозы» [Нефагина, 1999, с. 18].

Художественное миромоделирование в повести О. Сешко «Снуть вошлебная» представляет собой переплетение нескольких пространственно-временных планов, или нескольких альтернативных реальностей, обладающих самостоятельными повествовательными дискурсами и коммуникативными задачами. Первый пространственно-временной план – маленький заполярный поселок, наши дни. Семиклассница Катя Соколова переезжает с родителями из большого города к новому месту службы отца. С данным континуумом связан ряд социальных и нравственно-философских проблем современности. Автор затрагивает тему взаимоотношений в подростковой среде, дружбы, первой влюбленности. Психологически точно на примере главной героини и ее новых одноклассников О. Сешко изображает внутренние переживания и конфликты подростков: трудность в принятии себя, происходящих трансформаций, поиск своего места в микро- и макросоциуме (в повести он получает определение «независимой нужности»): «Сейчас тяжело точно определить, когда и как появилось впервые это состояние поиска независимой нужности. В какой момент захотелось выкрасить волосы в черный цвет, чтобы обратить на себя внимание? И почему вдруг, так явно ощущая нехватку внимания к себе, она в то же время стала избегать откровенных разговоров с родителями, прогулок с папой и мамой? Почему уединялась от навязчивых одноклассников и все чаще и чаще оставалась наедине с собой и своими новыми мыслями? Почему?» [Сешко, 2022, с. 8].



В произведении имеет место добрая ирония автора над атрибутикой подростковых субкультур. Важное место отводит писатель анализу взаимоотношений детей и родителей. В повести подробно описаны две семьи с разными моделями семейного воспитания: несколько идеализированная семья Кати Соколовой и наполненная скрытым трагизмом история родительской семьи Миши Сидорова, старосты класса в поселковой школе. Частые отсутствия отца и психическая болезнь матери заставляют Мишу повзрослеть, заменить родителей младшим братьям и сестрам, даже рискнуть собой ради спасения мамы и восстановления семьи. Автор убедительно показывает, что иногда для достижения гармонии не только детям приходится менять форму поведения, но и взрослым – трудным путем идти к осознанию своей зрелости и ответственности за совершенные поступки.

В этой привычной реальности Катя находит в новой квартире за батареей маленькую, с ладонь подростка, куклу из бересты и куска тряпки. «Акка» – так называет ее одноклассница Аня Кочкина и поясняет: «Раньше бабушки дарили ее внукам. Знаешь, Акка ведь с саамского переводится как “бабушка”. А сейчас дети делают таких кукол в клубе. Ничего в ней нет. Никакого толка. Саамская народная игрушка» [Сешко, 2022, с. 25]. Однако жизнь девочки неожиданно меняется.

В ночных сновидениях Катя перемещается в город, в котором разворачиваются трагические события начала Великой Отечественной войны. В настоящее время, когда особенно актуальной становится проблема сохранения исторической памяти, появляется корпус произведений о Великой Отечественной войне ярко выраженной дидактической направленности. В повести «Снуть вошлебная» автор раскрывает перед читателем страшные страницы военной истории, используя приемы вторичной художественной условности (мифологической или фантастической).

Следует отметить, что пространственно-временной континуум, связанный с судьбой военного города, имеет документальную основу. В произведении нет конкретных отсылок к прецедентным именам и датам, однако образ города, который кажется Кате до удивления родным и знакомым, очевидно «списан» автором с довоенного и военного Витебска. В повести описаны оккупация города немецко-фашистскими захватчиками, создание и уничтожение витебского гетто. Катя снится себе в образе маленькой крылатой девочки, Стрекозы, как называет ее дворник Яков, наблюдающей за разворачивающейся трагедией еврейской семьи маленького мальчика Левы, которому так и не суждено было пойти в первый класс, и всего города. Потом она обнаруживает свое умение управлять солнечными лучиками и посылает их на помощь людям.

Затронутый автором историко-социальный пласт обуславливает обращение к традиционной для советской военной прозы проблеме нравственного выбора в пограничной ситуации. Результатом нравственного выбора становятся духовная эволюция или духовная деградация героев. Нравственный выбор совершает Лева, который, несмотря на возраст, оказывается способным не только осознать, но и по-настоящему нести ответственность за бабушку и подругу Году.

Нравственный выбор совершает бывший студент Левиного папы Фима, ставший полицаем, пособником фашистов, почувствовавший неограниченную власть над людьми, участвующий в массовых расправах (в том числе над учителем и собственной матерью): «Показалось, что он оттолкнул ее излишне грубо, она даже ударилась ногой о камень, охнула, упала, скрутилась у дороги проволочным бесформенным комком. Застонала, разворачиваясь в человека. Он знал, что должны появиться жалость и сострадание, но они не появились. Что-то менялось в нем, уходило навсегда» [Сешко, 2023, с. 146]. Процесс утраты человеком человеческого облика, описанный в произведении, генетически роднит образ Фимы с образом Андрея Гуськова из повести В. Распутина «Живи и помни». При этом О. Сешко уходит дальше, низвергая предателя в inferнальный мир хтонических чудовищ. Наконец, нравственный выбор совершает сама Катя, которой придется принять непростое решение: оставить волшебную куклу Акку себе и продолжить помогать персонажам своих сновидений или вернуть ее настоящему хозяину – мальчику Максимке, который страдает тяжелым расстройством сна и без куклы может вообще погибнуть. Кстати, именно в речи малыша Акка фигурирует как «снуть вошлебная» – нечто волшебное, что помогает уснуть, но что это такое, мальчик пока не может объяснить ни маме, ни лечащему доктору.

Третий пространственно-временной план – авторская интерпретация фольклорно-мифологического сюжета колыбельной песни про волчка. Волчок живет в Максимкиных страхах, а правильнее – на границе миров, в точке пересечения жизни и смерти, вечно голодный и злой, готовый «ухватить за бочок и тащить во лесок». Пространство Максимкиных кошмаров сродни фольклорным представлениям о потустороннем, навьем, мире. В определенном смысле Максимка тоже совершает нравственный выбор, выходя навстречу своему страху, встречаясь лицом к лицу с волчком и одерживая моральную победу.

Способ художественного миромоделирования, избранный О. Сешко в повести «Снуть вошлебная», демонстрирует отступление от собственно романтического принципа «двоемирия», когда идеальный вымышленный мир противопоставляется уродливому реальному. При том что некоторые элементы, указывающие на рецепцию традиций немецкого романтизма, в повести очевидно присутствуют. Скорее мы наблюдаем постмодернистский принцип создания альтернативных реальностей, наделенных собственными пространственно-временными характеристиками и системой персонажей.

Можем предположить, что для определения специфики пространственно-временной организации повести О. Сешко «Снуть вошлебная» есть основания использовать термин «гетеротопия», предложенный М. Фуко [Фуко, 2006]. В гуманитаристике XXI в. появляются исследования, посвященные рецепции принципов гетеротопии художественным произведением [Dehaene, De Cauter, 2008; Filimon, 2013; Гетеротопии: миры, границы, повествование, 2015]. В частности, в анализируемой повести О. Сешко реализованы следующие принципы гетеротопии.



Принцип помещения в одном реальном месте нескольких пространств [Фуко, 2006, с. 199]: Катя Соколова живет с родителями в служебной квартире отца, физически не покидая этого пространства, она каждую ночь ментально перемещается в белорусский город на Западной Двине, в иное временное измерение; Максимка, находясь в реальном пространстве дома или больницы, перемещается в инфернальное пространство своих кошмаров.

Открытость и замкнутость пространств, их изолированность и проницаемость [Фуко, 2006, с. 201] заключаются в том, что при видимой семантической и морфологической самодостаточности пространственно-временные повествовательные планы в повести О. Сешко не являются непроницаемыми: их взаимодействие обеспечено скрепляющими сквозными образами и мотивами, наличием героев-медиаторов, единством контрапункта и коммуникативной задачи повести.

Создание иллюзорного пространства, которое изобличает все реальное пространство [Фуко, 2006, с. 202]: обнаружив в своих сновидениях сверхспособность управлять солнечными лучиками, Катя постепенно понимает, что количество лучиков и их магическая сила во сне напрямую связаны с ее поведением в реальности; таким образом, психологическая эволюция девочки-подростка происходит не только благодаря фантастическому погружению в жестокую правду войны, но и благодаря осознанному отношению к своим действиям и поступкам.

Наконец, в повести «Снуть вошлебная» можно проследить элементы кризисной гетеротопии, когда возникновение некоего пространственно-временного континуума обусловлено пограничной, кризисной ситуацией. Сюда можно отнести и топос витебского гетто, и укрытие, в котором Лева и Года спасаются от катастрофической действительности, наполненной страхом, голодом, одиночеством и смертью, и скит Левы-старика, в котором тот прячется от мира людей, поскольку так и не научился после войны жить в нем, и даже состояние психологического «анабиоза», в которое погружается мама Миши Сидорова в моменты сильнейшего эмоционального выгорания.

Своеобразными «скрепами», объединяющими несколько пространственно-временных планов в единую ткань повествования, выступают различные способы мифологической цитации, которыми виртуозно пользуется автор. Как правило, обращение писателя к мифопоэтическим структурам зависит от ряда причин. Можно утверждать (как автор статьи делала это и ранее), что в литературе рубежа XX–XXI вв. «миф, имеющий обобщающий характер, оказался универсальным средством преодоления “локального” историзма и позволил перейти к художественным обобщениям другого уровня: выявить “вечные” модели личных и общественных взаимоотношений, сущностные законы окружающего мира. Мифологизм в творчестве русских и белорусских писателей обозначенного периода носит глубоко осознанный, рефлексивный характер, что обуславливает философскую, интеллектуальную направленность их творчества» [Криклицев, 2020, с. 16]. Так, все произведение в целом пронизано пантеистическими представлениями. О. Сешко наделяет несобственно-прямой речью явления

природы: море, деревья, скалы, ветер, – практически персонифицируя их: «А еще местный лес умел завораживать и рассказывать сказки, умел завести разговор первым и не отпускать от себя долго, оставаясь при этом ненавязчивым. Лес Кате нравился цепкостью, открытой душевностью и симпатичностью. С ним казалось легко» [Сешко, 2022, с. 24]. Образы некоторых героев повести (старик-Лева, отец Миши Сидорова) демонстрируют литературную рефлексия образов «естественных людей», созданных в литературе XX в. (в творчестве А. Куприна, В. Астафьева и др.). Природа для этих героев становится домом, в отшельничестве они чувствуют себя естественнее, чем в социуме, понимают язык зверей и птиц, видят то, что недоступно иному человеческому глазу. Олицетворяет О. Сешко и неживые предметы, о чем ярко свидетельствует описание «душевного состояния» старого заброшенного дома, в который приходят Катя Соколова и Аня Кочкина: «В углу большой комнаты висели на стене, стояли на полочке фотографии близких дому людей, отпечатанных судьбами своими в его истории. Половицы поскрипывали их голосами осторожно и недоверчиво, словно сообщая при каждом шаге: “Были. Мы были. Жили-были. Мы”. Дом хранил в себе бережно каждый вздох, каждое слово, каждый взгляд. И пока хранил – жил» [Сешко, 2022, с. 139].

В связи с названными особенностями повести вполне естественными выглядят и отсылки к тотемным верованиям, которые встречаются в произведении. Таковым выступает мифологизированный образ оленя – сакрального животного для народностей Русского Севера. Впервые встречаясь в повести, олень свидетельствует о появлении в реалистическом повествовании нового, мифологического уровня, об использовании автором элементов вторичной художественной условности: «С противоположного берега, с того места, где сосны расступались на пару метров, пропуская к воде узкий звенящий ручеек, а потом снова соединялись в густое зеленое однообразие, смотрел на девочку красавец-олень, с рогами, достающими, казалось, почти до облаков. Постоял, повертел головой, рискуя сбить с небес солнце, повернулся и ушел в лес медленно и гордо» [Сешко, 2022, с. 5]. Присутствует в «Снута вошлебной» и описание деревянной фигуры рыбы-флюгера, вырезанной умелыми руками Мишиного папы. Флюгер отличается способностью улавливать эмоциональные «поветрия» своих хозяев, не случайно некоторые герои пытаются разговаривать с ней вслух. Согласно мифологическому словарю Е.М. Мелетинского, с образом рыбы традиционно «ассоциируется в мифологии мотив смерти – воскрешения» [Мифологический словарь, 1991, с. 663]. По мнению А.Н. Афанасьева, ловля мифологической рыбы является метафорой обновления [Афанасьев, 1995]. В повести О. Сешко умение понимать язык рыбы-флюгера приобретают герои, прошедшие своеобразную инициацию, совершившие путь духовного обновления.

Одним из способов мифологической рецепции является в анализируемом произведении описание традиционных для саамов артефактов. В частности, постаревший Лева поклоняется сейду – ритуальному сооружению из камней, делится с духом своими переживаниями, просит у него совета. Да и сама Акка – кукла-

оберег – отражает мифологические представления северного народа. Апелляция к историко-культурным артефактам, характерным для определенной народности, с одной стороны, помогает автору погрузить читателя в национальный колорит описываемой местности, с другой – позволяет расширить границы художественной модели мира и создать трехуровневое пространство, коррелирующее со структурой вселенной, представленной во многих мифологических традициях.

На достижение этой цели работают и образы-мифологемы, широко представленные в повести. Так, в образе Стрекозы наблюдает Катя Соколова трагедию оккупированного фашистами города. В эзотерике стрекоза ассоциируется с трансформацией, выступает символом перемен и новых начинаний. Без сомнения, глубокие нравственные перемены происходят и с главной героиней повести «Снуть вошлебная». Катя не только открывает для себя страшные страницы истории, девочка постигает ценность человеческой жизни, учится сочувствию и взаимопомощи, осознает ответственность за принятое решение. Кроме того, в ряде языческих верований стрекоза воплощает идею возрождения, спасения души. Духовное перерождение подростка, только начинающего поиск себя в мире, осуществляется посредством интериоризации исторической памяти, понимания глубинной взаимосвязи настоящего и прошлого.

В преданиях многих народов упомянут мост в языческий рай, пройти по которому могут только души добрых, мужественных и справедливых людей. По мнению ученых, такой мост был и у славян [Семенова, 2007]. Теперь он называется Млечным Путем. Души праведников проходят по нему в вирий, а души грешников падают с него во мрак и холод нижнего мира. Преодолеть мост нередко помогал проводник – собака. В повести О. Сешко старый пес Шершень чаще сопровождает дворника Якова. Однако именно Шершень в самую страшную ночь помогает Лева не погибнуть, согревая мальчика, как бы отдавая ему чудом сохранившиеся жизненные силы: «Злой, беспощадный ветер, возомнивший себя хозяином мира. Кто ответит ему? Разве только большой грустный рыжий пес, обнимающий мальчика мягкими лапами, слизывающий снег с лица маленького человека розовым горячим языком. Согревающий его дыханием. В силах ли он противостоять ветру?» [Сешко, 2023, с. 171]. Здесь мы наблюдаем индивидуально-авторскую интерпретацию мифологемы: собака не провожает человека в загробный мир, а возвращает его к жизни.

Многообразие и многогранность народных верований позволяют по-разному трактовать образ паука. Согласно некоторым представлениям, пауки (точнее, паучихи) участвуют в сотворении вселенной, в других славянских регионах паук – символ горя и смерти. В повести «Снуть вошлебная» «пауками» называет Лева немецко-фашистских оккупантов со свастикой на форме. Детское мифологическое восприятие проникает глубже, в самую суть явлений. Действительно, «пауки»-нацисты создали свою вселенную, в которой все чужое, «второсортное», подлежало уничтожению. И в то же время сознание ребенка напрямую связывает образ «пауков»-захватчиков с их биологическим, природным прототипом: паук



коварен, он подстерегает добычу и впрыскивает в нее яд, от которого жертва долго мучается и умирает. Такова идеология фашизма, не только несущая физическую смерть, но и отравляющая своим ядом психологию адептов.

Одним из ключевых образов-символов с мифологическим значением становится в повести О. Сешко образ яблока. Яблоко обещает принести Лева голодной Годе в гетто, хотя самому мальчику это обещание кажется неправдоподобным. Его путь из гетто в город за яблоком сродни пути-испытанию, пути-инициации фольклорных персонажей за неким артефактом (в том числе за молодильными яблоками), который повышает сакральный статус героя. Любовь, радость, знание, мудрость – такова семантика яблока в народной обрядовости. Лева не успевает отдать яблоко Годе, не успевает поделиться с подругой своей детской любовью и радостью... Зато Лев отдает яблоко Кате, связывая этим жестом два поколения, прошлое и настоящее, передавая знания и мудрость, добытые кровью, как своеобразный кредит доверия, которое нынешним молодым людям только предстоит оправдать: «Мы тогда победили, выстояли в гетто, в лагерях, на фронте, в тылу, в голоде и холоде, в болезнях, в огне, в крови, в горе, потому что вы сегодня такие – настоящие. Вы тогда нас спасли, мы чувствовали вас, верили, что вы есть. Именно такие» [Сешко, 2023, с. 217–218].

Автор повести «Снуть вошлебная» активно интерпретирует фольклорно-мифологические сюжеты. Как мы уже отмечали, сюжетобразующее значение для всего произведения приобретает творческое переосмысление народной колыбельной песни про волчка. В культурологии существует несколько толкований сюжета этой песни. Наиболее распространенное интерпретирует содержание колыбельной как сюжет о приходе зверя. При этом край, на который нельзя ложиться, – обозначение границы двух миров, своего и чужого. Герой повести, маленький мальчик Максимка и впрямь существует на границе двух миров: в реальности, где есть мама, отчим, доктора, и в навьем мире своих сновидений-кошмаров. В народной демонологии волки (оборотни) представлялись существами типа леших, наделенными сверхъестественными способностями. Считалось, что лешие крадут детей, которые вырастают в лесу и становятся нелюдями. Таким образом, песня про волчка приобретает следующую семантику: не будешь вести себя, как люди, – окажешься по ту сторону границы (края), станешь нелюдем. Следовательно, пространственно-временной план повести, раскрывающий историю волчка, в определенном смысле становится объединяющим, связывающим в единое целое прошлое и настоящее посредством контаминации с чужим, потусторонним, инфернальным миром. Обитать в этом мире обречен Волчок-Фима, утративший человеческий облик, продавший душу своим хозяевам-нацистам и навечно застрявший на границе жизни и смерти. Не случайно маленький Максимка интуитивно чувствует, что бороться с волчком ему помогает танк, возле которого в городском парке он спокойно, без кошмаров засыпает у мамы на руках. Чтобы не перейти за край, не стать нелюдем – необходимо быть сильнее своих слабостей, своих страхов. Мальчику это удается, он побеждает волчка внутри себя. Эта победа

не только сулит благополучие Максимке и его семье, но и свидетельствует об историческом оптимизме автора повести.

Сюжет о поглощении и выхаркивании героя рыбой или змеем принято рассматривать как вариант (или часть сюжета) мифа о змееборчестве. Как правило, данное испытание для героя также может рассматриваться как версия инициации, в результате которой герой повышает свой сакральный статус. Традиционный для фольклора сюжет практически не встречается в современной литературе, однако в повести О. Сешко он приобретает новое звучание. Обессилевший Лева в очередной раз пробрался в оккупированный город в поисках обещанного Годе яблока. У мальчика начинаются голодные галлюцинации, он поскользывается и падает в овраг с мутной холодной жижей. При этом Лева представляется, что он летит в пасть к хищной рыбе, которая пожирает его: «Толку цепляться за кусты, за кочки, за гнилую траву, обломки деревьев, за стеклянные края сотворенного им светлого пятнышка в непроглядной тьме? Все бесполезно. Рыбья пасть приближается, он бьет ее ногами, вкладывая в удары всю силу, бьет еще и еще, откалывает куски от клыков, разбивает ей губы в белую вареную кашу. Темнота, холод и горькая воздушная смесь пепла, снега и паучьего яда накрывает с головой, топит, вгоняет в небытие. Рыба проглотила его, поглотила, употребив на завтрак, и теперь он растворится в ее брюхе, а значит, Года никогда не дождется яблока. Неужели жизнь кончается именно так? Будем знать» [Сешко, 2023, с. 127]. Выбраться из оврага мальчику помогает покойная бабушка, за ее мягкие родные руки цепляется Лева в бреду. Подобный сюжетный ход объединяет миф о змееборчестве и мотив путешествия в загробный мир, из которого герою удалось вернуться (бабушка Леву к себе не пускает). В данном случае вторичная мифологическая условность служит средством аллегорического описания драматических событий военного прошлого.

Мифологическая семантика повести указывает на то, что Лева неоднократно совершает переходы между миром живых и миром мертвых. При этом О. Сешко использует традиционные для обрядов перехода обозначения границ двух миров. В произведении есть образ понтонного моста через реку, который соединяет гетто с другой частью города: «С мертвой части города к живой развернут понтонный мост – не широкий, но достаточно крепкий. По нему проезжают машины, даже танки, проходят строй за строем нескончаемые вражеские орды, но русским, белорусам, евреям, всем жителям города ступить на него не дозволено. Мост предназначен для господ. Люди второго сорта – пожалуйста вплавь. Лева, мама, бабушка, все их друзья и знакомые теперь такого сорта. Видимо, их портит душа, для первого сорта – душа ненужная субстанция» [Сешко, 2022, с. 207]. Совершенно очевидна смысловая отсылка к мифологическому Калинову мосту через реку Смородину, который соединяет мир живых и мир мертвых. Дорогу через этот мост много раз преодолевает Лева.

Кроме того, сама река, через которую перекинут мост, символизирует названную границу. Семантически образ реки в повести взаимосвязан с мифоло-

гическими Смородиной, Летой, Стиксом. Мифологический подтекст усугубляется описанием гибели множества людей во время трагической переправы через реку (контекстуально ощущается единство этой сцены со сценами переправы в романе В. Астафьева «Прокляты и убиты»). Таким образом, функциональный диапазон способов мифологической цитации расширяет возможности создания исторических и социальных аллегорий в современной прозе о Великой Отечественной войне.

Пересечение границы между мирами и проницаемость пространственно-временных континуумов при их кажущейся дистанцированности обусловлены наличием героев-медиаторов. Собственно, медиатором является Катя, перемещающаяся в сновидениях из современной реальности в военное прошлое. В названных пространственно-временных планах героиня воплощена в разных ипостасях: девочки-семиклассницы и фантастического существа с крылышками, способного управлять солнечными лучиками и в некоторой степени влиять на ход событий.

Обилие мифологической условности, связанной с образом Левы, с одной стороны, дает основание считать его медиатором, с другой – необходимо понимать, что в данном случае вторичная условность объясняется мифологическим мировосприятием, свойственным детскому сознанию, и стремлением автора показать, что во время войны пограничное положение человека (между жизнью и смертью) ощущается особенно остро. При этом из прошлого в настоящее Лева переходит естественным путем (детство – взросление – старость), тем самым связывая оба повествовательных плана.

В повести «Снуть вошлебная» представлен любопытный второстепенный персонаж – доктор Израиль Иосифович, работающий в военном госпитале на оккупированной территории и лечащий Максимку и маму Миши Сидорова в специализированной клинике заполярного городка. Его переход из одного пространственно-временного плана в другой также выглядит естественным и в силу возрастных характеристик (Максимкиной маме он представляется древним стариком и поначалу не вызывает доверия), и в силу личностных качеств: доктор воплощает собой душевную проницательность и доброту, которых не хватает в любые времена: «Обе руки мальчика поместились в огромной мягкой ладони Израиля Иосифовича. В ней тоже жила улыбка, согревающая добротой» [Сешко, 2023, с. 68].

Если Катя имеет возможность наблюдать за началом войны в белорусском городе и даже принимать участие в разворачивающихся действиях, то Максимка, проваливаясь в своих ночных кошмарах в инфернальный мир, соприкасается скорее с психологическим итогом индивидуальной трагедии, утраты морального облика и человеческих качеств, что пугает малыша на иррациональном уровне.

Переход через «границу» для каждого из перечисленных героев – это безусловная инициация, в повести мы наблюдаем духовную эволюцию каждого из них, можно утверждать, что Катя переживает так называемое экзистенциальное пробуждение. Очевидно, что Фима пересекает черту единожды, навсегда приговоренный остаться хтоническим чудовищем, скатываясь к корням мирового дерева.



Помимо героев-медиаторов, в повести О. Сешко «Снуть вошлебная» есть герои, которых можно охарактеризовать как медиумов. Так, маленькую девочку с крылышками из всех обитателей захваченного города видит только дворник Яков, он общается со Стрекозой, объясняет ей взаимосвязь между ее и своим мирами. Вообще, функции Якова в повести разнообразны. Этот образ вызывает множество литературных ассоциаций. Дворник Яков, очищающий город от грязи даже в военные дни, напоминает Маленького Принца Экзюпери, приводящего в порядок свою планету. В отдельных сценах он – некий дух, хозяин города (как «хозяин острова» в «Прощании с Матерой» В. Распутина). И в то же время Яков – страдающий человек, переживающий за судьбу Родины, болезненно остро ощущающий свою невесильность.

Чертами медиума наделена бабушка Левы, еще в довоенные времена имевшая обыкновение разговаривать с покойным мужем. Это было так естественно, что Лева живо представлял себе дедушку рядом с бабушкой. Выше мы упомянули о том, как бабушка оберегает внука после смерти. Да и сам Лева после пережитого приобретает способности ясновидения, которые мешают ему жить среди людей и вынуждают на долгие годы стать отшельником. Подчеркнем, что герои-медиаторы и герои-медиумы – органичная составляющая авторской модели мира, ориентированной на пространственно-временную многослойность и смысловую многозначность, на вариативность читательской трактовки.

*Выводы.* Таким образом, в повести О. Сешко «Снуть вошлебная» представлена многоуровневая художественная модель мира. Наличие нескольких альтернативных реальностей, не характерное для традиционной военной прозы, позволяет современному автору осмыслить трагические события периода Великой Отечественной войны с нескольких ракурсов (в дискурсе настоящего и прошлого времени), избежать публицистичности и нарочитого дидактизма. Повесть отличается социальным оптимизмом, так как писатель не оставляет сомнений в том, что молодое поколение способно достойно принять кредит доверия от дедов и прадедов и остаться верным своей исторической и генетической памяти. Можно утверждать, что повесть О. Сешко воплощает перспективный вектор развития современной прозы о Великой Отечественной войне, поскольку она содержит продуктивные способы социальных и культурных импликаций и формирует действенные когнитивные подходы к художественному постижению исторической правды.

### Библиографический список

1. Аристов Д.В. «Окопная правда» – вчера и сегодня // Филологический класс. 2010. № 23. С. 30–36.
2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. М.: Современный писатель, 1995. 3 т.

3. Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. науч. ст. / ред. И. Видугирите, П. Лавринец, Г. Михайлова. Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 2015. 416 с.
4. Ковтун Н.В. Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне // Культура и текст. 2020. № 4. С. 6–24. DOI: 10.37386/2305-4077-2020-4-6-24
5. Крикливец Е.В. Мифопоэтика повестей В. Шукшина «Калина красная» и А. Кудравца «Раданица» // Сибирский филологический форум. 2020. № 2. С. 16–27. DOI: 10.25146/2587-7844-2020-10-2-39
6. Маркова Т.Н. Стилиевые трансформации военной прозы конца XX века // Запечатленная победа: ключевые образы, концепты, идеологемы. СПб., 2016. С. 173–176.
7. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. 736 с.
8. Семенова М.В. Мы – славяне!: Популярная энциклопедия. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. 560 с.
9. Сешко О.В. Снуть вошлебная: повесть. Гомель: Барк, 2022. Кн. 1. 228 с.
10. Сешко О.В. Снуть вошлебная: повесть. Гомель: Барк, 2023. Кн. 2. 228 с.
11. Скаковская Л.Н. Военная проза начала XXI века: темы, идеи, образы // Вестник Тверского государственного университета. 2015. № 1. С. 107–113.
12. Фуко М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления, интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. 320 с.
13. Dehaene M. De Cauter L., ed. Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society. London; New York: Routledge, 2008. 358 p.
14. Filimon E.C. Heterotopia in Angela Carter's Fiction: Worlds in Collision. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2013. 329 p.

### **Сведения об авторе**

Крикливец Елена Владимировна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры белорусской и русской филологии, Витебский государственный университет им. П.М. Машерова (Республика Беларусь); e-mail: kriklivec@mail.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-41-55

## THE PRINCIPLE OF “TWO WORLDS” AND HEROES-MEDIATORS IN MODERN PROSE ABOUT THE SECOND WORLD WAR OF 1941–1945 (BASED ON THE EXAMPLE OF O.V. SESHKO’S NOVEL *SNUT VOSHLEBNAYA*)

**E.V. Kriklivets (Vitebsk, Republic of Belarus)**

### **Abstract**

*Statement of the problem.* Modern literature about the WWI (1941–1945), the so called Great Patriotic War in Russia, contains both literary reflection of the traditions of the Soviet period and authors’ innovations in the context of stylistic integrations: realism – modernism, realism – post-modernism.

*The purpose of the article* is to reveal the specifics of spatio-temporal organization, identify techniques of mythological quotation and determine the functional spectrum of hero-mediators in Oleg Seshko’s novel *Snut Voshlebnaya*.

*Methodology (materials and methods).* The research material was O. Seshko’s novel *Snut Voshlebnaya*. The work uses cultural-historical and comparative-typological methods. The theoretical basis of the study was the scientific works of A.N. Afanasyev, E.M. Meletinsky and others, devoted to the review of mythological ideas in world cultural discourse, as well as the works of M. Foucault, who justified the term “heterotopia”.

*Research results.* Using the example of the modern writer O. Seshko’s novel *Snut Voshlebnaya*, the axiological range of conditionally metaphorical prose about the Great Patriotic War is revealed. The multi-level artistic model of space-time presented in the work is analyzed, the semantic and morphological functions of the mediating characters are identified.

*Conclusion.* The author comes to the conclusion that O. Seshko’s novel embodies a promising vector for the development of modern prose about the Great Patriotic War, since it demonstrates productive methods of social and cultural implications and forms effective cognitive approaches to the artistic comprehension of historical truth.

**Keywords:** *modern literature, military prose, novel, spatio-temporal organization, heterotopia, heroes-mediators.*

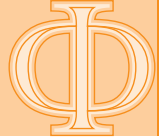
### **References**

1. Aristov D.V. “Trench truth” – yesterday and today // Philological class. 2010. No. 23. P. 30–36.
2. Afanasyev A.N. Poetic views of the Slavs on nature: Experience in the comparative study of Slavic legends and beliefs in connection with the mythical tales of other related peoples: in 3 vol. Moscow: Modern Writer LLP, 1995. 3 vol.
3. Heterotopias: worlds, borders, storytelling. Collection of scientific articles / Ed. I. Vidugirite, P. Lavrinec, G. Mikhailova. Vilnius: Vilnius University Press, 2015. 416 p.
4. Kovtun N.V. The theme of memory in modern prose about the Great Patriotic War // Culture and text. 2020. No. 4. P. 6–24. DOI: 10.37386/2305-4077-2020-4-6-24

5. Kriklivets E.V. Mythopoetics of the novels “Kalina Krasnaya” by V. Shukshin and “Radanitsa” by A. Kudravets // Siberian Philological Forum. 2020. No. 2. P. 16–27. DOI: 10.25146/2587-7844-2020-10-2-39
6. Markova T.N. Stylistic transformations of military prose of the late twentieth century // Captured victory: key images, concepts, ideologemes. St. Petersburg, 2016. P. 173–176.
7. Mythological dictionary / Ch. ed. E.M. Meletinsky. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1991. 736 p.
8. Semenova M.V. We are Slavs!: Popular encyclopedia. St. Petersburg: Publishing House “Azbuka-Classics”, 2007. 560 p.
9. Seshko O.V. The snut voshlebnaya. Novel. Book one. Gomel: Bark, 2022. 228 p.
10. Seshko O.V. The snut voshlebnaya. Novel. Book two. Gomel: Bark, 2023. 228 p.
11. Skakovskaya L.N. Military prose of the early 21st century: themes, ideas, images // Bulletin of Tver State University. 2015. No. 1. P. 107–113.
12. Foucault M. Intellectuals and power. Selected political articles, speeches, interviews. Moscow: Praxis, 2006. Part 3. 320 p.
13. Dehaene M., De Cauter, L., ed. Heterotopia and the City: Public Space in a Post-civil Society. London; New York: Routledge, 2008. 358 p.
14. Filimon E.C. Heterotopia in Angela Carter’s Fiction: Worlds in Collision. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2013. 329 p.

### About the author

Kriklivets, Elena Vladimirovna – DSc (Philology), Associate Professor, Department of Belarusian and Russian Philology, Vitebsk State University named after P.M. Mash-erov (Vitebsk, Republic of Belarus); e-mail: kriklivec@mail.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-56-70

УДК 821.161.1

## ТРИКСТЕРСКИЙ КОМПОНЕНТ В КАЗАХСТАНСКОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ

**Н.В. Барковская (Екатеринбург, Россия)**

### Аннотация

*Постановка проблемы.* В статье рассматривается специфика современной казахстанской русскоязычной поэзии, создаваемой авторами различной этнической принадлежности.

*Цель статьи* – исследовать авторские стратегии в современной русскоязычной поэзии Казахстана, формы репрезентации лирического субъекта, особенности поэтики. Избранный материал рассматривается сквозь призму культурной модели трикстера.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Научная аналитика актуального состояния русскоязычной поэзии Казахстана является задачей будущего, на сегодняшний день есть немногочисленные отзывы критиков и интервью самих поэтов, которые привлекаются в качестве примера авторской саморефлексии. Для трактовки сути и функций трикстера в литературе использовались труды Е. Мелетинского, М. Липовецкого, Н. Ковтун.

*Методологической основой* статьи послужили теория перехода В. Тэрнера, идеи транскультурного диалога в работах М. Глостановой. Культурологический метод и социокультурный подход сочетаются с методом описательной поэтики.

*Результаты исследования.* После объявления Казахстаном суверенитета русский язык утратил привилегированное положение, авторы разных этнических корней, в том числе и этнические казахи, пишущие по-русски, оказались в состоянии «пороговой фазы», как ее характеризовал В. Тэрнер. Лиминальность связана с позиций *трикстера-медиатора*. Трикстерский вариант модернистского жизнотворчества укоренен в культуре Казахстана (прежде всего Алматы) благодаря вольным и/или невольным поселенцам 1930–1950-х гг., самой яркой фигурой в этом отношении стал художник Сергей Калмыков – поклонник Хлебникова, чудака и маргинал. В поэзии Павла Банникова, Ануара Дуйсенбинова трикстерский компонент проявляется в билингвальности как поэтическом приеме. Вместе с тем современным поэтам только отчасти присущ трикстерский комплекс, в целом их поэзия выполняет культуротворческую функцию.

*Выводы.* Положение трикстеров-медиаторов позволяет русскоязычным авторам преодолеть мышление жесткими бинарными оппозициями, приводит к взаимообогащению культур, позволяет творческой личности относительно свободно выбирать стратегию поведения, создавая новую поэзию Казахстана на русском языке.

**Ключевые слова:** *трикстер, билингвальная поэзия, культурный диалог, Павел Банников, Юрий Серебрянский, Ануар Дуйсенбинов.*

**П**остановка проблемы. Русскоязычные поэты Казахстана после распада СССР и объявления страной суверенитета (декабрь 1991 г., вошли казахи в состав Российской империи в 1731 г.) оказались в положении героев «перехода», если использовать теорию ритуала В. Тэрнера. Исследователь описывает три фазы этого процесса. Первая – открепление личности или целой группы от занимаемого ранее места в социальной структуре



и от определенных культурных обстоятельств. Вторая фаза – «лиминальный» период – является промежуточной; в ней «переходящий» субъект получает черты двойственности, поскольку пребывает в той области культуры, у которой очень мало или вовсе нет свойств прошлого или будущего состояния. Третья фаза – восстановительная – завершает переход. «Переходящий» вновь обретает стабильное состояние и благодаря этому получает права и обязанности «структурного» типа, которые вынуждают его строить свое поведение в соответствии с обычными нормами и этическими стандартами. Согласно Тэрнеру, «переходящий» субъект получает черты двойственности [Бейлис, 1983, с. 17].

Русский язык в Казахстане в постсоветский период утратил привилегированное положение. Это вполне понятная реакция этнического большинства на предшествующую политику русификации. Но у разговорной речи и у поэзии есть свои закономерности развития, нередко в полиэтнических регионах формируется особый «гибридный» язык. Ануар Дуйсенбинов пишет в стихотворении «Тілечь» («тілі» + «речь») о том, как пятилетний мальчик слышал вокруг себя русские слова вперемешку с казахскими и когда вырос, считал свою манеру говорить естественной, однако «языковая среда в которой он вырос / как истеричка выдавала ему новые правила поведения каждый день», «пропаганда вдолбила его родителям идею казахского языка / забыв при этом вдолбить сам казахский язык». В результате «тілечь его не течет, но дергается пряча искорки мыслей за междометиями» [Дуйсенбинов, 2022, с. 19–21].

*Цель статьи* – исследовать авторские стратегии в современной русскоязычной поэзии Казахстана, формы репрезентации лирического субъекта, особенности поэтики. Избранный материал рассматривается сквозь призму культурной модели трикстера.

*Анализ научной литературы.* Как характеризуют сейчас свою идентичность русскоязычные поэты Казахстана? Юрий Серебрянский<sup>1</sup> в статье «В мире и нигде», содержащей обзор литературного процесса в новом Казахстане вплоть до 2023 г., подчеркивает, что писательские идентичности часто размыты, находятся в процессе перемен, при этом «русскоязычная (русофонная) глобальная поэтическая среда давно создана и работает» [Серебрянский, 2023]. С ним солидарен

<sup>1</sup> Юрий Серебрянский – поэт, прозаик, культуролог. Родился в 1975 г. в Алма-Ате. Окончил Казахский национальный университет имени Аль-Фараби и Варминско-Мазурский университет города Ольштын (Польша). Публиковался в журналах «Новый мир», «Дактиль», «Воздух», «Цирк “Олимп”+TV», «Волга», «Знамя», «Новая Юность», «Простор», «Дружба народов», Iowa Magazine, Barzakh, Symposium, Revista Altazor, Czas literatury и др. Лауреат «Русской премии» в номинации «малая проза» (2010, 2014). Национальной премии «Алтын калам». Участник международной писательской резиденции IWP 2017 г. (США) и поэтического фестиваля Struga Poetry Evenings (Северная Македония). Проза переведена на казахский, английский, польский, китайский, французский, испанский, арабский, немецкий, македонский языки. Редактор журнала польской диаспоры в Казахстане Almatyński Kurier Polonijny. Работал главным редактором Esquire Kazakhstan. Редактор отдела прозы журнала «Литература» (2019–2023). Член Союза писателей Казахстана, Казахского Пен-клуба и Товарищества литературных переводчиков Польши.

Павел Банников<sup>2</sup>: «Мне кажется, есть еще одна общая черта у казахстанских поэтов – это обращенность вовне, незамкнутость поэтического сознания на географии, осознание того, что работа идет не на уровне “лучший поэт города/страны/региона”, а в несколько более широком пространстве...» [Банников, 2014].

Такая открытость для взаимодействий, стремление моделировать собственное культурное пространство предполагают общность равных личностей, т.е. состояние «коммунитас» (неструктурированное состояние общности, по Тэрнеру), что характерно как раз для второй – лиминальной – фазы перехода [Тэрнер, 1983, с. 170]. Тэрнер пишет: «Свойства лиминальности или лиминальных *personae* («пороговых людей») непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают “состояния” и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они – в промежутке между положениями...» [Тэрнер, 1983 с. 169]. Лиминальные *personae* («пороговые люди») обнаруживают черты трикстера.

Уже в мифах творения наблюдалось совмещение в одном лице *культурного героя* и *трикстера* – вопреки мелочной регламентации и тотальной обусловленности [Мелетинский, 2001, с. 113]. М. Липовецкий полагает трансгрессию – нарушение границ и переворачивание социальных и культурных норм – важнейшим методом трикстера, а лиминальность и артистизм – необходимыми качествами [Липовецкий, 2009].

Важной представляется мысль Н.В. Ковтун об исторической изменчивости литературных типов трикстера. Предваряя свое исследование, она ставит задачу: «Следует рассмотреть жизнеутверждающий, витальный потенциал образа, присущие ему возможности, средства осознания и представления трагического. Выявить изменения самой парадигмы трикстера от эпохи к эпохе, от текста к тексту, подчеркнув особенности, актуальные в каждый из культурных периодов» [Ковтун, 2022, с. 6].

*Методологической основой* статьи послужили теория перехода В. Тэрнера, идеи транскультурного диалога в работах М. Тлостановой. Культурологический метод и социокультурный подход сочетаются с методом описательной поэтики.

*Результаты исследования.* Состояние лиминальности для русскоязычных поэтов Казахстана исторически обусловлено: русские селились здесь не только в период советских строек, освоения целины или по вузовскому распределению.

<sup>2</sup> Банников Павел Владимирович родился в 1983 г. в Алма-Ате. В 2005–2006 гг. – редактор журнала «Аполлинарий» и книжной серии «Мусажет». С конца 2006 г. – редактор, книжный обозреватель и колумнист в различных казахстанских изданиях. Составитель, редактор и соиздатель нескольких сборников произведений и авторских книг казахстанских писателей, куратор ряда литературных проектов. Входил в коллегию номинаторов премии «Литература-Рентген» и премии имени Аркадия Драгомощенко. Преподаватель Открытой литературной школы Алматы (семинар поэзии). Публиковался в журналах «Воздух», «Знамя», автор трех книг стихотворений («И», 2009; «Утро понедельника», 2014; «Поедем, бро!», Алматы, 2015).

Значительная часть поселенцев оказывались в Казахстане не по своей воле – поволжские немцы, поляки, корейцы, а также политзаключенные или трудармейцы, – превращая Казахстан в полиэтнический регион, где проживают представители 125 национальностей. В конце 1950-х гг. в Казахстане русское население составляло почти 43 %, в то время как казахов было лишь 30 % [Фатланд, 2018, с. 175]. Русский язык был языком межнационального общения. После 1991 г. доля русских значительно сократилась, сейчас 70 % населения составляют казахи.

История XX в. знает удивительные примеры того, как поселенцы успешно адаптировались к новой культурной среде, становясь признанными в Казахстане художниками, писателями, режиссерами. Театральный и кинорежиссер Игорь Гонопольский снял кинотрилогию о судьбе художников из России, работавших в Казахстане в 1930–1960-е гг.: фильмы о Павле Зальцмане, Исааке Иткинде и Сергее Калмыкове. Павел Зальцман (1912–1985), немец по отцу и еврей по матери, прожил в Алма-Ате 43 года. Как пишет Рамиль Ниязов-Адылджян, советская власть отобрала у Зальцмана одну родину, но случайно взамен подарила другую. В 1963 г. Зальцман стал заслуженным деятелем искусств Казахстана [Ниязов-Адылджян, 2024].

Через творческую интеллигенцию проникали в Казахстан (прежде всего Алма-Ату) традиции модернистского жизнотворчества и авангарда первой трети XX в. Так, Зальцман был учеником П. Филонова в живописи и Д. Хармса в поэзии. Эти традиции противостояли официозу искусства социалистического реализма, заложив основу эстетической независимости и для более молодой генерации авторов. Самый известный современный казахский поэт Бахыт Кенжеев, писавший на русском языке, эмигрировавший в 1982 г. в Канаду, затем перебравшийся в Нью-Йорк, познакомил в свое время алматинских поэтов с исканиями группы «Московское время». В 2009 г. в Алматы стартуют литературные курсы ОЛША (Открытой литературной школы Алматы имени Ольги Марковой). Филолог Ольга Борисовна Маркова, хрупкая, прикованная к инвалидной коляске женщина, обладавшая огромной волей и обаянием, вела литературные курсы с 1999 по 2008 г., почти до самой своей смерти (она прожила всего 44 года), воспитала целую плеяду новых поэтов, прозаиков, редакторов, драматургов, о чем с восхищением и благодарностью вспоминают многие из ее бывших учеников, составивших «новую волну» казахстанской культуры. Ольга Борисовна стала основателем и президентом отечественного общественного фонда развития культуры и гуманитарных наук «Мусaget», начав свой «Серебряный век» в только что обретшей суверенитет стране [Галкина, 2023]. Павел Банников свидетельствует: «Не преувеличу, если скажу, что в том числе благодаря ей культурный ландшафт Алматы и – шире – Казахстана сохранил открытость и жизнь» [Галкина, 2023].

Стать «своим среди чужих» (а нередко и спастись от политических преследований) помогал артистизм, порой переходящий в чудачество. Шутовская трикстерская роль в наиболее яркой форме проявилась в поведении художника Сергея Калмыкова, которого можно назвать культовой фигурой в современной культуре Казахстана.



Сергей Калмыков (1891–1967) в 1910-е гг. жил в атмосфере петербургского модернизма, учился в мастерской М. Добужинского и К. Петрова-Водкина. После революции 1917 г. вернулся в родной Оренбург, участвовал в оформлении революционных праздников, общественных зданий, читал лекции по истории искусства, принимал участие в художественных выставках. В 1935–1962 гг. работал театральным художником в Казахском государственном академическом театре оперы и балета имени Абая. По словам искусствоведов, Калмыков превращал декорации в красочные феерии. Театрализация захватывала всю его жизнь, а сценой становились улицы Алма-Аты. Поклонник Велимира Хлебникова, Калмыков запомнился алматинцам как чудак, отшельник, маргинал, сумасшедший.

В последние годы жизни, нуждаясь в деньгах, Калмыков вел аскетический образ жизни, фактически голодал, продолжая много работать. Вот свидетельство одной из многочисленных публикаций о художнике: он «писал на всем, что попадалось под руку, это мог быть кусок картона, газетный лист, бумага, книжная обложка. Свои произведения он не продавал, не предлагал галереям, а складывал их в своей однокомнатной квартире. (...) он вел дневники, в которых охарактеризовал себя как “Гений I ранга Земли и Галактики”» [Каштелюк, 2020]. Фильм Гоннопольского о С. Калмыкове так и называется – «Это я вышел на улицу!». Видимо, стремление выносить искусство на улицы и площади, в толпу сохранилось у Калмыкова с авангардистских 1920-х гг.

Трудно сказать, насколько такой имидж был защитной маской в годы сталинских репрессий и хрущевского неприятия «формализма», а насколько отвечал внутренним установкам художника на жизнотворчество. Он рисовал вполне реалистические, напоминающие Добужинского пейзажи, проникнутые лиризмом. Такова, например, картина «Театр оперы и балета в Алма-Ате» (1947). Но в целом его творчество тяготеет к гротеску, цель которого – не осмеяние, а «остранение» бытового взгляда на окружающее, ведь ему самому жизнь представлялась торжественным праздником Космического Бытия. Его метод условно называют «фантастическим экспрессионизмом» [Чудиновская, 2021, с. 80].

Образ Калмыкова запечатлел Юрий Домбровский в романе «Факультет ненужных вещей» (1964–1975):

*Зыбин этого чудака уже знал. (...) Когда художник появлялся на улице, вокруг него происходило легкое замешательство. Движение затормаживалось. Люди останавливались и смотрели. Мимо них проплывало что-то совершенно необычайное: что-то красное, желтое, зеленое, синее – все в лампасах, махрах и лентах. Калмыков сам конструировал свои одеяния и следил, чтобы они были совершенно ни на что не похожи. У него на этот счет была своя теория.*

*«Вот представьте-ка себе, – объяснял он, – из глубин вселенной смотрят миллионы глаз, и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса, и вдруг, как выстрел, – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу».*

*И сейчас он был тоже одет не для людей, а для галактики. На голове его лежал плоский и какой-то стремительный берет, на худых плечах висел голубой плащ с финтифлюшками, а из-под него сверкало что-то невероятно яркое и отчаянное – красное-желтое-сиреневое [Домбровский, 2000, с. 61–62].*

Калмыков обозначил важную для современных русскоязычных поэтов Казахстана тенденцию – смотреть на происходящее в глобальном контексте, не замыкаясь на национальной или региональной точке зрения.

В доказательство приведем следующий пример. Юрий Серебрянский выпустил в 2017 г. «Казахстанские сказки». Книга двуязычная, большого формата, с оригинальными иллюстрациями Виктора Люй-Ко<sup>3</sup>.

Сказки авторские, сам Серебрянский так объясняет жанр: «Тексты и иллюстрации не используют образы казахского фольклора. Это невозможно – конкурировать с казахским фольклором, я его люблю за глубину и мудрость, но никаких потуг на то, чтобы создать что-то альтернативное, нет. Это сказки мои, авторские. Почему “казахстанские”? Я в третьем поколении казахстанец, я вырос здесь. И в какой-то момент я подумал, что какие же сказки мои: русские – далеко, польские – да, конечно, но они там, а я здесь, казахские – тоже не мои. И вот решил написать свои сказки. Для таких же, как я» [Гумыркина, 2017].

Это не столько сказки, сколько лирические рассказы, соединяющие конкретность и вселенский масштаб. Автор поясняет: «Мимикрия под притчи и сказки дает массу возможностей для высказываний по любому поводу – это больше точное оружие, и я им воспользовался» [Юрий Серебрянский..., 2018]. Предназначены тексты для совместного чтения взрослыми и детьми, как русскими, так и казахами.

Лирическая миниатюра, открывающая книгу, посвящена Сергею Калмыкову. Автор комментирует: «Да, это Калмыков едет на черепахе! Здорово, что в Алматы есть инициативные люди, как Рустем Бегенов, которые хотят превратить его в символ города. У Праги есть Кафка, почему у Алматы не может быть Калмыкова?» [Юрий Серебрянский..., 2018]. Характерна ссылка на Кафку, австрийского писателя, родившегося в немецкоязычной еврейской семье в Праге, причем изначально его отец говорил по-чешски.

Текст называется «Ехал на черепахе». В одном сюжете автор объединяет несколько самых ярких впечатлений своего детства: огромная черепаха, живущая в зоопарке Алма-Аты, красивые ворота в парк и встреча с художником Калмыковым. Повествование ведется от лица мальчика, зачин создает установку на достоверность: так хотелось бы перенести эпизод встречи на август,

<sup>3</sup> Виктор Люй-Ко – необычный художник, создающий символические картины-мифы, напоминающие то Борхеса, то Питера Брейгеля-старшего. Родился в 1963 г. в Мурманске. Так поясняет свою фамилию: «От отчима мне достались умение неплохо готовить китайскую еду и фамилия Люй-Ко». Тяга к Востоку у него идет от влияния его деда – китайца (Лукин М. Творчество удивительного художника Виктора Люй-Ко. URL: <https://dzen.ru/a/Yh84X3BbQiKXsW0a>).



когда так красиво и когда у мальчика день рождения, но все-таки встреча состоялась в марте. По улице города вышагивала огромная черепаха: «На спине у нее сидел нешуточный человек в берете, с длинным носом и в пиджаке без рукавов. Штаны были не широкими, они были широченными книзу. Он был похож на Буратино-мужчину, которого почему-то решила прокатить черепаха Тортилла» [Серебрянский, 2021, с. 8]. Мальчик осмелился начать со странным человеком разговор, из которого узнал, что тот работает художником в театре. У мальчика возникает ассоциация со сказкой про Буратино (театр, черепаха, длинный нос мужчины, необычный наряд), но художник рассмеялся и сказал, что он скорее папа Карло, ведь у него много работы. Расстались они дружески. Важно отметить, что разговор происходил на равных, хотя мальчик был еще мал («Дело дрянь. Я оказался ему всего лишь по пояс»), но мужчина «беседовал со мной, как со взрослым, что было, честно говоря, мне странно. Редко со мной так беседовали» [Серебрянский, 2021, с. 9]. В парке они сели на скамейку, пока черепаха щипала траву на лужайке: «Мы уже были мы, то есть как будто мы подружались» [Серебрянский, 2021, с. 11]. Расставаясь, условились о новой встрече. При этом друзья вместе с черепахой и всей фантастической ситуацией противопоставлены представителям власти, охранникам правопорядка: «Я не успел ответить (...), так как в ушах зазвенел свисток милиционера. Черепаха подходила к перекрестку, не подавая опознавательных знаков. Государственных номеров у нее тоже, естественно, не было. Вот милиционер и переполошился.

– Все в порядке, товарищ милиционер, эта черепаха с нами!

Милиционер увидел нас, строгим взглядом обежал берет, штаны, мой октябрятский значок и кивнул» [Серебрянский, 2021, с.10].

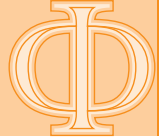
В книге есть сказки, объясняющие происхождение придуманного замка Кок Тобе и юрты, поясняющие (конечно, по-своему), почему половина озера Балхаш соленая, куда ушло Аральское море, почему больше не прилетают на озеро Тенгиз розовые фламинго... Закрывает книгу маленький рассказ «На других планетах всегда веселей». Здесь повторяются некоторые мотивы первой «сказки», но теперь уже мальчик вырос, а история, случившаяся с его маленькой дочкой, маркирует преемственность поколений и устойчивость особого мировосприятия, открытого ко всему новому и необычному, поверх любых границ. Огромная черепаха из первой «сказки» тут представлена маленьким, только что родившимся, еще мягким черепашонком из сна девочки. Если мальчик, герой первой истории, с улыбкой говорил о человеке-Буратино, то девочка, прощаясь с продавцом игрушек, сочинившим ей сказку про робота, говорит на прощанье: «Пока, робот! Веселых тебе путешествий!», – а повествователь отмечает, что у нее, несмотря на возраст, уже было хорошее чувство юмора [Серебрянский, 2021, с. 90]. Мальчик удивил художника тем, что знает слово «фамильярность», а девочка поражает продавца словами «университет», «эксперимент», «ингредиенты», хотя и произносит последнее слово не совсем правильно. Суть истории в том, что в большом

польском супермаркете (некоторое время Серебрянский с семьей жил в Польше) девочка потеряла родителей. Она сидела в отделе игрушек и плакала. Родители говорили девочке, что, если она потеряется, не нужно паниковать. К плачущей девочке подходит работница и спрашивает: «Цо-пани-ту...» – девочка по-русски отвечает, что она и не паникует, а ждет папу и маму. И тогда к ней направили молодого продавца – русского, студента местного университета. Тот, чтобы привлечь девочку, на примере робота рассказывает свою историю: как робот много перемещался с планеты на планету, знакомился с новыми людьми, узнавал много интересного, но все равно скучал по запахам планеты своего детства. Поэтому он одобряет поступок девочки, отпустившей приснившегося ей черепашонка обратно в родную степь.

Пример «Казахстанских сказок» интересен тем, что, с одной стороны, показывает «корни» трикстерского поведения, актуализируя образ Калмыкова, с другой – демонстрирует открытость русскоязычного писателя с польскими корнями новому опыту – при сохранении привязанности к своему казахстанскому месту.

Трикстерский компонент в творчестве русскоязычных поэтов Казахстана проявляется в «кочевнической» любви к жизненной свободе. Непосредственно в текстах эта трансграничность проявляется в использовании широких культурных ассоциаций при развитии собственной лирической темы. Сошлемся только на названия стихотворений. У Каната Омара, социально заостренного поэта, название стихотворения «Апология рисовальщика» [Омар, 2023, с. 68–69] отсылает к известному фильму Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982). Название стихотворения Павла Банникова «Немного русских в холодной воде Иссык-Куля» [Банников, 2023, с. 60–61] иронично напоминает о романе Франсуазы Саган «Немного солнца в холодной воде» (1969), где использована, в свою очередь, аллюзия к стихотворению Поля Элюара. «И я вижу, наиболее демонстративно нарушает языковые границы Ануар Дуйсенбинов<sup>4</sup>, пишущий по-русски с широким использованием слов на казахском языке, не боящийся нарушить все и всяческие табу, тяготеющий к интермедиальности (музыка, видео, текст, устное чтение)». Он победитель Большого Алматинского слэма в 2017 г.; «Рухани кенгуру» – его первая книга стихов – вышла из печати в 2022 г., но включает стихи, написанные ранее, в 2017–2019 гг. О себе Ануар говорит: «Я рос в казахской традиционной семье. Но уже тогда младшее поколение говорило по-русски, а с бабушкой и дедушкой можно было общаться только по-казахски. Это смешение идет от корней. Вот и плоды такие же. Я здесь скорее просто, чтобы их срывать, пробовать. Пытаться описать вкус» [Дуйсенбинов, 2015].

<sup>4</sup> Ануар Дуйсенбинов (1985 г.р.) – поэт, переводчик. Участник литературных фестивалей «Полифония» и «Созыв» в Казахстане (2013–2014), фестивалей Dzejas Dienas (Дни поэзии) и Dzejnieka asinis (Кровь поэта) в Риге (2015–2016), победитель Большого алматинского слэма 2017 г. Инициатор чтений Post Poetry в Астане (2011–2015) и чтений «Сорок шестое слово» в Алматы (2017–2018). Публикации в журналах Polutona, textonly, Литература, Esquire, Satori (на латышском), Satenai (на литовском).



И. Гумыркина в статье «Билингвальный голос поколения» пишет о книге Дуйсенбинова: «Актуальность этих текстов в том, что каждый найдет в них себя: ребенком, искалеченным нейтралитетом и уютом, обычным казахом, у которого есть ипотека и два кредита, живущим в стране, страдающей постколониальным комплексом. Это и смешно, и больно одновременно: осознавать себя частью эпохи, которая эскалатором движется ко всем чертям, а вместе с ней и ты, но “с каждым днем все хуже”». Исследовательница отмечает: «... между языками настолько тесная связь, что убери что-нибудь одно – посыплется вся конструкция смыслов и звучания» [Гумыркина, 2023].

Обратимся к стихотворению «февральапрель апрельфевраль сауірақпан» [Дуйсенбинов, 2022, с. 8–10].

Первые два слова представляют собой гибрид названий двух месяцев, точно так же и третье слово: в примечаниях указано, что слово «сауірақпан» образовано путем сложения двух слов: сауір – февраль и ақпан – апрель. Рифма также может складываться из казахских и русских слов: сауірақпан – растаман – карман – капкан – океан – стакан; Жэннат (Рай) – не женат – из Ада в Ад; тауба (хорошо, слава богу) – черна – неверна. Почти в середине текста одна из частей (строфоидов) состоит из 7 строк на казахском, 5 строфоидов включают только русские слова, 6 строфоидов включают и казахские, и русские слова (части не равны по количеству строк).

Начинается стихотворение с легко скользящего 6-стопного ямба с чередованием мужских и женских клаузул:

Иду по городу, идет февральапрель  
гуляют голуби клюют глаза асфальту  
иду по городу, за мною Менестрель  
нашептывает песни, я запоминаю

Некую разбалансированность придает в третьей строке появление пиррихия на пятой стопе – на фоне присутствующего в первой, второй и третьей строках пиррихия на третьей стопе, а в четвертой, при сохранении пиррихия на пятой стопе, первый пиррихий приходится не на третью, а на вторую стопу. Кроме того, четные строки остаются незарифмованными. Но на протяжении большого текста ямб местами вообще перестает ощущаться. К этому можно добавить отсутствие силлабической выровненности – почти все строки разной длины. Рифма нерегулярная. Эти интонационные особенности соответствуют образу героя – беспечного фланера в духе Бодлера или М. Кузмина. Образ денди поддерживается троекратным упоминанием челки: «я посмотрел наверх, отдунув прядь со лба», «я глянул прямо – прядь сползла на лоб», «курю сквозь челку, чувствую озноб».

Но перед нами не беспечный гуляка, стихотворение разворачивает экзистенциальный конфликт, остро ощущаемый героем: он пленник настоящего, но он поэт, рвущийся в Завтра и далее, «на край Вселенной», т.е. опять мы видим лиминального героя. Вокруг него – «хипстота», которая «пищит брит-поп»



на набережной, «начальник-жлоб» и «коллега-дура», голуби, клюющие глаза асфальту, – образ, содержащий мотив насилия, словно это не голуби, а ворон, пирующий на мертвеце. Но в ином измерении пребывают другие спутники героя – покойная бабушка и Менестрель, оба беседуют с героем шепотом, и чтобы расслышать их, герой внутренне стал «тишиной самой». Отметим диссонансное сочетание (соприсутствие?) обращений к бабушке – «бабуль» и «аже», а также пришедшего из западной традиции Менестреля.

Начало стихотворения рисует окружающую героя невнятицу: спутались зима и весна, можно ходить и в шубе, и в пальто, и в куртке. Метатеза в словах, поставленных в название текста, неоднократно повторяющаяся затем, создает ощущение неуюта в апреле, холодном, как февраль: в этом мире «холодно снаружи и внутри». Приметы города заставляют вспомнить гумилевское противопоставление божественного Слова и цифр «для низкой жизни»:

иду по городу рекламные щиты  
курс доллара сто пятьдесят  
курс государства двадцать пятьдесят  
иду по городу в семнадцать пятьдесят...

Это мир, «который поломался / который перепутался и взбился / как венчиком...». Хотя сквозными являются глаголы «иду», «идет», но это движение в замкнутом пространстве: «здесь время попадает в капкан».

По контрасту те слова, которые нашептывают существа иных миров, приходят из бесконечности и вечности. Песня Менестреля – «край Вселенной», а мир «течет в Океан». Воображаемый диалог с бабушкой, которая, несомненно, в раю (Жэннат), сначала лишь подчеркивает зыбкость положения героя в мире «здесь»:

я посмотрел вверх отдунув прядь со лба  
и молча спросил как там дела?  
в ответ мне бабушка шепнула: тауба  
а здесь не тауба, бабуль, совсем не тауба  
здесь ноша тяжела, а ночь темна  
здесь правда не прочна, свобода неверна

Но ближе к финалу стихотворения бабушкины слова напоминают истинную суть мира и дарят надежду:

спасибо, что заставила запомнить  
Я – Ануар и свет во мне зачат  
что Волшебство есть в каждом Имени и Слове  
что есть Любовь – она всего в основе

Аллюзия к философии и поэзии В.С. Соловьева снова напоминает о модернизме с его эстетической утопией. Лирический герой этого стихотворения существует одновременно в двух мирах, в эмпирическом мире и в мире искусства, предчувствуя «костер недостижимого “Ертен” (Завтра)».



*Выводы.* Подведем итоги. Из всего комплекса трикстерских черт у рассмотренных поэтов доминирует лиминальность, соответствующая второй фазе перехода, по Тэрнеру. Эта фаза бесстатусна и предполагает добровольное сообщество (коммунитас). Пограничное положение обуславливает и функцию медиатора, связного между разными социумами или состояниями одного социума. Такие ипостаси трикстера, как шут, хитрец, обманщик, в данном случае не реализуются, хотя в имидже лирического героя угадываются черты «карнавализации», свойственной модернизму.

Будучи «героями перехода», русскоязычные поэты Казахстана осуществляют диалог культур, не разрывающий, а обогащающий личность. Индивидуальность совмещает несколько культур, образуя неповторимый сплав. Открытый культурный горизонт дает личности свободу – если не выбора, то реализации в языковой или культурной традиции. Так, понятый «трикстер» предполагает не вражду и ксенофобию, а сотрудничество и диалог, вычеркивает идею национальной исключительности, избранности, мессианства, работает против «этноцентризма изоляционистского толка» [Тлостанова, 2006, с. 5].

Комплексная идентичность и полилингвальность упомянутых авторов есть не только результат советской языковой политики, но уходит корнями в ту древность, когда через степи пролегал Великий шелковый путь, связывавший Китай, Центральную Азию, Россию, Европу. Транскультурация, как пишет Мадина Тлостанова, есть естественный результат процессов взаимовлияния и взаимопроникновения культур в их динамическом развитии, изменчивости, подвижности [Тлостанова, 2006, с. 7].

Трикстерский компонент лишь одна из составляющих активно развивающейся сегодня русскоязычной поэзии Казахстана, не исчерпывает всего диапазона линий развития. Трудно предсказать ее будущее, слишком быстро и радикально все меняется. Так, например, весьма изменилась тональность более поздней поэзии Ануара Дунсейбинова. Согласно Тэрнеру, стадия перехода должна завершиться третьей стадией, когда «переходящий» вновь обретает стабильное состояние и получает права и обязанности «структурного» типа [Бейлис, 1983, с. 17]. Удастся ли превратить стояние «ни там, ни там» в положение «и там, и там»? На сегодняшний день, как кажется, наиболее точным является понятие «казахстанская литература на русском языке». Будет ли дальше развиваться эта поэтическая общность, сосредоточенная в основном в Алматы, или это некое временное явление, феномен изживаемого постсоветского периода, покажет время.

### **Библиографический список**

1. Банников П. На языке шавермы. Алматы: Дактиль, 2023. 88 с.
2. Банников П. Преодоление отчуждения // Литература. Электронный литературный журнал. 2014. 21 декабря. URL: <https://litteratura.org/criticism/757-pavel-bannikov-preodolenie-otchuzhdeniya.html> (дата обращения: 11.11.2023).

3. Бейлис В.А. Теория ритуала в трудах Виктора Тэрнера // Виктор Тэрнер. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
4. Галкина Г. Ольга Марк и «Серебряный век казахстанской литературы» // Новое поколение. 16.12.2023. URL: <https://www.np.kz/news/lyudi/lichnost/olga-mark-i-serebryanyj-vek-kazahstanskoj-literatury> (дата обращения: 10.03.2024).
5. Гумыркина И. Билингвальный голос поколения // Власть. 2022. 29 июня. URL: <https://vlast.kz/books/50572-bilingvalnyj-golos-pokolenia.html> (дата обращения: 01.12.2023).
6. Гумыркина И. Нам нужно, чтобы признание наших талантов приходило со стороны (интервью с Ю. Серебрянским) // Интернет-газета ZONAKz 04.04.2017. URL: <https://zonakz.net/2017/04/04/jurijj-serebrjanskijj-nam-nuzhno-chtoby-priznanie-k-nashim-talantam-prihodilo-so-storony/> (дата обращения: 15.12.2023).
7. Домбровский Ю.О. Роман. Письма. Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 688 с.
8. Дуйсенбинов А. Мир после всего: экспресс-интервью С. Тимофееву // Arterritory. 03.09.2015. URL: [https://arterritory.com/ru/ekran\\_-scena/sut\\_dnja\\_qa/14564-mir\\_posle\\_vsego\\_anuar\\_duisenbinov/](https://arterritory.com/ru/ekran_-scena/sut_dnja_qa/14564-mir_posle_vsego_anuar_duisenbinov/) (дата обращения: 11.11.2023).
9. Дуйсенбинов А. Рухани кенгуру. Алматы: MUSA, 2022. 160 с.
10. Каштелюк Ю. 85 лет назад Сергей Калмыков связал свою жизнь с Алма-Атой // Вечерний Алматы. 2020. 18 мая. URL: [https://dzen.ru/a/XsJKm0H\\_GwH1QX7N](https://dzen.ru/a/XsJKm0H_GwH1QX7N) (дата обращения: 11.11.2023).
11. Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX–XXI века). М.: ФЛИНТА; Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2022. 408 с.
12. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛО. 2009. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (дата обращения: 03.01.2024).
13. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М.: РГГУ, 2001. С. 73–149.
14. Ниязов-Адылджян Р. Неблагонадежный немец и еврей: История художника Павла Зальцмана // Сибирь. Реалии. 2024. 2 янв. URL: <https://www.sibreal.org/a/neblagonadyozhnyu-nemets-i-evrey-istoriya-pavla-zaltsmana-uchenika-filonova-stavshego-kazahstanskim-hudozhnikom/32740489.html> (дата обращения: 03.01.2024).
15. Омар К. Город крадет мертвых / послесл. И. Кукулина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. 108 с.
16. Серебрянский Ю. В мире и нигде // Poetica. 10.2023. № 2. URL: <https://licenzapoetica.name/points-of-view/critique/v-mire-i-nigde> (дата обращения: 15.12.2023).
17. Серебрянский Ю. Казахстанские сказки. Алматы: Аруна, 2021. 36 с.



18. Тлостанова М.В. Транскультурация как новая эпистема эпохи глобализации // Вестник РУДН. Сер.: Философия. 2006. № 2 (12). С. 5–16.
19. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
20. Фатланд Э. Советистан. Одиссея по Центральной Азии: Туркменистан, Казахстан, Таджикистан, Киргизия и Узбекистан глазами норвежского антрополога. М.: РИПОЛклассик, 2018. 528 с.
21. Чудиновская Т.Г. «На острове Патмос»: отшельник С.И. Калмыков // Искусство Евразии. 2021. № 1 (20). С. 76–86.
22. Юрий Серебрянский: Пишу все на собственном опыте (интервью) // TopPress. 2018/05/25. URL: <https://toppress.kz/article/yurii-serebryanskii-pishu-vse-na-sobstvennom-opite> (дата обращения: 15.12.2023).

### **Сведения об авторе**

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург); e-mail: [n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-56-70

## TRICKSTER COMPONENT IN KAZAKHSTAN RUSSIAN-LANGUAGE POETRY

**N.V. Barkovskaya (Ekaterinburg, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The article examines the problem of the specifics of modern Kazakhstan Russian-language poetry created by authors of different ethnicities.

*The purpose of the article* is to consider authors' strategies in modern Russian-language poetry of Kazakhstan, forms of representation of the lyrical subject, and features of poetics. The selected texts are viewed through the prism of the cultural model of the trickster.

*Review of scientific literature on the problem.* Scientific analysis of the current state of Russian-language poetry in Kazakhstan is a task for the future; today there are few reviews from critics and interviews with the poets, which are used as an example of the authors' self-reflection. To interpret the essence and functions of the trickster in the literature, the works of E. Meletinsky, M. Lipovetsky, and N. Kovtun were used.

*The methodological basis of the article* includes W. Turner's theory of transition and the ideas of transcultural dialogue in the works of M. Tlostanova. Culturological method and sociocultural approach are combined with the method of descriptive poetics.

*Research results.* After Kazakhstan declared sovereignty, the Russian language lost its privileged position; authors of different ethnic origins, including ethnic Kazakhs writing in Russian, found themselves in a state of "liminal phase," as V. Turner characterized it. Liminality is associated with the trickster-mediator position. The trickster version of modernist life-creativity is rooted in the culture of Kazakhstan (primarily Almaty) thanks to the free and/or involuntary settlers of the 1930–1950s; the most prominent figure in this regard was the artist Sergei Kalmykov – a fan of Khlebnikov, an eccentric and an outcast. In the poetry of Pavel Bannikov and Anuar Duisenbinov, the trickster component manifests itself in bilingualism as a poetic device. At the same time, modern poets are only partly characterized by a trickster complex; in general, their poetry performs a cultural-creative function.

*Conclusions.* The position of trickster-mediators allows Russian-speaking authors to overcome thinking in rigid binary oppositions, leads to mutual enrichment of cultures, and allows a creative person to relatively freely choose a strategy of behaviour, creating new poetry of Kazakhstan in Russian.

**Keywords:** *trickster, bilingual poetry, cultural dialogue, Pavel Bannikov, Yuri Serebryansky, Anuar Duisenbinov.*

### References

1. Bannikov P. In the language of shawarma. Almaty: Dactil, 2023. 88 p.
2. Bannikov P. Overcoming alienation // *Literratura*. Electronic literary journal. 2014. December 21. URL: <https://litteratura.org/criticism/757-pavel-bannikov-preodolenie-otchuzhdeniya.html> (access date: 11.11.2023).
3. Beilis V.A. The theory of ritual in the works of Victor Turner // *Victor Turner. Symbol and ritual*. Moscow: Nauka, 1983. 277 p.
4. Galkina G. Olga Mark and "The Silver Age of Kazakh Literature" // *New generation*. 12.16.2023. URL: <https://www.np.kz/news/lyudi/lichnost/olga-mark-i-serebryanyj-vek-kazahstanskoj-literatury> (access date: 10.03.2024).
5. Gumyrkina I. Bilingual voice of a generation // *Power*. 2022. June 29, URL: <https://vlast.kz/books/50572-bilingvalnyj-golos-pokolenia.html> (access date: 01.12.2023).
6. Gumyrkina I. We need recognition of our talents to come from outside (Interview with Yu. Serebryansky) // *Internet newspaper ZONAkz* 04.04.2017.



- URL <https://zonakz.net/2017/04/04/jurijj-serebrjanskijj-nam-nuzhno-chtoby-priznanie-k-nashim-talantam-prihodilo-so-storony/> (access date: 15.12.2023).
7. Dombrovsky Yu.O. Novel. Letters. Essay. Ekaterinburg: U-Factoria, 2000. 688 p.
  8. Duisenbinov A. The world after everything. Express interview with S. Timofeev // Arterritory. 09/03/2015. URL: [https://arterritory.com/ru/ekran\\_-scena/sut\\_dnja\\_qa/14564-mir\\_posle\\_vsego.\\_anuar\\_duisenbinov/](https://arterritory.com/ru/ekran_-scena/sut_dnja_qa/14564-mir_posle_vsego._anuar_duisenbinov/) (access date: 11.11.2023).
  9. Duisenbinov A. Rukhani kangaroo. Almaty: MUSA, 2022. 160 p.
  10. Kashtelyuk Yu. 85 years ago Sergei Kalmykov connected his life with Alma-Ata // Evening Almaty. 2020. May 18. URL: [https://dzen.ru/a/XsJKm0H\\_GwH1QX7N](https://dzen.ru/a/XsJKm0H_GwH1QX7N) (access date: 11.11.2023).
  11. Kovtun N.V. Trickster as a hero of our time (Based on Russian prose of the second half of the 20th–21st centuries). Moscow: FLINTA; Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev, 2022. 408 p.
  12. Lipovetsky M. Trickster and “closed” society // NLO. 2009. No. 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (access date: 01.03.2024).
  13. Meletinsky E.M. On the origin of literary and mythological plot archetypes // Literary archetypes and universals. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2001. P. 73–149.
  14. Niyazov-Adildzhyan R. Unreliable German and Jew: The Story of the Artist Pavel Zaltsman // Siberia. Realities. 2024. 2 Jan. URL: <https://www.sibreal.org/a/neblagonadyozhnyy-nemets-i-evrey-istoriya-pavla-zaltsmana-uchenika-filonovstavshego-kazahstanskim-hudozhnikom/32740489.html> (access date: 03.01.2024).
  15. Omar K. The city steals the dead / afterword by I. Kukulin. Moscow; Ekaterinburg: Armchair Scientist, 2023. 108 p.
  16. Serebryansky Yu. In the world and nowhere // Poetica. Oct. 2023. No. 2. URL <https://licenzapoetica.name/points-of-view/critique/v-mire-i-nigde> (access date: 15.12.2023).
  17. Serebryansky Yu. Kazakhstanian fairy tales. Almaty: Aruna, 2021. 36 p.
  18. Tlostanova M.V. Transculturation as a new episteme of the era of globalization // Bulletin of RUDN, series Philosophy. 2006. No. 2 (12). P. 5–16.
  19. Turner V. Symbol and ritual. Moscow: Nauka, 1983. 277 p.
  20. Fatland E. Sovietistan. Odyssey through Central Asia: Turkmenistan, Kazakhstan, Tajikistan, Kyrgyzstan and Uzbekistan through the eyes of a Norwegian anthropologist. Moscow: RIPOLclassic, 2018. 528 p.
  21. Chudinovskaya T.G. “On the Island of Patmos”: the hermit S.I. Kalmykov // Art of Eurasia. 2021. No. 1 (20). P. 76–86.
  22. Yuri Serebryansky: I write everything from my own experience (interview) // Top-Press. 2018/05/25. URL: <https://toppress.kz/article/yurii-serebryanskii-pishu-vse-na-sobstvennom-opite> (access date 15.12.2023).

### About the author

Barkovskaya, Nina Vladimirovna – DSc (Philology), Professor, Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia); e-mail: [n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-71-80

УДК 82

## ОБРАЗ ДОМА В ТРИЛОГИИ В. АКСЕНОВА «МОСКОВСКАЯ САГА»<sup>1</sup>

Т.А. Загидулина (Красноярск, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Отказ от социалистической идеологии в переломные для России 90-е гг. XX в. способствовал ценностной переориентации общества, что нашло отражение в творчестве авторов указанного периода. Поворот в сторону дореволюционной литературной традиции, поиск там аксиологических констант, наметившиеся ранее в советской литературе, повлекли за собой актуализацию традиционных образов, в частности образа дома, напрямую связанного с мотивами преемственности, сохранения исторической памяти, семьи.

*Целью* статьи является анализ репрезентации образа дома в рефлексивном романе В. Аксенова «Московская сага».

*Обзор научной литературы по проблеме.* Осмыслению образа дома, дворянской усадьбы, крестьянского жилища посвящены работы Н.В. Ковтун, О.А. Богдановой, В.Г. Андреевой, М.В. Скороходовой, Е.Е. Дмитриевой. В исследованиях рассмотрены типологические особенности различных топосов, объединенных общей функцией.

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

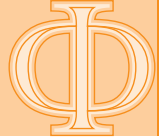
*Результаты исследования.* В статье проанализирован центральный локус трилогии – дача семьи Градовых в Серебряном бору, в ходе анализа выявлено типологическое сходство с топосом дворянской усадьбы, что подчеркивает жанровое своеобразие романа – семейной хроники. Однако пространства дачи и дворянской усадьбы не эквивалентны, имея различное назначение, они обладают общей особенностью – только там возможны преемственность, продолжение рода, семейного дела, традиции. Кроме того, в романе образу дома-дачи противопоставлены образы квартиры/комнаты, маркированные как временные, нестабильные, где нет будущего.

*Выводы.* В образе дачи Градовых реализуются идеи стабильности, преемственности, сохранения исторической памяти, продолжения рода. Сохранение семьи, уклада возможно, по В. Аксенову, только в родовом гнезде, само существование которого противоречит советской идеологии. Так, дача становится стержневыми образом семейной хроники и подчеркивает рефлексивный характер романа, становится символом новой, отличной от соцреалистической системы нравственных координат.

**Ключевые слова:** образ дома, топос дворянской усадьбы, образ дачи, семейная хроника, В. Аксенов, постсоветская литература.

**П**остановка проблемы. Девяностые годы XX в. стали переломными для России: распад СССР, экономические и политические потрясения, следовавшие за ним, смена вектора развития государства – повлекли за собой

<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.



актуализацию процесса критической рефлексии, осмысления советского прошлого, попытки оценки опыта существования народа в рамках построения социализма, а также поиск ценностных констант, того, что могло бы способствовать преемственности, уберечь человека от утраты исторической памяти. Одной из таких констант является образ дома, сопряженный с мотивами семьи, рода, традиции.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Топосу жилища (дома, дворянской усадьбы, дачи) посвящено немало исследований, среди которых знаковыми являются работы Н.В. Ковтун [Ковтун, 2007; 2012; 2019], В.Г. Андреевой [Андреева, 2023], серия книг «Русская усадьба в мировом контексте», представляющая собой комплексное исследование «усадебного» текста русской литературы, куда входят аналитические изыскания О.А. Богдановой [Богданова, 2019], М.В. Скороходова [Скороходова, 2020], Е.Е. Дмитриевой [Дмитриева, 2020] и др.

Н.В. Ковтун отмечает, что дом, усадьба – «стержневой образ русской национальной культуры», кроме того, дом «не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи (отец, мать, дети) восходит к парадигме сакральной: Дом Небесный, Отец Небесный – и соотносится с ней» [Ковтун, 2013, с. 18]. Семья и дом – неразрывно связанные сущности. Для авторов советского проекта, однако, характерна интенция к переформатированию традиционных понятий, рестраиванию культуры вокруг другой – большой семьи, не связанной кровными, но соединенной идеологическими узами [Кларк, 1992]. Вопросы статуса семьи как таковой актуализируются в романной трилогии В. Аксенова «Московская сага», созданной в 1991–1992 гг. и впервые опубликованной в 1993–1994 гг. В произведении рассказана история Градовых, на судьбу трех поколений которых пришлось революция, Гражданская война, репрессии, Великая Отечественная война, смерть Сталина. Сюжет охватывает тридцать лет – 20–50-е гг. XX в.

В жанровом отношении произведение представляет собой семейную сагу или семейную хронику, отличительной особенностью которой является «движение (смена) поколений в контексте эпох» [Никольский, 2011]. Указанный жанр отличает особый историзм: «крупные события, а порою и реальные исторические деятели, присутствующие в романе, как правило, не интересуют автора сами по себе, но они находят отражение как имеющие значение для данной семьи» [Никольский, 2011]. Трилогия написана на рубеже веков, что позволяет говорить о рефлексивном характере текста: автор совершает попытку осмысления отечественной истории через призму хроники одной семьи. Е.В. Никольский выделяет следующие жанровые признаки семейной саги: линейную хроникальность, семейную проблематику и специфику историзма, все они находят отражение в исследуемом произведении.

Н. Лейдерман и М. Липовецкий отмечают, что попытка «создать линейную и однозначную (а точнее, предзаданную, черно-белую) модель исторического процесса, предпринятая Аксеновым <...>, привела к разрушению органического стиля и внезапно отбросила писателя, всю жизнь сражавшегося с наследием тоталитарной идеологии и психологии, назад в лоно соцреалистического “панорамного романа”».



Последний парадокс весьма характерен для гротеска 1970–1990-х гг. <...> гротеск предстает формой диалога с этим (соцреалистическим) дискурсом и даже, больше того, внутренне нацелен на освобождение и обновление утопизма» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 161]. Действительно, соцреалистические конструкты в трилогии не подвергаются разрушению, напротив, писатель берет их за основу, однако идеологические акценты расставляет по-своему, в этом смысле роман представляет собой образец построения текста при помощи соцреалистических кодов, но вне социалистической идеологии, что позволяет говорить о деконструкции дискурса, с одной стороны, и «обновлении утопизма» – с другой. В данной работе мы рассмотрим один из основополагающих топосов русской художественной литературы – топос дома.

*Результаты исследования.* Образы жилищ встраиваются в систему локусов романа, созданную в координатах, актуализировавшихся еще в советской прозе. В исторической перспективе показана Москва – основное место действия романа и один из любимых топосов Аксенова. Город не случайно фигурирует в тексте как отдельный персонаж: столица СССР находилась в центре ментальной карты советского человека. Однако не только Москва представлена в романах: Колыма, Беларусь, Европа, Америка – все эти места логично вписываются в уже сформированную в соцреалистической литературе ментальную географию. Город населен как вымышленными персонажами, так и реальными историческими деятелями (Сталин, Фрунзе, Берия и др.), что соответствует принципу историзма. Но если в литературе соцреалистического канона пространство центрировалось вокруг Москвы, то в тексте Аксенова, явно дискутирующем с каноном, ключевым топосом становится дача Градовых в Серебряном бору, отсылая к образу дворянской усадьбы. Стоит, однако, отметить, что «в русской литературе XX–XXI вв. именно дача, в силу культурно-исторических обстоятельств потеснившая усадьбу и принявшая на себя ряд ее функций, становится одной из важнейших форм репрезентации художественного пространства» [Богданова, 2022, с. 11]. Благодаря широкому временному и пространственному охвату повествования, у нас есть возможность проанализировать образ дома-дачи и его соотношение с традиционным топосом дворянской усадьбы с тем допущением, что дача в Серебряном бору была родовым гнездом не дворян, а представителей, скорее, разночинского сословия, если использовать дореволюционную терминологию. Старший Борис Градов – потомственный врач, однако по его стопам идет лишь внук, судьба детей определяется эпохой: один из них военный, второй – партийный деятель, третья – поэтесса. Подобное прерывание и возобновление традиции знаково – советский период критически осмысливается Аксеновым и его современниками, пытающимися реконструировать неомиф дворянской усадьбы: «Эту традицию русская постмодерность пыталась не только деконструировать, но и встроить в свою парадигму. Более того, она нередко воспринимала себя прямым продолжением Серебряного века, мгновенным переходом из 1919-го в 1991-й через голову советской эпохи. <...> Новая эпоха принимает культурную эстафету начала XX в., 1910-е гг. смыкаются с 1990-ми,

насильственно прерванная традиция продолжает развиваться с того места, на котором была остановлена» [Богданова, 2019, с. 215]. Дача Градовых, однако, не вписывается в «дачный текст» рубежа XIX–XX вв., О. Богданова выделяет конститутивные различия дачного и усадебного топосов, среди которых отсутствие хозяйственной функции у дачи, сезонность дачного проживания, демократичность, внесословность дачи, ориентация на праздность, досуг, заметная разница между социокультурными типами дачника и помещика, в том смысле, что усадьба подразумевает «идеал поместной жизни – дом как большая патриархальная семья, объединяющая кровных родственников и домочадцев (дворовых, слуг, приживальщиков), преемственность поколений, укорененность в историческом прошлом и нацеленность на возделывание наследственной земли», дачный образ жизни, напротив, подразумевает индивидуальный отдых [Богданова, 2022, с. 16]. В Серебряном бору семья профессора живет постоянно, дача становится местом, где объединяется большая семья, однако по мере взросления дети отделяются, обретают собственные жилища, сохраняя тем не менее тесную связь с домом. Не определяется дом в Серебряном бору и советским дачным топосом, который по большому счету актуализируется лишь в середине XX в., когда государство начинает массово наделять граждан участками, организуя загородный отдых населения (дом построен незадолго до революции).

Таким образом, в трилогии «Московская сага» представлен образ жилища, который сохраняет в себе некоторые черты дворянской усадьбы, но не наследует ей полностью. Образ дачи в Серебряном бору сопряжен с мотивами семьи, рода, мастерства, передаваемого по наследству. Отказ от родового занятия хронологически совпадает с коренными и оцениваемыми автором негативно государственными преобразованиями, возвращение к истокам (обучение младшего Бориса в медицинском институте) сопряжено с уходом сталинской эпохи. Второе поколение Градовых оказывается исторически лишним, несмотря на парадоксальную встроенность каждого из представителей в конкретную эпоху 20–50-х гг. XX в. Ни один из них не остается прикрепленным к родовому гнезду: Никита погибает в конце войны, Кирилл остается на Дальнем Востоке, а Нина бывает на даче лишь гостьей, проживая в современной квартире-студии, которая не имеет потенциала стать родовым гнездом.

Дача объединяет весь клан вне зависимости от времени – дом является той константой, вокруг которой может быть восстановлена нормальная жизнь. Нормальная, по Аксенову, это похожая на ту, что была до революции, не носящая характерных черт советской этики и эстетики. Эта стабильность подчеркивается массой художественных деталей, например образами нестареющей шубы профессора Градова: «Явилась сержантская челядь с личными вещами, в частности, с великолепной, 1913 года, из английского магазина на Кузнецком мосту, шубой, которая, просуществовав сорок лет, не проявляла никаких признаков распада» [Аксенов, 1999], щенка, поразительно похожего на пса Пифагора, прожившего жизнь на даче, постоянными упоминаниями Агашиных пирожков.

Эта же стабильность подчеркивает «отдельное», «островное» положение дачи, в некотором смысле ее уникальность, контрастирующую с судьбами расположенных рядом домов: «– Видишь эту дачу, Ле? Помнишь такого Волкова, из Наркомтяжпрома? Неделю назад его взяли, а дачу поставили под сургуч, предполагается конфискация. А вот эта, <...> здесь жили Ярченко, его ты определенно помнишь, крупный работник Наркомфина <...>. После того как его взяли, семью выбросили в тот же день, дачу заколотили. Вот там <...> та же история: крупный партиец Трифионов...» [Аксенов, 1999]. Стабильность дачи Градовых обусловлена родом деятельности ее владельца – врача, в отличие от представителей разнообразных Нарком-, он не утрачивает право быть внутри традиции, передавать свое мастерство, которое в авторской интерпретации вневременно, а вневременность священного знания сопрягается с прикрепленностью к месту, служение людям противопоставляется служению государству.

Дача в Серебряном бору контрастирует с городскими жилищами молодых Градовых: «они получили однокомнатную квартиру <...>. Дом <...> был похож скорее на отель <...>. Все дело в том, что он нацелен был на холостяков...» [Аксенов, 1999]; «Там, в бывших номерах, селились по ордерам партийцы средней руки. <...> По ночам в тридцать седьмом году ковровые купеческие дорожки <...> все-таки приглушали шаги “соответствующих органов”. <...> “Илюша! Илюша!” Ответа не было. На подоконнике она увидела след резиновой подошвы. <...> Илюша, раскидав руки и ноги, недвижно лежал на тротуаре» [Аксенов, 1999]. Образы городских квартир сопряжены с суицидальными мотивами, сюжетом арестов, ощущением постоянного страха, становящегося фоном существования, жители таких квартир постоянно находятся в ожидании конца, так, квартира превращается порой в последнее пристанище. Кроме того, она нестабильна, не может быть передана по наследству, стать постоянным жилищем: пребывание человека на той или иной жилплощади регулирует государство, воплощая принцип паноптизма, описанный М. Фуко [Фуко, 1999]. Ни о какой отдельности и уникальности речи быть не может, это не свое место, прикрепленность к нему невозможна. Упоминание И. Бунина, который «почти прикован к постели и живет в своей парижской квартире полузабытый, несмотря на полученную в 1933 году Нобелевскую премию» [Аксенов, 1999], подчеркивает связь художественного пространства романа В. Аксенова с русской литературной традицией и конкретно «усадебным» текстом, функционирующим в прозе И. Бунина, и актуализирует оппозицию «город – деревня», в частности ее аспекты «дом – квартира», «усадебная – квартира», «дача – квартира», где квартира – пространство, не оставляющее возможности преемственности, сохранения памяти.

Статус самого человека в квартире ничтожен: «Ничего более унижительного, чем последние дни в Хабаровске, не случилось в ее жизни. Буквально на следующий день после катастрофы явились из хозуправления и приказали в кратчайший срок очистить квартиру» [Аксенов, 1999], советская фразеология с ее канцелярскими метафорами ставит знак равенства между человеком и грязью, мусором.



Отдельно стоит отметить линию Кирилла, среднего ребенка в семье Градовых, идейного марксиста, преданного партийного деятеля. Кирилл, чуть менее остальных потомков любимый родителями, создает свою семью, состав которой вполне соответствует веяниям времени – «марксист с марксистской женой, их сын, рожденный в восьмилетнем возрасте Митя» [Аксенов, 1999]. К сюжетной линии второго сына Градовых вполне применим тезис о революции, пожирающей своих детей, приписываемый Жоржу Жаку Дантону или Пьеру Виктюрниену Верньо [Петрович, Самосонов, 2017, с. 33]. Будучи типичным фанатиком, «верующим» в коммунизм, Кирилл проходит через арест, лагерь, ссылку, что служит толчком к переходу в новую веру – христианство – и трансформации личности героя. В контексте анализа образа дома примечательны места, к которым прикрепляются члены этой ячейки общества: после свадьбы они селятся в доме, который описан в романе следующим образом: «...несколько его коридоров с оставшимися от прежних времен гостиничными зеркалами <...> принадлежали жилфонду ВЦСПС. Там, в бывших номерах, селились по ордерам партийцы средней руки» [Аксенов, 1999]. Гостиница (даже бывшая) – по определению временное жилье, собственно, вскоре после ареста мужа Цецилию выселяют из дома и она вынуждена переехать обратно к отцу, в коммунальную квартиру, образ которой неоднократно становился объектом исследования [Кувшинов, 2016]. Последующие места пребывания Кирилла способствуют формированию нового стержня его личности – смирения. Выморочное пространство покосившегося барака в Магадане, населенного такими же пораженными в правах гражданами, подчеркивает ошибочность целей, которые привели героя отнюдь не к коммунистической утопии. Жильцы барака неполноценны и в общечеловеческом смысле: «Откуда-то со странной монотонностью исходила угроза: “Откушу!” Мужской ли это был голос, женский ли, не понять» [Аксенов, 1999]. В соответствующих эпизодах выстраивается антитеза Магадан – Москва, где первый выступает в роли антипространства: «– Ну тут, как понимаешь, не Москва, – смущенно произнес Кирилл» [Аксенов, 1999]. Символично, что глава, где описан магаданский быт бывшего марксиста, называется «Московские сладости». Линия Кирилла сопряжена также с лагерной темой, жизнь в лагере – апофеоз государственного контроля, но именно здесь герой приходит к вере. Кроме того, приемный сын Цецилии и Кирилла Митя, ребенок раскулаченных родителей, достаточно большую часть жизни проводит в заключении, хотя имеет возможность сбежать. Несмотря на революционное и партийное прошлое, чета Градова и Розенблюм несет на себе отпечаток причастности к даче в Серебряном бору, что подчеркнуто деталью – фотокарточкой, привезенной Цецилией: «Затихает завальный барак <...>. Цецилия же извлекает большую фотографию девятнадцатилетней давности. На веранде в Серебряном Бору после их свадебного обеда. Все в сборе: Бо, и Мэри, и Пулково, и Агаша, и восьмилетний их кулачонок-волчонок Митя, и Нинка с Саввой, и четырехлетний Борька IV, и <...> комдив, и <...> Вероника...» [Аксенов, 1999].

Примечательно, что «кулачонка» Митю влечет к приемным родителям именно воспоминание о большом семейном доме, связанное с ними, в мечтах о будущей жизни он возвращается с возлюбленной в Серебряный бор, а умирать приходит под окна ставших родными людей и в предсмертный миг соединяется с семьей. Других детей у Кирилла не остается, его род прерывается, что знаково в контексте романа.

*Выводы.* Таким образом, даже несмотря на столкновение обитателей родового гнезда с советской реальностью (арест и возвращение профессора Градова, Вероники), в образе дома реализуются идеи стабильности, преемственности, сохранения исторической памяти, продолжения рода. Даче в Серебряном бору противопоставлены пространства квартир, комнат, которые в романе являются выморочными, необживаемыми, покидаемыми, как правило, навсегда, тотально контролируруемыми государством. Именно поэтому сохранение традиции, семьи, уклада возможно, по Аксенову, только в родовом доме, само существование которого реально лишь за пределами советской системы. Так, образ дома-дачи, сохраняя в себе некоторые черты дворянской усадьбы, становится стержневым в трилогии, а также подчеркивает рефлексивный характер романа, его жанровое своеобразие.

### 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: 13.05.2024).
2. Андреева В.Г. Усадебный мир в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Филологический класс. 2023. № 1. С. 85–96. DOI: 10.51762/1FK-2023-28-01-08
3. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с.
4. Богданова О.А. Формирование исследовательского тезауруса при изучении феномена дачи в русской литературе XIX–XXI вв. // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 3. С. 10–29. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29
5. Дмитриева Е.Е. Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880–1930-е гг.). М.: ИМЛИ РАН, 2020. 768 с.
6. 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: 13.05.2024).
7. Ковтун Н.В. «Гений местности» без места: мифологический сюжет о домовом в современной прозе // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы: монография. Новосибирск: Гео, 2012. С. 166–176.
8. Ковтун Н.В. Дом-домовина в поздней прозе В. Распутина. Рассказы 1990-х годов // Русская литература XX века: Философия и игра. Литературные направления и течения в русской литературе XX века: сб. ст. СПб., 2007. Вып. 7. С. 16–29.



9. Ковтун Н.В. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога // Филологический класс. 2013. № 3 (33). С. 17–25.
10. Ковтун Н.В. «Матренин двор» и его корреляты в современной русской прозе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2019. № 1. С. 92–103. DOI: 10.20339/PhS.1-19.092
11. Кувшинов Ф.В. Квартирный вопрос в русской литературе 1920–1930-х годов и категория исторического времени // Сибирский филологический журнал. 2016. № 4. С. 93–101.
12. 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.
13. 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: 22.04.2024).
14. Петрович В.Г., Самсонов С.И. Революция пожирает своих детей, или Магический круг чередования революций и реакций (на примере Саратовского Поволжья) // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. № 6. С. 33–41.
15. Скороходов М.В. Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 272 с.
16. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.

### **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); ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1747-0837>; e-mail: [zagi9@rambler.ru](mailto:zagi9@rambler.ru)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-71-80

## THE IMAGE OF THE HOUSE IN V. AKSENOV'S TRILOGY THE MOSCOW SAGA

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

### Abstract

*Statement of the problem.* The rejection of socialist ideology in the crucial 1990s for Russia contributed to the value reorientation of society, which was reflected in the work of the authors of this period. The turn towards the pre-revolutionary literary tradition, the search for axiological constants there, which had been outlined earlier in Soviet literature, led to the actualization of traditional images, in particular, the image of a house, directly related to the motives of continuity, preservation of historical memory, and family.

*The purpose of the article* is to analyze the representation of the image of the house in V. Aksenov's reflective novel *The Moscow Saga*.

*A review of the scientific literature on the problem.* The works of N.V. Kovtun, O.A. Bogdanova, V.G. Andreeva, M.V. Skorokhodova, E.E. Dmitrieva are devoted to understanding the image of a house, a noble manor, a peasant dwelling. The research examines the typological features of various toposes united by a common function.

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

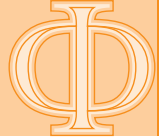
*Research results.* The article analyzes the central locus of the trilogy – the dacha of the Gradov family in Serebryany Bor. During the analysis, typological similarities with the topos of the noble estate were revealed, which emphasizes the genre originality of the novel – family chronicle. However, the spaces of a country house and a noble estate are not equivalent, having different purposes, they have a common feature – only there, continuity, procreation, family business, and traditions are possible. In addition, in the novel, the image of a country house is contrasted with images of an apartment /room marked as temporary, unstable, and not of the future.

*Conclusions.* In the image of Gradovs' cottage, the ideas of stability, continuity, preservation of historical memory, and procreation are realized. According to V. Aksenov, the preservation of the family and way of life is possible only in the family nest, the very existence of which contradicts Soviet ideology. Thus, the cottage becomes the core image of the family chronicle and emphasizes the reflexive nature of the novel, becoming a symbol of a new, different from the socialist realist, system of moral coordinates.

**Keywords:** *image of a house, topos of a noble manor, image of a cottage, family chronicle, V. Aksenov, post-Soviet literature.*

### References

1. Aksenov V.P. *The Moscow Saga*. Moscow: Izograf, 1999. 704 p. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/aksenov1/index.html> (access date: 13.05.2024).
2. Andreeva V.G. Estate Life in Pasternak's Novel "Doctor Zhivago". In: *Philological Class*. 2023. No. 1. P. 85–96. DOI: 10.51762/1FK-2023-28-01-08
3. Bogdanova O.A. Formation of a research thesaurus in the study of the phenomenon of giving in Russian literature of the XIX–XXI centuries. In: *Studia Litterarum*. 2022. Vol. 7, No. 3. P. 10–29. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29



4. Bogdanova O.A. Manor and cottage in Russian literature of the XIX–XXI centuries: topic, dynamics, mythology. Moscow: IMLI RAS, 2019. 288 p.
5. Clark K. The Stalinist myth of the “Great Family”. In: Questions of literature. 1992. No. 1. P. 83–93. URL: <https://voplit.ru/article/stalinskij-mif-o-velikoj-seme/> (access date: 13.05.2024).
6. Dmitrieva E.E. Literary castles of Europe and the Russian “manor text” at the turn of the century (1880–1930). Moscow: IMLI RAS, 2020. 768 p.
7. Foucault M. To supervise and punish. The birth of a prison. Moscow: Ad Marginem, 1999. 479 p.
8. Kovtun N.V. “Matrenin's Yard” and its correlates in modern Russian prose. In: Philological Sciences. Scientific reports of the higher school. 2019. No. 1. P. 92–103. DOI: 10.20339/PhS.1-19.092
9. Kovtun N. “The genius of the area” without a place: the mythological plot of a brownie in modern prose. In: Plot-motive complexes of Russian literature: monograph. Novosibirsk: Geo, 2012. P. 166–176.
10. Kovtun N.V. Dom-domovina in the late prose of V. Rasputin. Stories of the 1990s. In: Russian literature of the twentieth century: Philosophy and the Game. Literary trends and trends in Russian literature of the twentieth century: Collection of articles. St. Petersburg, 2007. Is.7. P. 16–29.
11. Kovtun N.V. The iconic Christian tradition in A. Solzhenitsyn's Matryona Dvor and V. Rasputin's Izba: the problem of the author's dialogue. In: Philological Class. 2013. No. 3 (33). P. 17–25.
12. Kuvshinov F.V. The housing issue in Russian literature of the 1920s-1930s and the category of historical time. In: Siberian Philological Journal. 2016. No. 4. P. 93–101.
13. Leiderman N.L., Lipovetsky M.N. Modern Russian literature: 1950–1990s: Textbook for students. higher. studies. institutions: In 2 vol. Moscow: Academy, 2003. Vol. 2: 1968–1990. 688 p.
14. Nikolsky E.V. The genre of the novel of family chronicles in Russian literature of the turn of the millennium. In: Bulletin of the Adygea State University. Series 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).
15. Petrovich V.G., Samsonov S.I. Revolution devours its children, or the Magic circle of alternating revolutions and reactions (on the example of the Saratov Volga region). In: Historical and socio-educational thought. 2017. No. 6. P. 33–41.
16. Skorokhodov M.V. The landowner's estate in Russian literature of the late XIX – first third of the XX century: an interdisciplinary approach. Moscow: IMLI RAS, 2020. 272 p.

### About the author

Zagidulina, Tatyana Andreevna – 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); ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1747-0837>; e-mail: [zagi9@rambler.ru](mailto:zagi9@rambler.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-81-91

УДК 82

**ПОЭТИКА ИГРЫ В ПРОЗЕ В. АКСЕНОВА И Б. ЕКИМОВА<sup>1</sup>****А.В. Фролова (Воронеж, Санкт-Петербург, Россия)****А.О. Витович (Воронеж, Россия)****Аннотация**

*Постановка проблемы.* Разнообразие подходов к определению литературной игры не отменяет главного – зависимости стратегий писателя от художественно-эстетической системы, к которой он принадлежит. Актуальным представляется сопоставление игровых принципов художников, представляющих реалистическую и модернистскую традицию.

*Цель статьи* – проанализировать стратегию воплощения игровой поэтики в прозе В. Аксенова и Б. Екимова.

*Методология.* В статье использованы интертекстуальный и структурно-системный методы.

*Результаты исследования.* В прозе В. Аксенова и Б. Екимова игра выполняет неодинаковые функции. Модернистские стратегии первого реализовались в попытке создать вторую, иносказательную, реальность, профанирующую первую. В рассказе Б. Екимова игра призвана заместить недостающие фрагменты жизни, достроить разрушающуюся реальность.

**Ключевые слова:** поэтика игры, «деревенская» проза, реализм, модернизм, Б. Екимов, трикстер, аллюзии, В. Аксенов.

**П**остановка проблемы. В литературоведческих исследованиях наблюдается разнообразие подходов к литературной игре, понимаемой «как совокупность приемов, житнетворческая стратегия, философско-эстетический принцип, симулятивная практика, эпистемологический процесс, совокупность поведенческих сценариев и др.» [Светашева, 2021, с. 50]. Использование писателем игровых приемов, позволяющих решать конкретные творческие задачи, в первую очередь определено законами той художественно-эстетической системы, к которой он принадлежит. Миметическая природа реализма диктует отношение к игре как к «инструменту осуществления локальных задач» [Светашева, 2021, с. 54], в то время как модернизм рассматривает ее как «разновидность житнетворческой стратегии, проявление талантливости и артистизма в проживании жизни» [Светашева, 2021, с. 54]. Вместе с тем очевидно, что игровые практики, воплощаясь в новом художественном материале, несут отпечаток стиля писателя.

*Результаты исследования.* Василий Аксенов, начавший путь в литературе в русле «молодежной» повести, финализировал этот период своей творческой биографии повестью «Затоваренная бочкотара», яркой чертой которой стала литературная игра. 1970-е гг. писатель начал «детской» диалогией

<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.

«Мой дедушка – памятник» (1969) и «Сундучок, в котором что-то стучит» (1975), развившей игровую поэтику. В отличие от «Стальной птицы» и «Золотой нашей железки», увидевших свет только в 1980 г. в эмиграции, эти повести были напечатаны в Советском Союзе. Для этого Аксенову пришлось пойти на хитрость: он предложил произведения издательству «Детская литература», таким образом, внешне адресуя их подростковой аудитории. Благодаря многослойности «детской» диалогии, стало возможным ее двунаправленное прочтение: это одновременно яркие, захватывающие приключенческие повести для подростков и иронично-гротескные тексты «для своих».

Одна из характерных черт аксеновских повестей – интертекстуальность. Аллюзии связаны с организацией художественного пространства. Так, одним из топов диалогии является Зурбаган. В первой части на одном из домов в Больших Эмпиреях герой обнаруживает вывеску: «В этом доме часто останавливались русский писатель Александр Грин (по пути из Зурбагана в Гель-Гью), английский писатель Джонатан Свифт (из Лилипутии в Лапуту), французский писатель Жюль Верн (из пушки на Луну)» [Аксенов, 2006, с. 201]. Если в первой части диалогии Зурбаган упоминался несколько раз, то во второй появляется еще больше отсылок к художественному миру Александра Грина. Например, до Зурбагана герои добираются на лайнере «Грин», а уже оттуда летят в Гель-Гью – другой город Гринландии, который ранее встречался в «Затоваренной бочкотаре».

Вводится и имя писателя: «Прославленный замечательным русским писателем Александром Грином, город [Зурбаган] стал теперь прибежищем начинающей творческой интеллигенции всего мира, начинающих писателей, начинающих артистов, киношников, музыкантов, а также множества туристов, и конечно, хиппи» [Аксенов, 2007, с. 158]. В этой характеристике города, иронически обыгрывается историческая отсылка к действительности 1960-х гг. Произведения Грина явились олицетворением романтики, ставшей определяющим концептом для шестидесятников. В «детской» диалогии Аксенова романтика осмысливается как синоним творческой молодости, незрелости. Разумеется, такой дистанцированный взгляд на эпоху «оттепели» – результат рефлексии Аксенова 1970-х гг. о времени, которое совпало с началом его творческого пути и сформировало его как писателя.

Любопытно рассмотреть и другую развернутую аллюзию к творчеству Грина, ставшую фактом реальности 1960–1970-х гг. Речь о знаменитом празднике всех выпускников, ежегодно проходившем в Ленинграде начиная с 1968 г. Название торжества – «Алые паруса» – отсылает к одноименной повести-феерии Александра Грина. Вторая часть диалогии Аксенова начинается с описания этого праздника: «<...> здесь же передо мной был не оттенок, а самый настоящий карнавал, только без масок <...> Все это напоминало какой-то зурбаганский карнавал, и маски, пожалуй, я находил на всех лицах, окружавших меня, маски веселой таинственности» [Аксенов, 2007, с. 10]. Отметим, что метафора праздника-карнавала поддерживает игровую поэтику текста. Праздник выпускников, по сути, является художественным жестом, а само действие – сценическим перформансом.

Благодаря этому становится возможным ироничное изображение происходящего. Стратегия в целом соответствует современной европейской традиции [Ковтун, Ларина, 2019, с. 33–45].

В этом контексте показателен такой эпизод. Наблюдая полет моноплана 1913 г., двое выпускников спорят о действительности происходящего. Реплика автора, предваряющая их дискуссию, демонстрирует обнажение приема: «Конечно, я понимал, что полет над ночным праздником старинного самолета – ловкий фокус, милый и умелый камуфляж, и под перьями “Этриха” скрывается вполне жизнеспособный какой-нибудь “ЯК” или “МИГ”, но фокус был сделан здорово <...>» [Аксенов, 2007, с. 22]. Один выпускник, не веря своим глазам, утверждает, что «такая рухлядь летать не может». На это второй ему отвечает, что в кино все возможно. А заканчивается спор героев парадоксальным выводом-вопросом: «Значит, это он [моноплан] по телевизору летит?» [Аксенов, 2007, с. 23].

Кино и литература – преломленное отражение действительности, художественно воссозданная реальность. Автор показывает, как совершается преобразование жизненной реальности техническими возможностями, что создает художественную реальность (и в повести, и на фестивале), которой один из ребят верит, а второй разгадывает технику приема. Создается фикция для героев, у которых есть умение или принимать создаваемую на их глазах реальность как истинную, или сомневаться в ней. Очевидно, что вопрос о доверии реальности В. Аксенов адресует не столько своим героям, сколько читателям.

Игровая поэтика реализуется не только в использовании аллюзий, но и в особой форме авторского присутствия в тексте, которое можно охарактеризовать как трикстерское. Как отмечает М. Липовецкий, «каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества – причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальным и неофициальными языками, символическими и практическими экономиками, символами и идеологемами» [Липовецкий, 2009]. Эффект остранения, возникающий в эпизоде с праздником выпускников и монопланом, – проявление трикстерского поведения автора.

Автор также наделен своеобразной лиминальностью. Он связывает мир героев, где разворачивается действие, и мир, где господствует автор-повествователь. В дилогии мы наблюдаем разные формы авторского присутствия. Первая из них – автор-рассказчик. Именно он в самом начале повести «Сундучок, в котором что-то стучит» описывает, как разглядел в толпе Гену Стратофонтова. При этом функция рассказчика закрепляется за одним из героев – двойником автора. Это образ автора, прототипом которого является автор биографический, поэтому жизненный и творческий опыт реального Василия Аксенова принадлежит и его литературному двойнику. Автор-рассказчик Василий Павлович сопровождает героев во время основного действия, разворачивающегося сначала в Ленинграде, а потом на островах. Однако это основное действие предваряется рассказом о предыдущих событиях, которые произошли с Геней. Они излагаются не от лица Гены

и не от лица Василия Павловича. Предыстория (о получении радиотелеграммы и встречах Гены с Четверкиным), изложенная во второй главе, вводится повествователем. Именно он еще не раз активно проявит себя по ходу сюжета. Его голосом будут комментироваться сюжетные повороты и события. Любопытно, что даже в рамках одного эпизода становится возможным присутствие автора как героя и его вмешательство в ход событий на правах повествователя. Например, так происходит в четвертой главе, когда возобновляется прерванное предысторией повествование, начавшееся со встречи автора и Гены на празднике выпускников.

Автор вскрывает свою стратегию, делая читателя сопричастным не только к происходящим событиям, но и к акту их творения: «Один лишь автор, погруженный сейчас в свое воображение, заметил, как сиганула через канал малопривлекательная особа» [Аксенов, 2006, с. 94]. Это описание исчезновения персонажа из поля зрения действующих героев, происходящее по воле повествователя и потому замеченное только им. Через несколько предложений мы вновь наблюдаем перевоплощение из автора-повествователя в автора-рассказчика, участника описываемых событий: «Однако отвлечемся на некоторое время от этих рассуждений и обратимся к нашим друзьям, которые уже смотрят на нас с таким доверчивым ожиданием» [Аксенов, 2007, с. 94]. После этой фразы Василий Павлович достает из своей машины книгу «Мой дедушка – памятник», подписывает ее и отправляет вместе с Пушей Шуткиным Питириму Кукк-Ушкину. Так, с помощью разных форм авторского присутствия реализуется наиболее яркое проявление литературной игры – творение произведения на глазах читателя.

Игровое поведение автора заключается и в открытых ссылках на свои произведения, в игре с именами героев. В детской дилогии появляются персонажи из «Затоваренной бочкотары»: водитель Володя Телескопов, скотопромышленник Сиракузерс, старший лейтенант Бородкин. Используя аллюзии к собственному произведению, Аксенов не только обозначает линию художественной преемственности, но и создает свой мир, целостность которого обеспечивается тождественностью характеров персонажей. Отметим лишь, что образ Адольфуса Сиракузерса, являясь важным для развития сюжета, дополняется в сравнении с «Бочкотарой». В этом смысле можно рассматривать тексты дилогии как своеобразный художественный комментарий к повести 1968 г.

Еще одна автоаллюзия, введенная через персонажа, – отсылка к тексту киносценария «Пока безумствует мечта». Ретромюзикл Юрия Горковенко, снятый по «авиапоэме» Аксенова, появился в 1978 г. В «детской» повести читателя знакомят уже со стариком Четверкиным, а также упоминается о подвигах Иванны Пирамиды (псевдоним, который взял Юрий Четверкин, согласно киносценарию). В этом отношении киносценарий мог бы выступать как своеобразный комментарий к второй части детской дилогии.

Любопытно и соотношение «детских» повестей Аксенова друг с другом. Во второй части автор открыто отсылает к своему произведению. Более того, произведение даже представлено как материальный артефакт. Книга здесь является инструментом, с помощью которого герои стремятся завоевать доверие

скептика Фогеля. Она также становится подтверждением авторской репутации. Это не просто некоторое художественное произведение, а документ, гарантирующий достоверность всего, что рассказывает автор.

Еще одна функция автоаллюзии к первой части дилогии – комментарий. «Сундучок» дополняет повесть, расширяя и углубляя ее содержание. Мы узнаем о сокровище, которое завещали хранить основатели Больших Эмпирей – Йон и его братья. Получается, что тексты не автономны, они дополняют друг друга.

Вскрывая структуру произведения, открыто апеллируя к другим литературным источникам, автор как бы деконструирует собственное произведение. Это трикстер, вовлекающий читателя в игру. Таким образом, главным увлекательным событием становятся не столько поиски «сундучка, в котором что-то стучит», сколько само творение произведения. Суть дилогии не в приключениях, а в акте создания произведения, открытии творческой интенции. А иронический способ изображения действительности – результат невозможности вести открытый диалог с читателем.

В творчестве писателей реалистического извода мотив игры тоже присутствует, но дает иные художественные результаты. Проиллюстрируем это, обратившись к анализу рассказа Бориса Екимова «Фетисыч», отнесенного критикой к числу «вершинных завоеваний малой русской прозы XX века», поставленного в один ряд с «Судьбой человека» М. Шолохова, рассказами В. Шукшина, «Одним днем Ивана Денисовича» А. Солженицына [Сердюченко, 2000, с. 91].

Произведения Б.П. Екимова, по признанию современной критики, отличаются повышенным градусом «совестливого отношения к жизни», обусловленного «тревогой за судьбу человека, за его нравственное начало, за его будущее» [Удин, 1988, с. 130]. Воспринимая его как достойного преемника русской классической традиции, В. Сердюченко указывает на «демократизм, народность, абсолютную правдивость, нравственную чистоту авторской позиции и <...> изобразительный талант», свойственные прозе писателя [Сердюченко, 2000, с. 95]. Сам Б. Екимов так определяет свою позицию: «Я никого не сужу, только свидетельствую»<sup>2</sup>. Она объясняется тем, что ему, как и другим писателям-«деревенщикам», выпало свидетельствовать о переломных моментах российской истории. Эпоха «разлома» в жизни деревни, выпавшая на послевоенное и постсоветское время, стала историческим и социальным фоном для жизни героев писателя, определила трудность их судеб – все это стало основанием для прямого, серьезного, далекого от иронии разговора Екимова с читателем. «Фетисыч» – рассказ, который вполне можно адресовать и детской, и взрослой аудитории, вне всякого сомнения, предназначался последней.

Рассказ построен на системе антитез, временных, пространственных, персонажных. Центральным топосом становится разоренный жителями хутор. Отдельные детали позволяют догадаться о его когда-то полнокровной жизни: богатый колхоз с техникой, школа-восьмилетка, стенды на стенах которой свидетельствуют о былой густонаселенности хутора, налаженной жизни, когда были

<sup>2</sup> Цит. по: Роднянская И. Род людской: О кн. Б. Екимова «Высшая мера» // Новый мир. 1996. № 11. С. 237–241.



и работа, и награды за нее. Современный образ деревни складывается из деталей с отчетливым эсхатологическим оттенком: приметы разрушенного быта («забор на главной улице почти не осталось», «дома казенные, брошенные», «улицу выездили, посередке тянулась глубокая лужа», которая и «летом не высыхала, зеленея») сочетаются со знаками природного умирания («сизая наволочь поздней ненастной осени», «сеялся мелкий дождь на серые хуторские дома, на раскисшую землю», «время – к полудню, а на дворе – ни свет, ни тьма»). Отдельные хуторские локусы – магазин, медпункт – охарактеризованы как «бывшие». Если В. Аксенов апеллирует к литературной традиции, то Б. Екимов обращается к ушедшей реальности, придавая ей статус художественной. Эпитеты «тихо», «пустынно» не намекают на спасительную гармонию, дарующую человеку ощущение полноты жизни, а создают картину умирания («ни людей, ни машин»), объясняемую повествователем так: «Одно дело зябкая слякотная осень; другое – работы нет» [Екимов, 1996]. Екимов актуализирует мысль о неестественной природе происходящих на хуторе процессов, где каждый день отмечен потерями, как материальными, так и нравственными.

Мир взрослых и мир детей в рассказе противопоставлены. Первый неоднороден: в нем есть и те, кто, чувствуя свой долг перед людьми, не бросает колхоз в ситуации, «когда все вокруг пошло прахом», хоть и тяготится собственным бессилием (бригадир Каледин), и те, кто живет словно по инерции, работает и как может справляется с трудностями (мать Якова, старший Капустин), и те, кто опустил руки, агрессивно реагирует на любые предложения обустроить если не общий быт, так хотя бы семейный (Федор). Их объединяет ощущение бессмысленности их жизни, безнадежности, отсутствия перспективы. Мир детей малочислен, но также разнороден: «невеликие, крепенькие, горластые» братья Капустины, привыкшая к роли старшей Маринка Капустина, залюбленная бабушками Кроха Башелукова с «белыми бантами в косичках, с белым отложным воротничком», маленькая Светланка, «ангелочек в темных кудрях, с нежной кожей лица, с легким румянцем», и девятилетний хозяйственный Яков. Маленькие герои Екимова живут по своему, детскому, сценарию, в котором можно радостно ходить в школу и не думать о будущем.

Как и в дилогии В. Аксенова, главный герой рассказа Б. Екимова – ребенок. Фетисыч – смысловой центр произведения. Ни один эпизод не обходится без его участия. Его глазами видим разоренный хутор, в его присутствии ссорятся мать с отчимом, он замещает учителя, идет хлопотать, чтобы дали нового, и, наконец, он выбирает свою судьбу. Рассказ строится на постепенном освобождении Якова от чужой воли, чужого отношения и решений. Можно сказать, что мера детскости героя убывает к концу повествования. В авторской характеристике Якова чувствуются и симпатия, и легкая улыбка: «Фетисычем его звали за разговорчивость, за стариковскую рассудительность» [Екимов, 1996]. Его репутация не ограничивается пределами дома, где у него есть обязанности, где он позволяет себе поучать отчима, в школе герой назначен старостой с определенным кругом задач, бригадир, появившись в школе, тоже оставляет его за старшего.

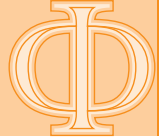
Взрослость Якова проявляется не только в способности брать на себя ответственность, но и в умении контролировать свои чувства, главное из которых – потребность в отце. Екимов ничего не рассказывает о нем, что дает основания для разных толкований. С.В. Перевалова убеждена, что тот «хороший след <...> оставил в памяти односельчан». Она обращается к эпизоду визита колхозного хуторского бригадира Каледина в школу, когда он задерживается возле стендов: «Наши отличники», «Колхозные ветераны», «Они защищали Родину». Обращение бригадира к Фетисычу исследователь трактует как указание на него как «на наследника того лучшего, что было в старших поколениях» [Перевалова, 2016, с. 12].

Не оспариваем последнее утверждение, однако замечание о том, что портрет отца Якова может находиться на школьном стенде, не кажется убедительным: родителю Фетисыча трудно вписаться в этот ряд хотя бы в силу возраста. То обстоятельство, что у мальчика нет воспоминаний об отце и связанных с ним вещей (возможное место его фотографии замещено плакатом с изображением Шварценеггера), заставляет предположить трагическую судьбу последнего.

Отношения с отчимом у героя не складываются. В открывающем повествование эпизоде состояние Якова и Федора охарактеризованы эпитетом «скучно», однако причины подобного положения героев разные. Ребенок остро чувствует свое одиночество. Пространственное положение «в дальней комнате», отмеченной теснотой и скромной обстановкой, свидетельствует не о благополучии семьи, способной каждому ее члену обеспечить свой угол, а скорее об обособленном положении мальчика в семье. Оно может быть оценено как пограничное: герой живет в родном доме, но в роли приживала. Это подчеркивается в разговорах Якова с отчимом: мальчик тщетно пытается привлечь к себе внимание, по-детски похвастаться успехами в учебе, чем вызывает грубую реакцию Федора. Причина «скуки» последнего очевидна пасынку: «маялся с похмелья». Недаром сделано и такое авторское замечание: Яков «что по характеру, что по стати» для отчима был «кровью чужой».

Положение в родном доме, сформулированное самим Яковым как «Вроде меня и нет», заставляет его ценить место, где он необходим, – школу. В рассказе она наделена витальностью: наполнена теплом, светом, заботой взрослого о детях, в школу спешат прийти и не торопятся ее покинуть, здесь находится место каждому. Это пространство организованное, упорядоченное, оно противостоит хаосу хуторского быта. В школе есть место простым радостям: вкусной еде, неспешным разговорам, детским забавам: «В школе было веселее, чем дома. В куликалки будут играть, прячась в пустых классах. Может, картошку напекут» [Екимов, 1996]. Посиделки героев с едой вокруг печки и разговоры о нечистой силе отсылают к тургеневским «Запискам охотника», поэтизирующим мир родной жизни в ее детском варианте.

В рассказе три «школьных» эпизода. Первые сюжетно разделены смертью учительницы и, как следствие, визитом Якова на соседний хутор. Они содержательно и конструктивно похожи: описывают школьный день героев. В школе Яков принимает «чужую ношу» – играет роль учителя. Назначенный Марией Петровной



помощником, он не просто помогает следить за порядком и дисциплиной, а часто замещает учителя: «Все это было для Якова делом привычным» [Екимов, 1996]. Поведение героя свидетельствует о том, что он усвоил правила игры, выполняя возложенные на него функции, воспроизводит действия учительницы: вспоминает и повторяет ее слова, подходящие к конкретной ситуации, делает замечания, раздает ученикам задания. Игра в школу не обременяет героя, наоборот, привычные действия дают ощущение стабильности, счастливой неизменности жизни. Особенно значимым это оказывается после смерти Марии Петровны. Отметим, что и в этой травмирующей ситуации Яков не паникует, и не потому, что не испугался, а потому, что чувствует себя обязанным сохранять спокойствие и не пугать детей, словом, ведет себя так, как это сделала бы учительница.

Второй «школьный» эпизод в рассказе замедляет повествование, отсрочивает принятие Фетисычем решения: остается он в своей школе или уходит в алешкинскую. Внешне ничего не меняется: Яков так же распоряжается, строг с учениками, однако пока неявно для него, его роль корректируется, усложняется. Раньше он, выполняя функцию учителя, был защищен его реальным присутствием, в том числе и от недетской ответственности и обязательств, теперь же фигуры значимого для Якова взрослого нет. Роль учителя стала не почетной обязанностью, а тяжелой ношей, что подтверждают слова колхозного бригадира: «Ты же теперь за старшего», «А пока на тебя надежда» [Екимов, 1996] – уравнивающие с ним девятилетнего героя в мере ответственности. Яков понимает, что школа на хуторе воспринимается как залог его будущего, и поэтому не может смириться с перспективой ее закрытия, однако он не сразу осознает, что существование школы зависит от него.

Игра в школу становится для героя школой жизни, ставящей его в сложное положение, решение принять должен он сам. Трудный выбор – отказаться от мечты, но это лучше, чем отказаться от себя. Фетисычу присуще интуитивное, берегающее душу желание жить в мире, в котором царят порядок, добро и гармония, причем не просто этого хотеть, но и предпринимать усилия для приближения мечты. Судьба школы метонимически соотносится с судьбой Якова. Осознание этого происходит во сне, в котором герою, с одной стороны, дается возможность по-детски оплакать ту беспроblemную и спокойную жизнь, которая могла бы у него быть, с другой – рисуется картина счастливого будущего, во имя которого он отказался покинуть хутор. Включая в сон Фетисыча не только школу мечты, «с просторными светлыми коридорами, с плетучей зеленью по стенам и потолку, со стеклянной оранжереей» [Екимов, 1996], но и людную хуторскую улицу, Екимов подчеркивает, что от выбора героя зависит не только судьба школы, но и судьба хутора и – шире – России. В этом контексте значение имени и отчества героя («Яков» – «следующий за кем-то», «Фетис» – «основывать, утверждать») обретают жизнеутверждающий смысл: следуя за теми, кто вопреки здравому смыслу не покинул разоренный хутор, Фетисыч становится основой его новой жизни, знаком будущего. Правильность решения героя подчеркивается природной символикой: «наволочь поздней ненастной осени» сменяется «зимней, розовой» зарей, свидетельствующей о том, что «хутор был живой».



Становится очевидным, что в «детских» произведениях В. Аксенова и Б. Екимова игра выполняет неодинаковые функции. Модернистские стратегии первого реализовались в попытке создать вторую, иносказательную, реальность, профанирующую первую. В рассказе Б. Екимова игра призвана заместить недостающее в жизни, достроить разрушающуюся реальность, сделать ее возможной для жизни человека.

### Библиографический список

1. Аксенов В.П. Мой дедушка – памятник. М.: Астрель: АСТ, 2006. 348 с.
2. Аксенов В.П. Сундучок, в котором что-то стучит. М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007. 286 с.
3. Екимов Б.П. Фетисыч // Новый мир. 1996. № 2. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1996/2/dva-rasskaza-8.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/2/dva-rasskaza-8.html) (дата обращения: 21.04.2024).
4. Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени (на материале русской прозы второй половины XX–XXI века). М.: ФЛИНТА, 2022. 408 с.
5. Ковтун Н.В., Ларина М.В. Феномен карнавализации в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» // Сибирский филологический форум. 2019. № 2 (6). С. 33–45.
6. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛО. 2009. № 6 (100). С. 224–245. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (дата обращения: 17.02.2024).
7. Перевалова С.В. «Волшебные места, где я живу душой...»: молодые герои в русской «деревенской» прозе XX–XXI веков // Литература в школе. 2016. № 8. С. 9–13.
8. Светашева Т.А. Литературная игра, ее феноменологическое осмысление и типология в русской поэзии второй половины XX в. // Человек в социокультурном измерении. 2021. № 1. С. 50–59.
9. Сердюченко В. Русская проза на рубеже третьего тысячелетия // Вопросы литературы. 2000. Июль – август. С. 90–102.
10. Удин Я. О прозе Бориса Екимова // Волга. 1988. № 3. С. 130–141.

### Сведения об авторах

Фролова Анна Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук филологического факультета, Воронежский государственный университет; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург); e-mail: [frolova-anna2008@yandex.ru](mailto:frolova-anna2008@yandex.ru)

Витович Анастасия Олеговна – магистрант кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук, Воронежский государственный университет; e-mail: [anastasia.vitovitch@yandex.ru](mailto:anastasia.vitovitch@yandex.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-81-91

## GAME POETICS IN PROSE BY V. AKSENOV AND B. EKIMOV

**A.V. Frolova (Voronezh, St. Petersburg, Russia)**

**A.O. Vitovich (Voronezh, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The variety of approaches to the definition of literary play does not negate the main thing – the dependence of the writer’s strategies on the artistic and aesthetic system to which they belong. It is relevant to compare the game principles of artists representing the realistic and modernist traditions.

*The purpose of the article* is to analyze the strategies of the embodiment of game poetics in the prose of V. Aksenov and B. Ekimov.

*Methodology (material and methods).* Intertextual and structural-systemic methods were used in the paper.

*Research results.* It is established that in the prose of V. Aksenov and B. Ekimov, the game performs unequal functions. The modernist strategies of the former were realized in an attempt to create a second, allegorical, reality profaning the first reality. In B. Ekimov’s story, the game is designed to replace what is missing in life, to complete the crumbling reality.

**Keywords:** *poetics of the game, rural prose, realism, modernism, B. Ekimov, trickster, allusions, V. Aksenov.*

### References

1. Aksenov V.P. My grandfather is a monument. Moscow: Astrel: AST, 2006. 348 p.
2. Aksenov V.P. A chest in which something is knocking. Moscow: Astrel: AST: Khranitel, 2007. 286 p.
3. Ekimov B.P. Fetisych // Novy mir. 1996. No. 2. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1996/2/dva-rasskaza-8.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/2/dva-rasskaza-8.html) (access date: 21.04.2024).
4. Kovtun N.V. Trickster as a hero of our time (based on Russian prose of the second half of the 20th–21st centuries). Moscow: FLINTA, 2022. 408 p.
5. Kovtun N.V. Larina M.V. Fenomen karnavalizacii v romane Kristofa Ransmajra “Poslednij miR” // Sibirskij filologicheskij forum. 2019. No. 2 (6). P. 33–45.
6. 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: 02.17.2024).
7. Perevalova S.V. “Magical places where I live with my soul... ”: young heroes in Russian “rustic” prose of the XX–XXI centuries // Literature at school. 2016. No. 8. P. 9–13.
8. Svetasheva T.A. Literary game, its phenomenological understanding and typology in Russian poetry of the second half of the twentieth century // Man in the socio-cultural dimension. 2021. No. 1. P. 50–59.
9. Serdyuchenko V. Russian prose at the turn of the third millennium // Questions of literature. 2000. July – August. P. 90–102.
10. Udin Ya. About Boris Ekimov's prose // Volga. 1988. No. 3. P. 130–141.

### About the authors

Frolova, Anna Vasilyevna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries, Theory of Literature and Humanities, Faculty of Philology, Voronezh State University (Voronezh, Russia), Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky (St. Petersburg, Russia); e-mail: frolova-anna2008@yandex.ru

Vitovich, Anastasia Olegovna – MA (Philology) Candidate, Department of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries, Theory of Literature and Humanities, Faculty of Philology, Voronezh State University (Voronezh, Russia); e-mail: anastasia.vitovitch@yandex.ru

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-92-108

УДК 882

## ГЕРОЙ РАССКАЗА Р. СЕНЧИНА «КОНЕЦ СЕЗОНА» В ПАРАДИГМЕ «ЛИШНИХ ЛЮДЕЙ»: СХОЖДЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ<sup>1</sup>

М.В. Ларина (Красноярск, Санкт-Петербург, Россия)

Е.О. Новикова (Красноярск, Россия)

### Аннотация

Предмет творческого исследования прозаика Романа Сенчина – обычные люди, живущие в сложных условиях современного мира с его многочисленными проблемами: бедностью, коррупцией и социальным неравенством. Особый драматизм образу человечества, создаваемому автором, добавляет внутреннее чувство отчуждения, переживаемое героями. В этой связи писатель неоднократно обращается к типу «лишнего человека», переосмысливая его в актуальной реальности.

*Цель статьи* – проанализировать трансформацию типа «лишнего человека» в современной русской прозе на примере текста Р. Сенчина «Конец сезона». Выявить черты ключевого персонажа, созданного художником.

В работе используются культурно-исторический и социологический *методы*.

*Результаты исследования.* «Лишний человек» в произведениях Р. Сенчина – не просто герой, который не может найти своего места в обществе. Это личность, остро ощущающая свое несоответствие окружающей действительности, ненужность и безысходность сложившейся ситуации. Такой герой живет в мире, где нет места искренним чувствам, где каждый стремится только к материальным благам и личной выгоде. Особенность «лишнего человека» в творчестве писателя заключается в том, что у Сенчина этот тип не является героем, готовым к борьбе за свои идеалы, не стремится, подобно классическому прообразу, преодолеть свою исключительность из жизни. Наоборот, он часто оказывается слабым и безвольным, неспособным противостоять обстоятельствам, оправдывающим пассивность.

В рассказе «Конец сезона» галерея «лишних людей» весьма обширна: несостоявшийся актер, художник, не реализовавший творческий потенциал, продавец магазина одежды и многие другие, пытающиеся найти «место под солнцем». Неудавшиеся поиски порождают страдания, чувство вины от осознания упущенного времени. Возлагая на героев ответственность за сложившуюся ситуацию, автор предупреждает о возможности гибели на фоне очередной смены культурной парадигмы Человека как творца собственной судьбы.

**Ключевые слова:** Р. Сенчин, «Конец сезона», «лишний человек», отчуждение, современная литература, новый реализм.

**П**остановка проблемы. Творчество Р. Сенчина традиционно относят к «новому реализму»: острые социальные проблемы, мировой кризис и распри на политической арене заставили вновь говорить о субъекте словесного

<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.

искусства и его месте в мире без лишних красок, искажений форм, пародийности или аллюзий. Герой сенчинской прозы – среднестатистический человек, образ которого обнаруживает «злокачественную опухоль» нынешнего времени – всеобщую отчужденность [Молданов, 2013, с. 303]. Закономерна реализация в этом пространстве неклассического варианта типа «лишнего человека» – современно-го «работающего планктона», которого сломили город и система [Резник, 2013, с. 159]. Он находится в состоянии неопределенности перед завтрашним днем и с чувством глубокого отчаяния переживает «болезнь к смерти» [Кьеркегор, 2022]. Одновременно наследуя сформировавшиеся в отечественной словесности черты типа и при этом видоизменяясь в некую обезличенную сущность, актуальный образ «лишнего человека» отражает весь спектр противоречий новейшей эпохи.

*Цель статьи* – проследив трансформацию типа «лишнего человека» от классической русской литературы до словесности современной России на примере текста Р. Сенчина «Конец сезона», выявить основные черты литературного героя, созданного художником.

*Методы исследования.* В ходе исследования используются методы сравнительно-исторического и социологического анализа.

*Результаты исследования.* В классическом понимании «лишний человек» относится к типу литературного персонажа, которому присущ ряд конкретных нравственно-психологических черт. Зачастую этот герой одинок, отвергнут социумом или же, напротив, по ряду причин самовольно отстранился от общества. Для «лишнего человека» характерны такие эмоциональные состояния, как скука, хандра, цинизм, разочарованность, непреходящая усталость. Свое наименование, включенное в большинство литературоведческих словарей, понятие «лишний человек» получило в 1850-х гг., после выхода в свет романа И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). Первые критики признавали типичность главного героя Чулкатурина: «Он истинно лишний человек, один из тех лишних людей, без которых не существует ни одного молодого общества» [Дубовиков, Дунаева]. Однако сам тип «лишнего человека» в социально-историческом контексте стал рассматриваться в отечественном литературоведении лишь в XX в. В общих обзорах творчества Тургенева (М.К. Клемана, Г.А. Бялого, С.М. Петрова и др.) выяснена связь «Дневника...» с другими произведениями Тургенева о лишних людях, прослежена линия развития, ведущая к первому роману автора – «Рудин» [Дубовиков, Дунаева]. Л.М. Лотман отмечает, что важное место в системе взглядов Тургенева занимала высказанная им в статье о драме С.А. Гедеонова «Смерть Ляпунова» (1978) мысль о том, что явления искусства порождаются и определяются исторической жизнью общества. Как «историческое явление» «лишнего человека» рассматривает В. Фридлянд [Тургенев, 1979, с. 591]. Между тем очевидно, что формирование данного типа в русской литературе началось задолго до публикации произведения Тургенева.

Еще В.Г. Белинский, описывая особенности пушкинского Евгения Онегина, определяли его как человека «с озлобленным умом», разочарованного в людях,

в жизни, в самом себе, «бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает, чего ему надо, чего ему хочется», «страдающий эгоист», ищущий «в добре то счастья, то развлечения» [Лотман]. А.И. Герцен писал: «Онегин – это бездельник, потому что он никогда ничем не занимался, *человек лишний* в той сфере, в которой находится, и не имеющий достаточной силы характера, чтобы из нее выйти... Он не начинал и ничего не доводил до конца, он думал тем больше, чем меньше делал; он в двадцать лет уже стар, а, начиная стареть, молодеет через любовь. Он всегда чего-то ожидал, как мы все, потому что человек не настолько безумен, чтобы верить в продолжительность теперешнего положения в России... Ничего не пришло, а жизнь уходила...» [Белинский]. Несмотря на специфическое восприятие Герценом Евгения Онегина, критик справедливо выделяет такие черты героя, как праздность, разрыв с социальной средой, обращенность героя к смерти из-за жажды жизни, бездеятельность с одновременной углубленностью в размышления [Герцен].

Ряд героев, выпавших из времени и среды, традиционно продолжает Печорин («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова). Авторская характеристика, давшая заглавие роману, связывает героя с породившей его эпохой. Данная связь характерна для типа «лишнего человека»: как правило, он – продукт последствий переломной эпохи, когда общественные бури, казалось бы, утихли, но установившийся порядок по-прежнему не удовлетворяет героя, хотя он и не находит применения бушующим внутри него силам. Вследствие этого очевидна репрезентативность подобного типа для романтического метода – не просто отчужденность Печорина, а его, им же самим декларируемая, противопоставленность среде; не столько бездействие, сколько разрушительное влияние на судьбы окружающих, сопровождающееся постоянной внутренней рефлексией.

В литературе реализма уход «лишнего» героя от общества не зависит исключительно от него самого, связан с его природой, с неспособностью самореализоваться, с разочарованием в самом себе. На смену Печорину как плоду безвременья 1830-х гг. приходят «лишние» герои-идеологи – интеллектуалы 1840-х и последующих десятилетий. Противоречие «глубокости натуры» и «пустоты жизни» (В.Г. Белинский) рождает героев гамлетовского типа, декларирующих собственную «лишность». Как уже отмечалось, тип «лишнего человека» в его классическом понимании характерен для творчества таких русских авторов-реалистов, как И.С. Тургенев (Чулкатурин из повести «Дневник лишнего человека»), герой-повествователь повести «Ася», нарратор из рассказа «Гамлет Щигровского уезда», Рудин, Павел Петрович Кирсанов), Н.А. Некрасов (Агарин – герой поэмы «Саша»), И.А. Гончаров («Обломов»), А.П. Чехов (Лаевский из повести «Дуэль») и др. Актуализация типа «лишнего человека» в литературе всегда связана с разочарованием в существующем миропорядке либо в только что минувших переменах, неверием в общественный прогресс, невозможностью личности проявить себя, найти свое место в жизни.

На заре XX столетия радикальные реформы, вызванные революционными событиями, заставили интеллектуала, ранее ощущавшего себя «лишним», иначе оценить свою роль. Авторы этого периода (В. Вересаев «В тупике», Ю. Домбровский «Факультет ненужных вещей», Л. Леонов «Конец мелкого человека», М. Булгаков «Собачье сердце» и др.) озадачены вопросом нравственной несовместимости с советским режимом. По мнению Д. Федорова, коренное отличие «лишних людей» XX в. от их классических литературных прототипов заключается в «полнейшем отсутствии социального эгоизма и эгоцентрического восприятия действительности, в их органической слитости с трагической судьбой России в начавшемся “веке-волкодаве”» [Федоров, 2002]. В 1920-е гг. социальная изоляция, которая в предыдущем столетии превратила «лишнего человека» в «умную ненужность» [Федоров, 2002], трансформируется в еще более глубокий отрыв от коллектива.

С утверждением соцреалистического канона корректируется вектор литературного развития. Согласно докладу М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934), одна из ключевых тем дореволюционной литературы – «драма человека, которому жизнь кажется тесной, который чувствует себя *лишним* в обществе, ищет в нем для себя удобного места, не находит его и – страдает, и погибает, или примиряясь с обществом, враждебным ему, или же опускаясь до пьянства, до самоубийства» [Горький, 1953]. Критик журнала «Красная новь» М. Чарный достаточно прямолинейно пишет о «табунах философствующих, кающихся и паразитирующих *лишних людей*» [Машкова, 2012] в старой литературе. В соответствии с провозглашенной идеей «лишним людям» в государстве рабочих и крестьян не остается места, однако идеология далеко не сразу завоевывает поле культуры [Гольдштейн, 1997, с. 153–174]. В понимании целого ряда интеллектуалов начала XX в. (А. Богданова, М. Горького, О. Брика, М. Зощенко, Л. Леонова, раннего А. Платонова [Ковтун, Проскурина, Васильев, 2013]) революция суть преобразование «ветхого мира», где равнодушие природы и одиночеству личности противостоит «воля к жизни» человека-деятеля, ценой страшных усилий открывающего перспективу *счастья для всех*. По сути, так осуществляется бифуркация культурной парадигмы, «взрыв», по Ю.М. Лотману, когда периферия и центр меняются местами, табуированные ритуалы и ценности становятся определяющими [Лотман, 2010]. Состояние постреволюционного мира можно определить как *Иное, Другое*, когда прошлое, традиции уже разрушены, новое же только укладывается, призрачно, напоминает сон, галлюцинации [Черняева, 2014, с. 163–170]. Е.Е. Машкова подчеркивает параллели в образах «лишнего человека» и «колеблющегося интеллигента» в советской прозе [Машкова, 2012]. Так же, как и «лишний», «интеллигент» находится в антиномии с «новым человеком» – деятельным, прямолинейным, убежденным героем.

Попытки дать литературоведческое определение типу «лишнего человека» ведутся с первой половины XX в. и зачастую сводятся к перечислению

характерных признаков героя. Так, в «Литературной энциклопедии» (1929–1939)<sup>2</sup> на обширном материале<sup>3</sup> «лишние люди» определяются как категория литературных образов. Отмечается наличие «лишних людей» как в русской, так и западной литературе. Вслед за «революционной критикой» в качестве основной характеристики «лишнего человека» авторы выделяют «разлад со средой»: «лишний человек» не способен «к выполнению общественных функций – классовых задач» (ФЭБ). Чтобы показать эволюцию категории, авторы выстраивают цепочку из известных героев мировой литературы: Дон-Кихот – Гамлет – Альцест – Вертер – ряд чеховских персонажей – босяки Горького. В качестве общих черт обозначенных героев выделяются «историческая специфичность»; одновременный конфликт с обществом и бытием; пассивность героя и его рефлексия. Самое известное определение данного литературного типа принадлежит Ю.В. Манну, который характеризует его как героя, отчужденного от официальной жизни России, от родной ему среды, «по отношению к которой осознает свое интеллектуальное и нравственное превосходство»; для «лишнего человека» характерны усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом и, как правило, общественная пассивность (Манн, 2001, с. 485). Ограниченность в понимании определения термина оставляет место для множества трактовок, что приводит к значительному расширению его интерпретации и, как результат, к смешению различных значений. Качественные изменения трактовки понятия «лишний человек» в литературоведении зависят от особенностей художественного процесса в целом, от доминирующей в конкретный исторический период культурной парадигмы.

В отечественной прозе с 1950-х гг. наблюдается «системный кризис казарменного соцреализма», поэтому образы «лишних людей», по утверждению Д.В. Федорова, представлены как «художественная реакция на негативные явления советской действительности» [Федоров, 2002]. Переломным моментом истории в этом контексте становится война, искажающая и стирающая уникальность каждой человеческой жизни, ставящая под сомнение идею прогрессивного человечества. Трагедия породила чувство вины за необратимую утрату людских душ, утрату веры в Человека. В. Распутин, В. Астафьев, С. Залыгин, И. Белов и многие другие писатели поднимают нравственные вопросы о долге и совести. Образ «лишнего человека» обновляется: теперь одна из его основных характеристик – «усталость». Н.В. Ковтун пишет: «История страны войной искорежена, буквально выбито мужское поколение, ушли молодыми лучшие,

<sup>2</sup> ФЭБ: Литературная энциклопедия // «Лишние люди» [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 03.05.2023).

<sup>3</sup> Критические статьи Белинского, Чернышевского, Герцена, Писарева, Салтыкова-Щедрина, а также литературоведческие работы Авдеева («Наше общество в героях и героинях»), К. Голловина («Русский роман и русское общество»), Д. Овсяннико-Куликовского («История русской интеллигенции»), В. Воровского («Лишние люди», «Был ли Герцен социалистом?»), В. Кина («Гамлетизм и нигилизм в творчестве Тургенева»).



и эти потери невосполнимы – остался опыт внутренней усталости, надорванности нации» [Ковтун, 2020, с. 8]. Появляются новые герои – фронтовики с присущей им «мужицкой усталостью» [Там же]. «”Проклятыми и убитыми” войнами» назовет их Д.В. Федоров, расширив список до «недобитых в Гражданскую войну и необстрелянных в годы Великого Террора» мучеников [Федоров, 2002]. Эти образы оживут на страницах произведений таких авторов, как С. Залыгин, А. Волков, Ю. Бондарев и др.

Помимо социально-политических трагедий, в актуализации типа «лишнего человека» немаловажную роль сыграл процесс переосмысления экономической политики Советского государства. Заданный в первой половине XX в. курс на индустриализацию страны побуждает искусство говорить об утрате традиционных общественных устоев: разрывается связь с прошлым, с корнями, оставляя лишенных прежних нравственных ориентиров людей на распутье. В литературе появляется образ «духовного скитальца», находящегося в поисках истинных ценностей, «правды жизни». Память – главный инструмент на пути обретения собственной идентичности, о чем говорит В. Распутин устами своей героини – старухи Дарьи: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни» [Распутин, 2017]. «Новые люди», позабывшие заповеди отцов и принявшие путь научно-технологической революции, обретают искусственный, мертвый мир, в то время как традиционный уклад уходит в забвение навсегда, умирая вместе с крестьянской культурой. Образ «лишнего» героя в этом дискурсе обретает новые грани: такой человек находится во внутренней оппозиции к существующему порядку, к сложившейся системе, не принимает ее. Прошедшие революцию, пережившие коллективизацию, террор и войну, советские люди отвергают все, что прежде ограничивало их свободу, обрекая себя становиться «пасынками времени» (В. Гроссман).

Иную трактовку типа находим в творчестве В. Шукшина. В рассказах автора «лишний человек» возрождается в образе городского интеллигента, внутренне надорванного, опустошенного, лишенного опоры. Оспаривая миф о самоценности маргинального существования интеллектуала, Шукшин демонстрирует инфантильность современного ему человека. В знаковом рассказе «Ночью в бойлерной» (1974) из-за страсти к молодой жене профессор-филолог готов продать любую рукопись, даже «Слово о полку Игореве», «душу за продать черту» за шубку. В рассказе «Мечты» (1973) молодые люди продают четырехтомник Даля из дедовской библиотеки ради похода в ресторан. Мотив продажи Слова трансформируется в мотив предательства, отречения от культуры и памяти.

Полемизируя с классической «деревенской прозой», констатируя обреченность городской культуры, отсутствие в ней витального начала, Шукшин выводит проблему «лишнего», интеллигента на экзистенциальный уровень: «Проблема народа и интеллигенции, деревни (провинции) и города в творчестве В. Шукшина многократно усложняется, получая гротескное выражение. Художник не верует умозаключениям великих предшественников, не призывает

“преклониться перед народом”, как Ф.М. Достоевский (идея пародируется в рассказе “Случай в ресторане”), и не предаёт анафеме интеллектуальную культуру, как поздний Л.Н. Толстой. Его герои – *люди перекрестка*, часто не умеющие найти дорогу к себе самим» [Ковтун, 2022, с. 163].

Среди особенностей русского реализма второй половины XX в. Н.Л. Лейдерман выделяет, в частности, одновременное влияние на метод модернистских и соцреалистических тенденций: если ещё во времена Гоголя в реалистические произведения проникает категория сверхъестественного, то ко второй половине предыдущего столетия эти трансцендентальные качества постепенно приобретают антитоталитарный характер (что сказывается, например, на развитии литературы с иным мимесисом: метажанра антиутопии, фэнтези и фантастики). Важно, что в это же время происходит расшатывание «формульности» соцреалистического дискурса. Таким образом, формируется некая *новая эстетика*, когда устойчивая натуралистическая тенденция возрождается и усложняется, вследствие чего появляется *социальный роман-формула*, в котором «определённая модель абстрагируется от социальных фактов, и роман создается как материализация данной модели» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 54].

Одновременно с этим процессы модернистской культуры (усложнение представлений о личности, открытие подсознательного, обращение к иррациональному) формируют второй, «модернистский» путь развития реализма, когда внимание сосредоточивается на образе личности, более или менее изолированной, воспринимающей внешний мир как страшный и непостижимый хаос, от которого необходимо куда-то уйти (в подсознание, революцию, теургию, память культуры). Названные факторы приводят к распаду реализма в его традиционных формах. Основным направлением художественных исследований второй половины XX в. становится поиск диалектического сцепления между новым видением личности, обогащённым опытом модернизма, и пониманием общества, учитывающим опыт социальных манипуляций массовым сознанием.

Характерное для периода 1980–1990-х гг. отсутствие единых социально-исторических представлений, единой концепции реальности у автора и у читателя порождает кризис самого жанра романа. Одной из попыток выйти из сложившейся ситуации становится поиск образов реальности с более или менее устойчивым значением: *школа, армия, психушка, зона* и др. Происходит заметное сужение вариантов хронотопа, а вместе с этим продолжается возврат к традиционным моделям персонажа, ощутимо трансформируется позиция субъекта, стремящегося «осмыслить общество»: литературный субъект не создаёт смысл, а ищет его, «исходя из веры, что этот смысл уже существует» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 55]. Таким образом, можно наблюдать возврат к каноническим для русской литературы тенденциям. «Лишность» такого субъекта маркирована социальным неуспехом, алкоголизмом, стремлением убежать в пространство отвлечённых истин. Показательны в этом плане тексты Вен. Ерофеева, С. Довлатова, В. Маканина, А. Иванова и др.

К началу XXI в. поиски истины замыкаются, теряют смысл из-за пассивности субъекта, усугубляя его состояние. Данная тенденция наиболее ярко проявилась в творчестве Р. Сенчина. Характерны названия книг автора: «Срыв», «Остановка», «Петля», «Зона затопления», «Постоянное напряжение». С. Шулаков пишет о героях прозы Сенчина как о заведомо обреченных индивидуумах: «Их жизнь от их личности не зависит, вообще ни от чего не зависит, и мрачная черная лестница никуда не ведет» [Шулаков, 2013, с. 271]. Бесперспективность в настоящем устанавливает границу, за которой нет будущего. Вышедший из двадцатого столетия усталый и бесполезный герой ощущает себя «лишним человеком». Экзистенциальный кризис провоцирует отчуждение от собственного бытия и, как следствие, появляются размышления: «А стоит ли жить?» [Новикова, 2020, с. 59].

Смена культурной парадигмы и вектора социального развития маркирована ценностным сломом. Об этой проблеме писал немецкий философ Эрих Фромм, развенчивая в книге «Иметь или быть?» (1976) иллюзии «новой религии»: Град Прогресса укрепился на Земле; люди желают превратиться в могущественных существ, способных «создавать второй мир» [Фромм, 2010, с. 9], природа должна послужить строительным материалом для новой цивилизации. В противовес этой тенденции традиционные образы, идеи древнерусской, языческой, культуры с ее обращенностью к природным началам оживают в творчестве писателей-«деревенщиков», предвидевших печальный исход для цивилизации в целом. В словесности вновь актуализируется эсхатологический пафос (В. Распутин, В. Астафьев) [Ковтун, 2022, с. 4–19]. Авторы нового поколения, и в частности Р. Сенчин, продолжают намеченные литературными предшественниками тенденции, изображая трагичность и катастрофичность обыденности оторванного от корней, потерянного в новом мире человека.

Р. Сенчин не просто наблюдает и переосмысливает существующее положение дел, но и сам вместе со своими героями проживает катастрофическое настоящее. Так, «испытыв на себе постсоветскую ксенофобию, изгнание из родного города, выживание в новых тяжелых условиях, поживший жизнью богемного рок-музыканта, рабочего, бедного писателя» [Ганиева, 2013, с. 340], он обращается в типичного представителя «своего обманутого страной поколения» [Там же]. Эту позицию писатель неоднократно формулирует в интервью: «Я реалист, пытаюсь более или менее объективно зафиксировать некоторые, к сожалению, часто неприглядные стороны нашей жизни» [Васильев, 2017]. Одной из ведущих тем автора становится попытка отчужденного от мира человека найти себя, выжить в среде, где, кроме скуки, однообразия и деградации, ничего нет. Э. Чоран, рассуждая об упадке культуры, вступившей на путь «урбанизации», подчеркивает неоспоримый факт: «Чем больше нас поглощает повседневность, тем больше мы испытываем потребность вырваться за ее пределы, так что в одно и то же мгновение мы живем в мире, и вне мира» [Чоран, 2019, с. 180]. Подобный диагноз целой эпохи объясняет сущность сенчинских героев, словно застрявших между двух миров, пребывающих в состоянии «живого мертвеца».

Книга «Нулевые» (2021) – сборник коротких историй о буднях обитателей новой России. Рассказ «Конец сезона», вошедший в это издание, иллюстрирует жизнь людей разных профессий: менеджера магазина, домохозяйки, актера, музыканта, художника, владельца бизнеса, которые не получают удовлетворения от пребывания в настоящем.

Главный герой – Никита Сергеев, тридцатидвухлетний продавец одежды в модном бутике. Его будни напоминают «день сурка»: дом, работа, снова дом. В редких случаях он вместе с семьей вырывается на природу или к приятелям на дачу. Однако подобные поездки герою «давно уже не приносили удовольствия – отнимали силы, выбивали из колеи» [Сенчин, 2021, с. 340]. Сергеева не устраивает сфера его деятельности, мужчина постоянно грезит о том, что сможет «зажить по-новой» [Сенчин, 2021, с. 403]. О своем ремесле герой отзывается характерно: «Это медленная гибель, постепенное увязание в трясине» [Там же]. Однако на вопрос жены: «Может, другое место найти?» – Никита с натугой отвечает: «Посмотрим» [Сенчин, 2021, с. 360]. При этом пассивная позиция героя осознается им: «Действительно, любую проблему можно замять этим “посмотрим”» [Там же]. У Никиты, как и у других героев прозы Сенчина, возникает синдром отложенной жизни, когда человек находится в разладе с объективной реальностью и фантазирует о некотором идеальном месте: «Он на каком-то старинном корабле. Хлопают паруса. <...> И вот – берег. Это остров, небольшой, с высокой горой в центре» [Сенчин, 2021, с. 412]. Остров – райский уголок, куда герой стремится убежать. Этот образ, как и в целом мотив поиска обетованной земли, – один из структурирующих в традиционалистской прозе [Ковтун, 2009, с. 323]. Ярко выраженная библейская символика (аналогия с Ноевым ковчегом) маркирует неутраченную надежду героя избавиться от ощущения брэнности бытия, усиливает мотив «спасения» как освобождения от страданий и последующего духовного возвышения. Топос «золотого века» реализуется в воспоминаниях и снах Никиты, пытающегося понять, в какой момент беседы с приятелями о книгах, «об истории, религии, театре» за чашечкой чая превратились в пустые разговоры со стаканом алкоголя.

Сон оборачивается прибежищем для героя, в противовес пробуждению, которое «оглушало и вытряхивало наружу, в забитую делами и проблемами жизнь» [Сенчин, 2021, с. 375]. Однако побег из жизни для него – не только светлая мечта, но и осознаваемое желание: «Уехать куда-нибудь. Взять билет далеко-далеко, набрать сумку консервов. И... Какой самый дальний маршрут? До Владивостока. Владивосток» [Сенчин, 2021, с. 414]. Но такого рода размышления прерываются нахлынувшим страхом: «Вот скажут в понедельник: ты уволен, – и он погиб» [Сенчин, 2021, с. 403]. Сергеев предпринимает попытки оправдаться, заговорить себя: «А с другой стороны, что скажешь, кроме этого? Ведь работа, по сути-то, – не бей лежачего. Гуляй по залу... <...> И место удачное... И престижно. Спрашивают: “Где работаешь?” – В “Бенеттоне”. <...> И люди уважительно кивают... И что взять и уволиться? А что взамен?» [Сенчин, 2021, с. 361]. Характерная

для автора метафора театра как другой жизни в рассказе «Конец сезона» связана с прошлым Никиты: желавший в юности стать актером, самореализоваться на сцене, Сергеев в результате внутренней слабости и под давлением внешних обстоятельств превратился в «серую массу», раскручивающую колесо бюрократической системы. Казалось бы, принятие установленных правил обеспечивает некое самосовершенствование: человек должен подняться по карьерной лестнице и добиться успеха на профессиональном поприще. Но у концепции личного обогащения есть и другая сторона, когда труд во имя лучшей доли других людей обесценивается. Происходит это потому, что капитал в сложившейся системе всегда стоит выше труда, а обладание вещью – выше проявления духовной жизни. Вещи приобретают статус идолов, что делает их важнее личности. Подлинное бытие замещается стремлением «иметь». Таким образом, человек, вместо того чтобы «давать выражение всем задаткам, талантам и дарованиям, которыми наделен каждый из нас» [Фромм, 2010, с. 139], предпочитает служить обществу потребления. Люди охотно идут на поводу у иллюзии, в которой собственность является опорой всей жизни: лишившись ее, они обязательно упадут. Поэтому Никита Сергеев так держится за материальные блага, которые обеспечивают комфортное пребывание в мире. Он не может вообразить лучшей доли, чем «с пивом, спокойно сидеть дома. В своем кресле, перед телевизором...» [Сенчин, 2021, с. 340]. И только в состоянии полузабытья он способен заглянуть в другую жизнь, «как бы и продолжение этой, но измененную – удивительно и непонятно как, чем измененную» [Сенчин, 2021, с. 397].

В этой связи не случаен выбор профессии героя, который не только приобретает вещи, но и торгует ими. При этом Сергеев не чужд философии, он видит трагичность бытия: «Я вот маленьким был, когда кашу эту ел манную и думал: ну ладно, поем, а когда вырасту, ни за что не буду. Буду мясо есть, картошку, яблоки. Твердое буду есть, как взрослый... Стал – ем мясо, картошку, а жизнь... Понимаешь, сама жизнь как каша стала. Такая разваренная вся, как в детстве. Ни крупинок, ничего – зубам не на что зацепиться. Однородность течет» [Сенчин, 2021, с. 406]. Двойственность характера героя подчеркивает авторскую мысль о том, что человек одновременно – творец и объект, двигатель и жертва своей личной истории.

Другие действующие лица рассказа – люди, так или иначе связанные с «романтической стезей», искусством или туризмом, – качественно ничем не отличаются от Никиты Сергеева. Его жена, бывший жизнерадостный член туристических клубов, превратилась в заурядную домохозяйку, у которой были «планы на жизнь», а в итоге получился «тупик» [Сенчин, 2021, с. 407]. Приятельница Наталья – предпринимательница, добившаяся высокого социального положения. У нее свой туристический бизнес, «богатая, с “опелем”» [Сенчин, 2021, с. 374]; но вместе с этим Наталья – глубоко одинокая женщина, у которой нет ни мужчины, ни детей, и даже друзья отвернулись от нее. Немаловажную роль играют образы неудавшихся «деятелей искусства». Володька – артист малоизвестного театра.

Самое удачное сценическое амплуа, полученное из-за внешнего сходства, – Александр Пушкин. После пика актерской славы «вернулся в свои обычные театральные будни – играл перед полупустым залом зайчиков и стареющих юношей. Стал больше пить и чаще психовать» [Сенчин, 2021, с. 365]. Еще один представитель творческой интеллигенции, Андрей Калугин, художник, когда-то писавший иконы, а теперь вынужденный работать за копейки в Щукинском, где целыми днями занимается стройкой, «пыркается и халтурит» [Сенчин, 2021, с. 379], и «ни денег, ни времени» [Сенчин, 2021, с. 372]. Все эти люди, собравшись в одном месте, в какой-то момент понимают, что стали друг другу чужими. Встреча не приносит радости, разговоры пустые, натянутые.

Порывы что-либо изменить в собственной жизни ограничиваются словом «поздно», и с каждым годом «этих “поздно” наступало все больше, больше» [Сенчин, 2021, с. 404]. Люди безвременно старятся, так и не побыв молодыми. Уже в тридцать два года Сергеев решил, что лучшее время прожито. В этом контексте вспоминается рассказ Р. Сенчина «Жить, Жить» (2009), где «тридцативосьмилетние, уставшие» [Сенчин, 2021, с. 474] Роман и Владимир размышляют о суициде: «По большому счету, Вов, мы свою миссию исполнили – в армии послужили, произвели по два гражданина России, так или иначе их обеспечили... <...> В целом оправдали свое пребывание. А остальное... Я не хочу больше мучиться, не хочу бегать, искать... Меня завтра выкинут из агентства, и куда проситься? – Да никуда. Только в крестьяне. – Туда – нет! Лучше в петлю» [Сенчин, 2021, с. 480]. Мотив смерти красной нитью проходит через творчество Р. Сенчина и является маркером «лишнего человека». Иногда этот мотив ярко выражен, как в случае истории о самоубийстве, но чаще смертельная тема имеет завуалированный характер, как в рассказе «Конец сезона». Время действия произведения – осень, период, традиционно символизирующий конец цикла и начало нового этапа жизни. «Унылая пора» служит метафорой изменения и преобразования, является предвестником зимнего умирания. «Конец сезона» – констатация смерти целой эпохи, сделавшей «мертвое», материю, своим кумиром. Это общество «лишних людей», не способных преодолеть всеобщее отчуждение, утративших волю к жизни, потому что «в модусе обладания господствует мертвое слово, в модусе подлинного бытия – живой опыт» [Фромм, 2010, с. 139].

*Выводы.* «Лишний человек» в произведениях Р. Сенчина, как справедливо отмечено в критике, – «это некто чужой для реальности, для жизни, нереализованный, свыкшийся с настоящим положением дел, с тем, что “сегодня как завтра”, и это неопределимо» [Рудалев, 2018, с. 27]. Его единственное побуждение – укрыться от агрессивной повседневности; единственный возможный способ существования – пассивность. Помимо традиционных черт, присущих типу «лишнего человека» (скука, душевная усталость и глубокий скептицизм), для «лишних людей» Р. Сенчина характерны эскапизм (побег в альтернативный мир, в симуляцию) и квиетизм (пассивность, отрицание ответственности). При этом неизменным остается доведенное до крайности «отчуждение»

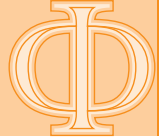
литературного субъекта, обозначившее основную проблему современного человека. В мире глобальных процессов: урбанизации, индустриализации, технологизации, цифровизации, информатизации – личность рискует обратиться в элемент, который нужен лишь как часть сложного механизма мировой системы. Так индивид лишается своей творческой сущности и свободы, а вместе с ними и смысла жизни. Устойчивый в творчестве Р. Сенчина образ «лишнего человека» – попытка силами литературы уберечь человечество от обезличивания, вытащить бесконечных «Сергеевых», «Топкиных», «Елтышевых» и себя самого из обездвиживающей рутины, пробудить волю, сохранить то, что еще осталось: стремление к лучшему, добру, правде.

### Список словарей

1. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М.: Советская Энциклопедия, 1973.
2. Манн Ю.В. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001.
3. ФЭБ: Литературная энциклопедия // «Лишние люди» [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 03.05.2023).

### Библиографический список

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая: Евгений Онегин [Электронный ресурс]. URL: [http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubr ic\\_296&text=27\\_308&](http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubr ic_296&text=27_308&) (дата обращения: 11.09.2022).
2. Васильев О. Литература возвращает себе вес // Новая газета во Владивостоке. 2017. 12 окт. № 411. URL: <https://vladivostok.bezformata.com/listnews/literatura-vozvrashaet-sebe-ves/61613416/> (дата обращения: 08.02.2024).
3. Ганиева А.А. «Серым по серому» // Все о Сенчине. В лабиринте критике. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.
4. Герцен А.И. О Евгении Онегине [Электронный ресурс]. URL: <https://diary.ru/~unknown666/p137814023.htm> (дата обращения: 11.09.2022).
5. Герцен А.И. О развитии революционных идей в России [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/gercen\\_a\\_i/text\\_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507](http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507) (дата обращения: 11.09.2022).
6. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 153–174.
7. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1953 [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_1934\\_sovetskaya\\_literatura.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_sovetskaya_literatura.shtml) (дата обращения: 16.07.2023).
8. Данилкин Л. Эталонные образцы «нового реализма» // Все о Сенчине. В лабиринте критике. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.



9. Дубовиков А.Н., Дунаева Е.Н. Комментарии: И.С. Тургенев. Дневник лишнего человека [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/turgenev/02comm/0155.htm?ysclid=lec9cf1kj591206011> (дата обращения: 11.09.2022).
10. Загидуллина М.В., Фаустов А.А. Аватары «лишнего человека» в современном литературном и гуманитарном пространстве // Челябинский гуманитарий. 2020. № 2 (51). С. 37–55.
11. Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. 494 с.
12. Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.
13. Ковтун Н.В. Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне // Культура и текст. 2020. № 4 (43). С. 6–24.
14. Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего. На материале русской прозы второй половины XX–XXI века: монография. М.: ФЛИНТА; Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2022. 408 с.
15. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. 4-е изд. М.: Академический проспект, 2022. 157 с.
16. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т.: 1968–1990. М.: Академия, 2003. Т. 2. 688 с.
17. Лотман Л.М. Драматургия И.С. Тургенева [Электронный ресурс]. URL: [https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm\\_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836](https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836) (дата обращения: 11.09.2022).
18. Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010.
19. Манн Ю. Лишний человек // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М.: Советская Энциклопедия, 1973. С. 582–583.
20. Машкова Е.Е. Потомок «лишнего человека» и деятельная личность советской эпохи // Вопросы русской литературы. 2012. № 22 (79). С. 74–85.
21. Молданов Е. Злокачественная биопсия семьи Елтышевых // Все о Сенчине. В лабиринте критике. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.
22. Новикова Е.О. Мортальные мотивы в произведениях Р. Сенчина // Сибирский филологический форум. 2020. № 2 (10). С. 53–66.
23. Распутин В.Г. Прощание с Матерой: повести. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 608 с.
24. Резник А. Мы лед под ногами // Все о Сенчине. В лабиринте критике. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.
25. Рудалев А.Г. Четыре выстрела: Писатели нового тысячелетия. М.: Молодая гвардия, 2018. 505 с.
26. Сенчин Р.В. На черной лестнице: рассказы. М.: АСТ, 2011. 347 с.



27. Сенчин Р.В. Нулевые: повести, рассказы. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 508 с.
28. Тургенев И.С. Записки охотника: повести и рассказы. М., 1979. 608 с.
29. Федоров Д.В. «Лишний человек» как вечный тип русской литературы. Научные труды кафедры русской литературы БГУ. 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42953> (дата обращения: 08.02.2024).
30. Фромм Э. Иметь или быть? / пер. с нем. Э.М. Телятниковой. М.: АСТ: Астрель, 2010. 314 с.
31. Черняева Е.Н. Формирование идеального образа советского человека в практиках художественной культуры 1920-х гг. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 26. С. 163–170.
32. Чоран Э. Россия и вирус свободы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pustoshit.ru/31/cioran.html> (дата обращения: 11.09.2022).
33. Швейцер А. Культура и этика. М.: Прогресс, 1973. 443 с.
34. Шулаков С. Из рецензии «Почему у вас все так мрачно?» на книгу «На черной лестнице» // Все о Сенчине. В лабиринте критике. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.

### **Сведения об авторах**

Ларина Мария Валерьевна – аспирант кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург); e-mail: [m\\_larina@yahoo.com](mailto:m_larina@yahoo.com)

Новикова Елизавета Олеговна – аспирант кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: [elisanov1991@gmail.com](mailto:elisanov1991@gmail.com)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-92-108

## THE PROTAGONIST OF R. SENCHIN'S STORY *THE END OF THE SEASON* IN THE PARADIGM OF 'SUPERFLUOUS PEOPLE': CONVERGENCES AND REPULSIONS

**M.V. Larina (Krasnoyarsk, Sankt-Petersburg, Russia)**

**E.O. Novikova (Krasnoyarsk, Russia)**

### **Abstract**

*Statement of the problem.* Roman Senchin's creative research focuses on ordinary people living in the complex conditions of the modern world, including poverty, corruption, and social inequality. Senchin's characters experience a sense of alienation, which is portrayed through a special dramatic image of humanity. In this regard, the author reinterprets the concept of the 'superfluous person' in the context of contemporary reality.

The purpose of the article is to analyze the transformation of the 'superfluous person' in modern Russian prose, using R. Senchin's text *The End of the Season* as an example, as well as to identify the features of a key character created by the writer.

The work uses cultural-historical and sociological *methods*.

*Research results.* A 'superfluous person' in the works of R. Senchin is not merely a hero who cannot find their place in society. Rather, this character acutely feels their inadequacy to the surrounding reality, their needlessness, and the hopelessness of their current situation. Such a hero lives in a world where there is no place for sincere feelings, and where everyone seeks only material benefits and personal gain. The unique aspect of the 'superfluous man' in Senchin's work is that this character is not a hero who is ready to fight for his ideals. Unlike the classical prototype, he does not strive to overcome his exclusion from life. On the contrary, he often appears weak and weak-willed, unable to resist the circumstances, and justifies his passivity.

The short story *The End of the Season* features a large cast of 'superfluous people', including a failed actor, an artist who has not realized his creative potential, and a clothing store clerk, among others, all struggling to find their 'place in the sun'. Their unsuccessful search leads to feelings of suffering and guilt over lost time. In *The End of the Season*, Roman Senchin warns about the possibility of death amidst a cultural paradigm shift where Man is seen as the creator of his own destiny. This work falls under the category of modern literature and new realism.

**Keywords:** *R. Senchin, The End of the Season, superfluous person, alienation, modern literature, new realism.*

### **Dictionaries**

1. FEB: Literary Encyclopedia // "Superfluous People". URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/> (access date: 03.05.2023).
2. Mann Y.V. Literary encyclopedia of terms and concepts. Moscow: NPC "Intelvak". 2001.
3. The Great Soviet Encyclopedia: In 30 vol. Chief editor A.M. Prokhorov. Ed. 3-E. Moscow, The Soviet Encyclopedia, 1973.

## References

1. A.I. Herzen about Eugeny Onegin. URL: <https://diary.ru/~unknown666/p137814023.htm> (access date: 11.09.2022).
2. Belinskij V.G. The writings of Alexander Pushkin. Article eight. Eugeny Onegin. URL: [http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubric\\_296&text=27\\_308&](http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubric_296&text=27_308&) (access date: 11.09.2022).
3. Cioran E. Russian and the Virus of Liberty. URL: <http://www.pustoshit.ru/31/cioran.html> (access date: 11.09.2022).
4. Danilkin L. Reference samples of the “new realism” // All about Senchina. In the labyrinth of criticism. Moscow: Literary Russia, 2013. 512 p.
5. Dubovikov A.N., Dunayeva E.N. Comments: I.S. Turgenev. Diary of a Superfluous Man. URL: <https://rvb.ru/turgenev/02comm/0155.htm?ysclid=lecy9cf1kj591206011> (access date: 11.09.2022).
6. Fedorov D.V. “The superfluous man” as an eternal type of Russian literature. Scientific works of the Department of Russian Literature of BSU. 2002. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42953> (access date: 08.02.2024).
7. Fromm E. To have or to be? / Translated from German by E.M. Telyatnikova. Moscow: AST: Astrel, 2010. 314 p.
8. Ganieva A. Gray on gray // All about Senchin. In a labyrinth of criticism. Moscow: Literaturnaya Rossiya, 2013. 512 p.
9. Goldstein A. Parting with Narcissus. Experiments of memorial rhetoric. Moscow: New Literary Review, 1997. P. 153–174.
10. Gorky M. Collected Works: In 30 vol. Moscow: GIKHL, 1953. URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_1934\\_sovetskaya\\_literatura.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_sovetskaya_literatura.shtml) (date of reference: 16.07.2023).
11. Herzen A.I. On the development of revolutionary ideas in Russia. URL: [http://az.lib.ru/g/gercen\\_a\\_i/text\\_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507](http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507) (access date: 11.09.2022).
12. Kovtun N.V. The theme of memory in modern prose about the Great Patriotic War // Culture and text. 2020. No. 4 (43). P. 6–24.
13. Kovtun N.V. Village prose in the mirror of utopia. Ministry of Education and Science of the Russian Federation, Feder. educational agency, Sib. Feder. Univ. Novosibirsk: Publishing house of the SB RAS, 2009. 494 p.
14. Kovtun N.V. Trickster as a Hero our Our Time. On the Material of the Russian Prosa. Moscow: FLINTA; Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev, 2022. 408 p.
15. Kovtun N.V., Proskurina E.N., Vasiliev I.E. Project of the World Reorganization and Russian Prose of the Early XX Century (A. Bogdanov and A. Platonov) // Siberian Philological Journal. 2013. No 2. P. 129–140.
16. Kyerkegor S. Illness to death / Translated from the dates of N.V. Isaeva, S.A. Isaeva. 4th ed. Moscow: Akademicheskiiy Prospekt, 2022. 157 p.
17. Leiderman N.L., Lipovetsky M.N. Modern Russian Literature: 1950–1990s: textbook for students of higher educational institutions: In 2 vol. 1968–1990. Moscow: Academy, 2003. Vol. 2. 688 p.



18. Lotman L.M. Dramas of I.S. Turgenev. URL: [https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm\\_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836](https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836) (access date: 11.09.2022).
19. Lotman Yu.M. Unpredictable mechanisms of culture. Tallinn: TLU Press, 2010.
20. Mann Yu. An extra person // The Great Soviet Encyclopedia: In 30 vol. Chief editor A.M. Prokhorov. Ed. 3-E. Moscow: The Soviet Encyclopedia, 1973. P. 582–583.
21. Mashkova E.E. Descendant of the “superfluous man” and the active personality of the Soviet era // *Voprosy russkoy literatury*. 2012. No. 22 (79). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potomok-lishnego-cheloveka-i-deyatelnaya-lichnost-sovetskoy-epohi> (access date: 01.03.2023).
22. Mashkova E.E. Descendant of the “superfluous man” and the active personality of the Soviet era // *Voprosy russkoy literatury*. 2012. No. 22 (79). P. 74–85.
23. Moldanov E. Malignant biopsy of the Eltyshev family // *All about Senchina*. In the labyrinth of criticism. Moscow: Literary Russia, 2013. 512 p.
24. Novikova E.O. Mortal motifs in the works of R. Senchin // *Siberian Philological Forum*. 2020. No. 2 (10). P. 53–66.
25. Rasputin V.G. Farewell to Mother: stories. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2017. 608 p.
26. Reznik A. We have ice under our feet // *All about Senchina*. In the labyrinth of criticism. Moscow: Literary Russia, 2013. 512 p.
27. Rudalev A.G. Four shots: Writers of the new millennium. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 505 p.
28. Senchin R.V. On the back stairs: stories. Moscow: AST: Astrel, 2011. 347 p.
29. Senchin R.V. Zero: [novellas, short stories]. Moscow: AST Publishing House: Editorial office of Elena Shubina, 2021. 508 p.
30. Shulakov S. From the review “Why is everything so gloomy for you?” for the book “On the back stairs” // *All about Senchina*. In the labyrinth of criticism. Moscow: Literary Russia, 2013. 512 p.
31. Shvejcer A. Culture and ethics. Moscow: Progress, 1973. 443 p.
32. Turgenev I.S. Notes of a Hunter. Stories and tales. Moscow, 1979. 608 p.
33. Vasiliev O. Literature regains its weight // *Novaya Gazeta in Vladivostok*. 2017. October 12. No. 411. URL: <https://vladivostok.bezformata.com/listnews/literatura-vozvrashaet-sebe-ves/61613416/> (access date: 08.02.2024).
34. Zagidullina M.V., Faustov A.A. Avatars of the “superfluous man” in the modern literary and humanitarian space // *Chelyabinsk Humanities*. 2020. No. 2 (51). P. 37–55.

### About the authors

Larina, Mariia Valeryevna – postgraduate student of the Department of World Literature and Methods of its Teaching, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafieva (Krasnoyarsk, Russia); Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky (Saint Petersburg, Russia); e-mail: [m\\_larina@yahoo.com](mailto:m_larina@yahoo.com)

Novikova, Elizaveta Olegovna – postgraduate student of the Department of World Literature and Methods of its Teaching, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafieva (St. Petersburg, Russia); e-mail: [elisanov1991@gmail.com](mailto:elisanov1991@gmail.com)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-109-123

УДК 82-1/-9

## ПАЛИМПСЕСТ КАК ПРИНЦИП ЖАНРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В КНИГАХ Е. МАРГОЛИС «ВЕНЕЦИАНСКИЕ ТЕТРАДИ» И «СЛЕДЫ НА ВОДЕ»

Н.А. Шлемова (Челябинск, Россия)

Е.В. Пономарева (Москва, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Анализ книг Е. Марголис «Венецианские тетради» и «Следы на воде» позволяет составить представление о характере жанровых трансформаций в интермедийных моделях.

*Цель статьи* заключается в исследовании книги художника как оригинальной жанровой модели, ориентированной на технику палимпсеста.

*Обзор научной литературы.* Авторы опираются на анализ жанровой модели, предложенной в трудах Н.Л. Лейдермана, исследования палимпсеста в работах Е.В. Крюковой, И.И. Митина, И.М. Сахно, В.И. Тюпы, Ю.В. Шатина.

*Методология.* Аналитическое прочтение книг Е. Марголис базируется на системном, типологическом, структурно-семиотическом подходах, методике анализа художественной модели жанра.

*Результаты исследования.* Книготворчество Е. Марголис представляет собой полифоническое жанровое образование, которое актуализирует традиции христианского искусства, формирует особое коммуникативное пространство. Диалог как конструктивный принцип построения художественной модели организуется благодаря сочетанию вербального и визуального, изображаемого и выражаемого; чередующихся внутренних композиционных блоков, внутренних жанров; своего и чужого пространства; индивидуально-авторского и коллективного сознания; различных ритмических рисунков и темпоритмических характеристик различных сегментов текста.

*Выводы.* Палимпсестная природа венецианских книг Е. Марголис, сочетающих технику словесного и визуального искусства, обуславливает органичный перевод профанного, бытового, автобиографического планов в философский, сакральный, бытийный контексты. Фактором, обеспечивающим целостность восприятия книг как особого жанра, выступает образ Венеции.

**Ключевые слова:** жанровые трансформации, книга, палимпсест, Е. Марголис, диалог, визуальное, вербальное, ритм, графика, венецианский текст, литература зарубежья.

**П**остановка проблемы. В современной литературе творческие эксперименты, связанные с выражением эстетического сознания XXI в. и поиском форм, адекватных мировидению эпохи, порождают оригинальные жанровые явления, основанные на диалоге устоявшихся (традиционных) и новых экспериментальных художественных систем и структур. Теоретически осмысляя

художественные стратегии, актуализированные на рубеже XX–XXI вв., Н.Л. Лейдерман указывает на то, что изживание постмодернизма, кризис классического реализма, актуализация постреализма могут быть связаны с «ориентацией на поиск новых космогонических гармоний, на создание новой генерации жанров, созидающих новые космографические модели мира» [Лейдерман, 2010, с. 885]. К такому выводу подводит наличие неканонических, подвижных жанровых форм, в которых, с одной стороны, обнаруживаются модернистские и постмодернистские приемы, связанные с процессом «диссоциации жанровой структуры» [Лейдерман, 2010, с. 634] (коллаж, интертекстуальность, стилевая полифония, пастиш), а с другой – в рамках таких оригинальных жанровых моделей актуализируются принципы конструирования цельности мира, свидетельствующие о преодолении хаотологической модели как одной из жанровых мет постмодернизма.

Книга, понимаемая как художественное единство, обеспечивающееся на концептуальном и структурном уровнях, скрепляющее автономные элементы в целостный миробраз, может быть отнесена к числу продуктивных жанровых моделей, являющихся способом упорядочивания и гармонизации картины мира. В этом ряду особое оригинальное жанровое явление, отражающее диалог разных культурных кодов, разных видов искусства, представляют собой книги, по существу, ориентированные на окказиональную жанровую модель, новизна которой вырастает на глубинных основах жанровой памяти, когда в качестве основы, конструктивного принципа жанрового моделирования нового художественного целого выступают прием, техника, явление, традиционно связываемые с ранними формами литературы. Анализ книг Е. Марголис «Венецианские тетради» (2004) и «Следы на воде» (2015) позволяет постичь механизмы жанровой модели, в основу которой положен палимпсест. Такой подход позволит расширить представление о характере жанровых процессов в современной русской литературе, понимаемой как единое художественное пространство, территориально не ограничивающееся пределами государства.

*Обзор научной литературы.* Литературоведческое прочтение оригинальных жанровых образований выстраивается на основе комплексного анализа, сочетающего традиционный жанровый подход (анализ жанровой модели, предложенной Н.Л. Лейдерманом [Лейдерман, 2010]), и представлений о палимпсесте, сложившихся в современном научном сознании. Палимпсестом в древности называли рукопись на пергаменте, на котором ранее был написан, а затем удален, стерт текст. Так, за счет многократного нанесения нового текста поверх старого формировалась многослойность.

В конце XX в. палимпсест стал трактоваться как метафора текста культуры, выявляющего сосуществование множества пластов реальности, смысла и значений. Палимпсест становится предметом изучения в разных областях современной социально-гуманитарной науки (литературоведении, искусствоведении, культурологии, семиотике и др.). И.И. Митин в рамках культурной географии определяет палимпсест как «метафору описания множественности

историко-географических и символических “пластов” культурного ландшафта и города» [Митин, 2022, с. 108], на описании которых строятся исследования городского текста.

Концепция литературного палимпсеста в отечественном литературоведении начала разрабатываться Ю.В. Шатиным, который определил палимпсест как «иерархию просвечивающих друг через друга текстов» [Шатин, 1997, с. 222]. В.И. Тюпа, развивая теорию на материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», уточняет понятие, отмечая, что «“палимпсестной” может именоваться словесная ткань, сквозь которую, как сквозь поверхностный слой, проступают система персонажей, мотивная структура или отдельные существенные мотивы, имена, некоторые иные характерные особенности другого текста (претекста)» [Тюпа, 2013, с. 141]. В таком значении, по утверждению ученого, палимпсест выступает «конструктивной противоположностью постмодернистской интертекстуальности коллажа, центона, “ризомы”» [Там же].

Палимпсест как особый тип письма в постмодернистской практике исследуется И.М. Сахно, которая определяет его как «сохранение следов культуры и шум языка, как мерцание смыслов и просвечиваемость исторических контекстов, как вязь и игру множественных семантических наслоений и цитат» [Сахно, 2022, с. 53]. По мнению ученого, это коррелируется с феноменом «отражающего письма», исследуемого философом Жаком Дерридой. И.М. Сахно приходит к выводу о том, что в палимпсестном тексте, гибридном, поликодовом по своей природе, актуализируется поэтика невидимого. И главная задача читателя в этом случае – разглядеть сквозь реально видимое невидимое, а автора – подсказать, как это сделать, оставить следы, вызвать многочисленные ассоциации, с помощью которых читатель, по замечанию Е.В. Крюковой, испытает «радость узнавания» [Крюкова, 2020, с. 54], расширяющего поле видимого.

Книги Е. Марголис, художника, переводчика, филолога из Венеции, являются репрезентативными образцами книг-палимпсеста. В таких жанровых моделях взаимоотражающимися становятся тексты, созданные на разных языках, относящиеся к разным семиотическим системам, к разным видам искусства, к разным жанрам, написанные в разное время разными авторами. «Наподобие венецианского моста каждый текст связан с другим, в каждом – отражаются другие» [Марголис, 2004, с. 6]. Палимпсест, опирающийся на разные способы презентации материала (вербальный и визуальный), становится «оммажем» городу.

*Цель* статьи заключается в исследовании оригинальной жанровой модели, ориентированной на принципы конструирования палимпсеста, что, в свою очередь, определяет в книгах Е. Марголис концептуальный уровень, хронотоп, ассоциативный фон, образную систему, интонационно-ритмический строй и актуализирует традиции христианского искусства. Материалом исследования послужили книги «Венецианские тетради» (2004), «Следы на воде» (2015), каждая из которых представляет собой синтетическое художественное единство, построенное на соединении слова и изображения, текстов разной жанровой,

дискурсивной природы и формирует венецианский текст автора, а вместе с тем венецианский текст русской литературы.

*Методы исследования.* Работа базируется на системном, типологическом, структурно-семиотическом подходах. В качестве основополагающей выступает методика жанрового анализа, предложенная и подробно описанная в теоретических работах Н.Л. Лейдермана, в частности представленная в его итоговой книге «Теория жанра» [Лейдерман, 2010].

*Результаты исследования.* Е. Марголис получила известность прежде всего как художник. Книготворчеством она начала заниматься в Венеции, куда переехала в начале 1990-х гг. Творческая манера Е. Марголис сформировалась под влиянием города, который ассоциируется в культурном сознании с пространством пересечения истории и современности, повседневного и метафизического, видимого и невидимого, памяти и воображения, жизни и смерти. Для Е. Марголис, как и для многих, Венеция – это место встречи с самим собой, точка бегства и возвращения. Особая эмоциональная атмосфера книг создается оттого, что читателю передается авторское намерение вписаться в иное культурное пространство, воспринимаемое как свое, вневременное и наднациональное. Книги, созданные Е. Марголис, становятся пространством диалога разных культурных кодов. На их стыке, пересечении формируется гибридная идентичность автора.

Концептуально значимыми в творчестве Е. Марголис становятся образ Венеции и сопряженный с ним образ моста, символизирующего связь времен, культур, поколений, неразрывность внешнего и внутреннего, мимолетного и вечного, чувства и мысли, повседневного и бытийного. Е. Марголис в интервью «“Другие” – это мы сами» отмечала, что мост воспринимается ею как «емкая метафора – соединение, переход, отражение, связь» [Марголис, 2002].

«Венеция наводит мосты» – формула, выведенная автором, связана с важным в мировоззренческой системе художника понятием «линия непрерывной преемственности», основой которой является память. Как утверждает Е. Марголис, «память и преемственность делают человека человеком», вот почему так ценно «повторение пройденного до нас» [Марголис, 2022]. Такое миропонимание во многом объясняет выбор художественной стратегии, ориентированной на диалог в широком смысле слова: диалог прошлого и настоящего, традиционного и новаторского; автора и читателя, автора и пространства, читателя и пространства (реального, а также воплощенного в венецианском авторском мифе Е. Марголис). Глубина и неоднородность этой модели объясняются причудливой организацией субъектно-объектных отношений в книгах: с одной стороны, диалог организован авторской волей и читатель, окунаясь в энергию особого настроения, шаг за шагом постигает новые смыслы, становясь участником доверительного разговора; но с другой стороны, очевидно, что это Венеция – удивительное, сакрализованное, непостижимое, но от этого только увеличивающее притяжение – источник и организатор самых глубоких, подчас мерцающих, не открывающихся вполне, перерастающих из внешнего во внутренние смыслов, образов, настроений и переживаний.



При всей энергоемкости рассказа, глубине романа с присущими этому жанру масштабам, многомерностью анализа и значимостью обобщений канонические жанры, сдерживаемые рамками традиции, не всегда оказываются адекватной формой выражения трансляции мирообраза, заданного авторским сознанием, отвечающего задаче, ключевой установке художника. Именно книга, как особая, жестко не связанная традицией, допускающая любую степень вариативности и трансформаций жанровая форма, оказывается для Е. Марголис художественной моделью, уподобляемой самому образу Венеции. Такая авторская модель, где «смысло- и структурообразующим началом выступают сопрягаемость и взаимоотражения» [Меднис, 1999], становится для писателя и художника органичной формой воплощения цельности мироздания. «“Город диктует форму”. Черточки и штрихи на бумаге собираются в буквы, слова, лодки, дома и окна. Из ряби на воде собирается отражение. Перевод – то же отражение: одного языка – в другом» [Марголис, 2004, с. 5], – так объясняет Е. Марголис замысел книги «Венецианские тетради. И. Бродский и другие» [Марголис, 2004].

Идея отражения текстов (в широком смысле) друг в друге в целом объясняет особенности книготворчества автора, создающего в своих произведениях многомерную картину мира, адекватную структуре палимпсеста. Образ мира, воплощенный в книгах Е. Марголис, представляет многослойную структуру, демонстрирующую сосуществование, сплетение и взаимопроникновение разных пластов реальности, хронотопических уровней: реальности текущего момента (настоящее, повседневное, физическое, видимое), реальности воображаемой, ментальной, связанной с прошлым, запечатленным в культуре, и реальности бытийной, духовной, увязываемой с категориями вечного, сакрального, невидимого. Просматривающиеся друг через друга тексты вскрывают пласты реальности, существующей в виде следов, ведущих к постижению невидимого – духовных оснований жизни, к возвращению к Началу (первоистокам) бытия. Способность «культурного зрения», охарактеризованного С.П. Лавлинским как «деятельность, опосредованная одновременно физиологическими, оптическими законами и процессами рецепции, обогащенными культурной компетенцией субъекта и коннотациями его социального опыта» [Лавлинский, 2005], определяет специфику художественного сознания Е. Марголис, которая в каждой из своих книг учит всматриваться в будничное, сиюминутное, расширять точку зрения на мир, чтобы разглядеть значимое и ощутить полноту бытия.

Глубина, лирическая емкость и концептуальная многомерность книг Е. Марголис в значительной мере объясняются влиянием на нее творчества И. Бродского. И это не просто следование философской системе взглядов поэта и мыслителя, а осуществляемое намерение вступить в диалог с его творчеством. Так, онтологический статус, как и у великого предшественника, в книгах Е. Марголис обретает категория света. Невидимое соотносится с идеей пустоты, которая, по мысли Н.Л. Лейдермана, у И. Бродского «отождествляется с воздухом»: «воздух пустоты становится источником света» [Лейдерман, 2005, с. 202] и «пропуском в вечность» [Там же, с. 197].



Путь человека в книгах Е. Марголис – это путь поиска себя, поиска связи с ускользающим, невозвратимым, ушедшим (человеком и вообще прошлым). Стратегия этого поиска – всматривание, приобретающее характер вчувствования. Не случайно в венецианском тексте Е. Марголис актуализируются мотивы лабиринта, неожиданной встречи: «Венеция – идеальная топография души. Чтобы что-то понять в себе, надо заблудиться» [Марголис, 2015, с. 25], Венеция – «место встреч», «место встречи с самим собой». Город становится текстом, вдумчивое прочтение которого позволяет увидеть незримое, тайное. «Внимание – путь в сторону невыразимого, единственная дорога к тайне. Тайна открывается только через знаки ее присутствия, заключенные в этой реальности» [Там же]. Цитата из эссе итальянской писательницы К. Кампо, приведенная в книге Е. Марголис, отражает ее собственную авторскую стратегию, отвечает ее творческой задаче и отчасти объясняет характер творческого замысла: перестройка оптической призмы на сквозное прочтение города глазами поэтов, художников разных культур, языков, эпох необходима автору для обретения его собственного видения. Развернутый интертекстуальный план, наслоение текстов, созданных на разных языках, относящихся к разным семиотическим системам, к разным видам искусства, к разным жанрам, написанных в разное время разными авторами, свидетельствует о том, что изображенное, овнешненное сознание, акцентирующее собственно план выражения, а не изображения, – это сознание носителя культурной, исторической памяти. Создавая многослойное повествование, автор демонстрирует путь духовного блуждания, путь потерь и обретения, который отождествляется с заполнением чистой страницы. Образ белого, залитого светом листа в творчестве Е. Марголис является символом сотворения жизни, преодоления смерти, символом воскресения и постижения вечности. И это становится одним из способов перехода в сакральный план, преодоления границ, видимых обычным глазом.

Палимпсестность, реализованная в многослойности и семиотической неоднородности текста, воплощается в произведениях Е. Марголис по-разному, но в целом не противоречит ансамблевой природе книги как особого литературного явления. В первой книге «Венецианские тетради. И. Бродский и другие» Е. Марголис выступает как художник, составитель и комментатор. Она собирает «книгу памяти», как сама ее называет, включает в нее «Набережную неисцелимых» И. Бродского на русском и английском языках, стихи поэтов, связанных с Венецией Бродского, и их переводы. Книга отражает путь постижения Венеции поэта, «идеального места», города, который «полируя воду... улучшает внешность времени... Вот в этом его роль во вселенной и состоит. Ибо город покоится, а мы движемся. <...> Ибо мы уходим, а красота остается» (Иосиф Бродский «Набережная Неисцелимых») [Марголис, 2004, с. 137]. Номинация «тетради» акцентирует рукописную природу книги, указывает на свободную, не связанную рамками канона, исповедально-рефлексивную, допускающую импрессию, спонтанность,

предельную субъективность форму книги, представляющей сокровенный диалог с И. Бродским. По существу, конструктивным принципом, организующим художественное единство и определяющим характер всех носителей жанра, рассредоточенных по разным структурным уровням произведения, становится диалог, выступающий в разных ипостасях.

Композиционно книга объединяет три тетради, в которые включаются тексты на четырех языках (русском, английском, итальянском, литовском): Тетрадь 1. «Отражение времени» (эссе и стихи И. Бродского на языке оригинала и в переводе). Тетрадь 2. «В облике многих вод» (стихи У. Сабы, Э. Монтале, А. Ахматовой, Б. Пастернака, О. Мандельштама, В. Ходасевича, У. Одена, представляющих голоса тех, кого И. Бродский прямо или косвенно упоминает в «Набережной неисцелимых»). Тетрадь 3. «Post Scriptum» (венецианские стихи Уолкотта, Лосева и Венцловы памяти Бродского).

В конструировании такого сложного художественного целого, как книга, особая роль отводится заголовочно-финальному комплексу, каждый элемент которого выполняет специфическую смысло- и формомаркирующую функцию. Так, замысел книги, указывающий на ее палимпсестную природу, сообщается в авторском предисловии: «Каждая тетрадь существует сама по себе, каждый пишет о своей Венеции. Но наподобие венецианского моста или канала каждый текст связан с другим, в каждом – отражаются другие» [Марголис, 2004, с. 6]. Оригинальное визуальное решение поддерживает идею отражения: «Город все сам подсказывает – хрупкость рисунка, ветхость, тонкая, как бы полуистлевшая бумага», как будто высвечивающая тайное. Одна страница разворота включает оригинальный текст произведения, напечатанный на тонированной бумаге, которая передает цвет серо-зеленой венецианской воды, другая страница – текст перевода на белой бумаге. Каждое произведение имеет специфически оформленный титульный разворот: слева – графическое изображение Венеции (визуальный образ Венеции в сепии, созданный Е. Марголис), справа – название произведения и комментарий к тексту, написанный художником. Цветовое решение построено на гармонизированных отношениях оттенков коричневого и белого, создающих необычный эффект плавного перехода от одного текста к другому, вибрирующее мерцание текстов, изображений, смыслов.

«Венецианские тетради» можно назвать «книгой отражений», в ней представляется маршрут, связанный с прочтением города. Позиция Е. Марголис – молчаливое погружение в это пространство, исследование связей, позволяющих переосмыслить глубокие философские проблемы, прочертить «непрерывную линию преемственности». Это не просто сборник, а сокровенное для автора знание, память, несущая свет. Это то, что приоткрывается улавливающему хрупкую красоту художнику, который всматривается в город и находит следы, ведущие к осмыслению жизни, примирению с ней через понимание ее скрытой сути. Художник, творец вслушивается в голоса поэтов, в прошлое, чтобы вернуться к себе, постичь себя через приобщение к диалогу с прошлым, пересотворить сотворенное,

стать частью сакрализованного мифа. В «Венецианских тетрадах» начинает звучать мысль о Венеции как «месте встречи с самим собой» [Марголис, 2015, с. 25], которая наиболее полно раскроется во второй книге Е. Марголис.

Книга «Следы на воде» [Марголис, 2015], за которую Е. Марголис получила премию «Нос», является сложным жанровым образованием. Именно необычная художественная модель вызвала активное обсуждение этого литературного явления в критике. Так, С. Секретов называет книгу «арт-проектом», имеющим романную структуру, но не являющимся романом [Секретов, 2016]. Оценивая «Следы на воде», критики часто используют понятие «сборник». И отчасти для такой номинативной характеристики есть основания. Д. Бавильский акцентирует внимание на жанровой полифонии книги, составленной из писем, притч, страниц дневника, эссе, переводов, рассказов, верлибров, своих и чужих текстов и напоминающей «связку бумаг, перевязанных атласной лентой, подборку рукописей, хранимых в заветном сундучке». Объединяет эти полемические оценки то, что артефакт, сложный и необычный по структуре, не укладывается в модель канонического жанра: предельно мозаичная, неоднородная, лишенная моностилистики, присущей роману, книга в то же время противоречит стилистике сборника как намеренно выстроенное, сложноорганизованное, полистилистическое, но объединенное внутренними сюжетами, движением мысли, цельностью концепции художественное единство. Книга «Следы на воде» – художественное единство, обладающее интермедиальной природой, конструктивно сложной формой, в которой вербальный и визуальный компоненты неделимы, одинаково важны для понимания авторской концепции и для создания объемного творческого высказывания. В книге, созданной художником, каждый элемент (формат, обложка, комбинации текстовой страницы и изображения на книжном развороте, рисунок и др.) несет эстетическую нагрузку и создает неповторимый облик, воплощающий художественный образ мира, объединенный авторским сознанием и единым, сакрализованным образом Венеции, в которой душа творца пытается рассмотреть и обрести столь важные, жизненно необходимые смыслы, не открывающиеся, да и не требующиеся, простому путешественнику, схватывающему в увиденном лишь внешние детали. Задача автора, одна из сверхзадач книги – приблизиться к культурному мифу, открыть его частицы в себе, более того, постичь и открыть себя через него. И в этом вечном круге пересотворения – одна из примет палимпсестности, ассоциируемой с незыблемостью, непреходящей ценностью духовного пространства, восходящего к древним традициям. Отчасти это обстоятельство позволило критикам увидеть в «Следах на воде» отголоски традиции средневековых проповедей как части духовной картины мира [Секретов, 2016].

Осколки, фрагменты текстов, частично представленных заметками интернет-дневника автора, отдельными работами, отражающими визуальный опыт художника (акварельными рисунками, фотографическими композициями, фотографиями инсталляций с выставок разных лет), собираются в единую композицию, концептуальной скрепой которой является мотив путешествия, представленный

в двух измерениях: личном, автобиографическом (путь автора, покидающего дом в Москве и обретающего его в Венеции («то, что мы считали отъездом, оказалось возвращением» [Марголис, 2015, с. 42]), путь личных утрат и обретений) и библейском, универсальном (актуализация библейского сюжета хождения по воде, символизирующего поиск человеком духовной истины). Мозаичное повествование обретает целостность за счет актуализации традиций христианского искусства. В этом смысле книга прочитывается как христианский палимпсест (манускрипт), в котором в открывающихся друг через друга текстах зашифрована духовная мудрость. Ее осознание отождествляется со «светом, осве(я)щающим повседневность» [Марголис, 2002]. Скрепляет все части книги образ автора – путешественника, паломника, который преодолевает состояние потерянности, неприкаянности («Кто я? Я жива?» [Марголис, 2015, с. 51]), через «всматривание в себя» и город приходит к прозрению, покаянию и «возвращению» («покаяние значит возвращение»).

Для понимания книги важно учитывать контекст ее создания. Появлению книги предшествовали выставки 2010, 2014, 2015 гг. Работы, представленные на выставках, были включены в книгу в формате трех вклеек, размещенных в разных частях художественного единства.

Интересно, что изучение концепции выставок расширяет смысловые границы книги и дает в каком-то смысле ключи к ее разгадке, позволяет еще в большей степени приблизиться к тому слою реальности, который ассоциируется с невидимым. И наоборот, книга создает новый контекст для существования работ художника: философские, христианские идеи, воплощенные в визуальном искусстве Е. Марголис, освещают реальность текущего момента, жизнь человека, связывают разные слои реальности (настоящее, прошлое, личное, социальное, историческое), создавая фундамент, основанный на духовно-нравственных ценностях.

Название книге «Следы на воде» дала выставка 2010 г., организованная в Государственном литературно-мемориальном музее А. Ахматовой «Следы на снегу / Следы на воде» в честь 70-летия И. Бродского, где центром экспозиции стала инсталляция «Книга пути», содержащая философский ключ к прочтению произведения и понимания ее палимпсестной природы. Главным объектом инсталляции стали белые листы бумаги, на которые зритель с помощью лампы направлял свет. В результате на лист проецировался рисунок. Идея света, который делает видимым невидимое, связывается с идеей появления на свет, рождением жизни и философией И. Бродского, в творчестве которого «знак отсутствия в мире оборачивается пропуском в вечность, самым глубоким следом на ткани бытия» [Лейдерман, 2005, с. 197]. Образ белого листа является одним из центральных в книге. Репрезентация чистой страницы как нулевого текста связана с философскими категориями отсутствия и присутствия, бытия и небытия, реального и сакрального планов; ассоциируется с созерцательным молчанием, погружающим в сакральный процесс творения жизни.

Работы Е. Марголис, представленные на выставке 2014 г. «Его здесь нет: 7 шагов к свету» и в арт-проекте 2015 г. «Ландшафты Бродского», стали основой трех визуальных вставок, органично встроенных в пространство книги. Серия «Семиотические триптихи», посвященная рождению новых смыслов, является символом тройного восприятия города, в котором просматривается мотив возрождения, «возвращения к себе» и постижения красоты. Триптих, воссоздающий венецианский пейзаж, включает фото, отражающее непосредственный взгляд, акварель, представляющую творческое (внутреннее) восприятие, и текст, наложенный на этот пейзаж символически (рис.). Каждое изображение демонстрирует определенную оптику восприятия реальности через объектив, глаз и слово.



*Рис. Семиотический триптих*  
*Fig. Semiotic triptych*

В книге встраивание семиотических триптихов решено своеобразно. Акварели, отражающие интуитивное постижение красоты, пейзажи впечатления, включаются отдельной вклейкой и обрастают текстом – признанием в любви Венеции в главе «Возвращение» (часть 1). И это наделяется статусом особого знака, так как Венеция становится местом «встречи с самим собой» и обретения дома. Фото и типографические композиции, составляющие основу второй визуальной вклейки, размещаются в главе «Белое молчание» (часть 2), в которой актуализируется мотив преодоления отчуждения, смерти, сопряженного с заполнением чистого листа. Пустое пространство страницы становится знаком молчания, ожидания, перехода в другую реальность (инобытие): «я хочу пересечь белое молчание, я хочу быть голосом тех, кто уже по ту сторону», «я чаю воскресения живых и мертвых, возвращения утраченного. Я чаю возвращения смысла словам и полноты встречи» [Марголис, 2015, с. 133]. Свертывание вербального текста («минус-прием»), сопоставимое с понятием *negative space*, отсылает к идее невидимого, неосязаемого, но присутствующего в мире сакрального начала. Чистый лист начинает заполняться. Встреча с городом, непосредственный контакт фиксируется в фото, в типографике – прочитываемый художником, обретающим слово, текст города.

Третья визуальная часть книги связана с арт-объектом, представляющим «главу» выставки Е. Марголис «Ландшафты Бродского». Он состоит из двух частей и имеет форму цикла со знаковым названием «Прелюдия и fuga. Посеянное под снегом – построенное на песке», отсылающим к музыкальному произведению Баха, в котором раскрывается библейская тематика. По замыслу художника, «Построенное на песке» – это то «рукотворное, что исчезнет», а «Посеянное под снегом» – то «невидимое, что прорастет» (текст выставки). Первая часть цикла Е. Марголис «Прелюдия. Построенное на песке» – видео мозаик, составленных из гальки и ракушек на пляже, к вечеру смываемых приливом. В книгу включаются фотографии мозаик, отсылающих к иконописной традиции изображения ликов святых. По мнению Е. Марголис, то, что исчезает в физическом пространстве, присутствует как духовное, незримое, вечное. Вторая часть проекта «Посеянное под снегом» находит отражение в главе книги с аналогичным названием, в которой описывается важное событие в жизни автора – крещение в одной из подмосковных церквей, которое состоялось зимой. Картина окрашивается белым цветом, символизирующим торжество света, становящегося знаком чудесного приобщения к сакральному, духовного преобразования и обновления. Так в двухчастном арт-проекте, оригинально встроенном в пространство книги, воплощается идея о неразрывной связи видимого и невидимого, о вечном цикле жизни и смерти, об уходе и возвращении, умирании и воскрешении, утратах и обретении.

Столь сложная, необычно организованная художественная модель книги Е. Марголис «Следы на воде», использование коллажированного, графически и стилистически неоднородного текста определяют специфическую, неповторимую коммуникативную природу произведения, делая его предельно активным, лишенным монотонности. Эту книгу невозможно просто бегло пролистать, заглянуть на последние страницы, чтобы узнать, «чем все закончилось». Это бессмысленно и в принципе невозможно, потому что книга выстраивается не линейно, она отличается многомерностью, многослойностью, сверхметафоричностью: каждая деталь обрастает вертикалью смыслов, каждый образ безгранично ассоциативен, так как, согласно авторскому замыслу, они не ограничиваются горизонтом собственно изображенного в книге. Точнее, сама книга призвана расширить рамки видимого, чувствуемого, предполагаемого, позвать читателя за границы постигаемого движением обычного взгляда. И именно это обстоятельство не позволяет вслед за критикой причислить книгу к мемуарно-биографической, автобиографической литературе. Такой идентификации противоречит лирико-исповедальный характер книг Е. Марголис, вызывающих особое читательское доверие, не позволяющее читателю «бегло считать» чужие мысли, не дав им шанса быть «присвоенными», стать частью собственной картины мира. Читатель прочно втягивается в открывшийся ему мир, двигаясь за проводником, доверие к которому вызвано не тем, что он уже познал нечто важное и вечное, а тем, что он сам находится на пути к этому, пытается пробраться через лабиринты открывающихся, но всегда ускользающих, призрачных, но оттого не менее

желанных смыслов. И это движение вслед за автором приобретает характер магического ритуала, воздействие которого усиливается за счет особого ритма, сообразного с ритмом движения свободной стихии – воды, набегающей, иногда, кажется, уже подступившей, но в то же время неуловимой, мгновенно ускользающей. Лирико-философский характер повествования задается особыми ритмическими категориями прозы Е. Марголис, особой ритмико-интонационной характеристикой фраз. Объем прозаических фрагментов, абзацев, текста, размещаемого в границах страницы, непредсказуемо противоречив: автор не боится концентрации цитат, иногда избегает абзацных членений, выделяет целую страницу для отдельной фразы или нескольких строк текста. Такая партитура текста не просто определяет почерк художника, характер его мышления, способа миропостижения и трансляции мысли, но и запускает процесс приобщения читателя к этим сложным и вместе с тем естественным духовно-мыслительным процессам, активизирует читательское восприятие, не давая возможности привыкнуть к тексту, заставляя переключать регистры восприятия, переключать сознание, переходя от неожиданно закончившегося фрагмента к новому, начавшемуся столь же необычно и непредсказуемо, как и предыдущий.

Книги о Венеции Е. Марголис представляют интересный, сложноорганизованный диалог, в котором визуальный и вербальный компоненты текста, придавая книгам внешне причудливую мозаичность, вступают в комплементарные отношения и не противоречат друг другу, не отрицают друг друга, а, напротив, выступают в функции фона и одновременно катализатора постижения читателем единого смысла. Этот диалог организуется благодаря сочетанию вербального и визуального, изображаемого и выражаемого, зафиксированного в деталях и образах и схваченного в размышлениях, зыбких, мерцающих, то приближающихся, то ускользающих смыслах; чередующихся внутренних композиционных блоков, внутренних жанров; своего и чужого пространства; индивидуально-авторского и коллективно-общего сознания; слова, цвета, звука, настроения, впечатления; различных ритмических рисунков и темпоритмических характеристик отдельных сегментов текста.

*Выводы.* Палимпсестная природа книги, которая обозначается автором как «книга жизни», формируется за счет оригинального взаимодействия элементов и механизмов, входящих в арсенал словесного и визуального искусства. Палимпсест обеспечивает органичное постижение различных эпох, текстов, пространств, жанров и видов творчества, перевода профанного, бытовленного, автобиографического планов в философский, сакральный, бытийный. Чередование, сочетание и взаимопроникновение разных композиционных блоков, разных способов подачи материала (графического/иконического и вербального компонентов), разных внутренних жанров, обладающих специфической природой, но объединенных единым смыслом, глубинным авторским сознанием, позволяют Е. Марголис организовать книгу как сложное диалогическое пространство, транслирующее авторские интенции и приглашающее читателя к процессу активного диалога, направленного на со-творчество, со-постижение глубинных жизненных смыслов.



## Библиографический список

1. Крюкова Е.В. Из истории концепции литературного палимпсеста: теория «Белого знания» и «Б-пространства» у Терри Пратчетта // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 48–56. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00030
2. Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Дискурсивность и художественность: К 60-летию Валерия Игоревича Тюпы: сб. науч. тр. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 60–70.
3. Лейдерман Н.Л. Постреализм: теоретический очерк / Урал. гос. пед. ун-т; Ин-т филол. исслед. и образоват. Стратегий. Екатеринбург: Словесник, 2005. 248 с.
4. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 904 с.
5. Марголис Е. Венецианские тетради. Бродский и другие. М.: ОГИ, 2004. 259 с.
6. Марголис Е. «Другие» – это мы сами // Русский журнал. 2002. URL: [http://old.russ.ru/krug/20020109\\_marg.html](http://old.russ.ru/krug/20020109_marg.html) (дата обращения: 05.10.2023).
7. Марголис Е. О новой пристальности. Записки с выставок 2020/21 // Вестник Европы. 2022. № 58. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2022/58/onovoj-pristalnosti.html> (дата обращения: 01.04.2024).
8. Марголис Е. Следы на воде. СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2015. 350 с.
9. Меднис Н.Е. Венецианский текст русской литературы. 1999. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=9> (дата обращения: 04.03.2024).
10. Митин И.И. Город как палимпсест: от историко-географической метафоры к семиотической модели территориального управления // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2022. С. 108–125. DOI: 10.31249/chel/2022.01.06
11. Сахно И.М. Текст как палимпсест: антология следов и поэтика невидимого в живописи А. Кифера // ПРАЕНМА. 2022. № 3 (33). С. 53–72. DOI: 10.23951/2312-7899-2022-3-53-72
12. Секретов С. Екатерина Марголис. Следы на воде // Знамя. 2016. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2016/2/ekaterina-margolis-sledy-na-vode.html?ysclid=lv7vsu7sis853989022> (дата обращения: 15.03.2023).
13. Тюпа В.И. Поэтика палимпсеста в «Докторе Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). С. 141–151.
14. Шатин Ю.В. Минея и палимпсест // Ars interpretandi: сб. ст. к 75-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 220–225.

### Сведения об авторах

Шлемова Наталья Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет (НИУ) (Челябинск); e-mail: [kundaevann@susu.ru](mailto:kundaevann@susu.ru)

Пономарева Елена Владимировна – доктор филологических наук, профессор, ведущий специалист, Московский центр качества образования; e-mail: [ponomareva\\_elen@mail.ru](mailto:ponomareva_elen@mail.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-109-123

## PALIMPSEST AS A PRINCIPLE OF GENRE MODELING IN THE BOOKS OF E. MARGOLIS *VENETIAN NOTEBOOKS* AND *TRACES ON THE WATER*

**N.A. Shlemova (Chelyabinsk, Russia)**

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

### **Absrtact**

*Statement of the problem.* The analysis of E. Margolis' books *Venetian Notebooks* and *Traces on the Water* helps to get an idea about the nature of genre transformations in intermedial models.

*The purpose of the article* is to study the artist's book as an original genre model focused on the palimpsest technique.

*Review of scientific literature on the problem.* The authors rely on the analysis of the genre model proposed in the works of N.L. Leiderman, studies of palimpsest in the works of E.V. Kryukova, I.I. Mitina, I.M. Sakhno, V.I. Tyupa, Yu.V. Shatin.

*Methodology.* Analytical reading of E. Margolis' books is based on systemic, typological, structural-semiotic approaches, and methods of analyzing the artistic model of the genre.

*Research results.* The book creativity of E. Margolis is a polyphonic genre formation that actualizes the traditions of Christian art and forms a special communicative space. Dialogue as a constructive principle for building an artistic model is organized through: a combination of verbal and visual, depicted and expressed; alternating internal compositional blocks and internal genres; own and other people's space; individual-author and collective consciousness; various rhythmic patterns and tempo-rhythmic characteristics of various text segments.

*Conclusions.* The palimpsest of the Venetian books of E. Margolis, combining the techniques of verbal and visual art, determines the organic translation of profane, everyday and autobiographical plans into philosophical, sacred and existential contexts. The factors that ensure the integrity of the perception of the book as a special genre are the image of Venice.

**Keywords:** *genre transformations, book, palimpsest, Eugenia Margolis, dialogue, visual, verbal, rhythm, graphics, Venetian text, foreign literature.*

### **References**

1. Kryukova E.V. From the history of the concept of literary palimpsest: the theory of "White knowledge" and "B-space" by Terry Pratchett // *New Philological Bulletin*. 2020. No. 2 (53). P. 48–56. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00030
2. Lavlinsky S.P. About two strategies of artistic representation of visibility. On the problem of the visual in literature // *Discursiveness and artistry: To the 60th anniversary of Valery Igorevich Tyupa: collection. scientific works*. Moscow: Ippolitov Publishing House, 2005. P. 60–70.
3. Leiderman N.L. *Postrealism: a theoretical essay* / Ural State Pedagogical University, Institute of Philology. Research and educate. Strategies. Ekaterinburg: Slovesnik, 2005. 248 p.

4. Leiderman N.L. Theory of genre: research and analysis. Ekaterinburg: USPU, 2010. 904 p.
5. Margolis E. Venetian notebooks. Brodsky and others. Moscow: OGI, 2004. 259 p.
6. Margolis E. “Others” are ourselves // Russian Journal. 2002. URL: [http://old.russ.ru/krug/20020109\\_marg.html](http://old.russ.ru/krug/20020109_marg.html) (access date: 10.05.2023).
7. Margolis E. About the new focus. Notes from exhibitions 2020/21 // Bulletin of Europe. 2022. No. 58. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2022/58/o-novoj-pristalnosti.html> (access date: 04.01.2024).
8. Margolis E. Traces on the water. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2015. 350 p.
9. Mednis N.E. Venetian text of Russian literature. 1999. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=9> (access date: 03.04.2024).
10. Mitin I.I. City as a palimpsest: from historical and geographical metaphor to a semiotic model of territorial management // Man: Image and essence. Humanitarian aspects. 2022. P. 108–125. DOI: 10.31249/chel/2022.01.06
11. Sakhno I.M. Text as a palimpsest: an anthology of traces and poetics of the invisible in the painting of A. Kiefer // ПРАΞΗΜΑ. 2022. No. 3 (33). P. 53–72. DOI: 10.23951/2312-7899-2022-3-53-72
12. Secretov S. Ekaterina Margolis. Traces on the water // Banner. 2016. No. 2. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2016/2/ekaterina-margolis-sledy-na-vode.html?ysclid=lv7vsu7sis853989022> (access date: 15.03.2023).
13. Tyupa V.I. Poetics of the palimpsest in “Doctor Zhivago” // New Philological Bulletin. 2013. No. 2 (25). P. 141–151.
14. Shatin Yu.V. Menaion and palimpsest // Ars interpretandi: Sat. Art. to the 75th anniversary of prof. Yu.N. Chumakova. Novosibirsk, 1997. P. 22–225.

### About the authors

Shlemova, Natalya Nikolaevna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of Russian Language and Literature, South Ural State University (NRU) (Chelyabinsk, Russia); e-mail: [kundaevann@susu.ru](mailto:kundaevann@susu.ru)

Ponomareva, Elena Vladimirovna – DSc (Philology), Professor, Leading Specialist, Moscow Center for Quality Education (Moscow, Russia); e-mail: [ponomareva\\_elen@mail.ru](mailto:ponomareva_elen@mail.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-124-136

УДК 82-31

## ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И КОЛЛЕКТИВНОЙ ТРАВМЫ: РОМАН М.Э. ШЕФФЕР И Э. БЕРРОУЗ «КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ КНИГ И ПИРОГОВ ИЗ КАРТОФЕЛЬНЫХ ОЧИСТКОВ»

Ю.Г. Ремаева (Нижний Новгород, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Тема Второй мировой войны и травматического опыта ее свидетелей становится магистральной в произведении, находящемся в центре внимания представленной статьи. Данное исследование посвящено эпистолярному роману американских писательниц М.Э. Шеффер и Э. Берроуз «Клуб любителей книг и пирогов из картофельных очистков» («The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society», 2008).

*Целью* исследования является рассмотрение механизмов преодоления индивидуальной и коллективной травмы главной героиней и другими персонажами романа.

*Методология.* В работе используются культурно-исторический и сопоставительный методы исследования.

*Результаты исследования и выводы.* Протагонистка, писательница Джулиет Эштон, вступает в переписку и знакомится с членами гернсийского литературного сообщества, чьи рассказы вдохновляют ее на создание собственной книги о Гернси, его жителях и пережитом ими. В анализируемом повествовании представляется возможным говорить одновременно об индивидуальной и коллективной психологической травме, с которой носители травматических переживаний пытаются справиться. Итогом анализа произведения является рассмотрение способов преодоления травмы персонажами романа: письмо, беседа о военных годах, наконец, чтение и обсуждение прочитанных книг. Это пронзительная история о том, как книги объединяют людей в трудные времена и помогают преодолеть травмы войны, а также замечательный пример того, как книги могут стать способом сохранения культуры и национальной идентичности.

**Ключевые слова:** *Мэри Энн Шеффер, Энни Берроуз, «Клуб любителей книг и пирогов из картофельных очистков», эпистолярный роман, Вторая мировая война, остров Гернси, индивидуальная и коллективная травма, преодоление травмы.*

**П***остановка проблемы.* Тема Второй мировой войны продолжает оставаться актуальной в настоящее время и находит многогранное отражение в современной, в том числе и массовой, литературе последних двух десятилетий. Приведем лишь несколько примеров авторов и их книг, осмысляющих обозначенный исторический период: Маркус Зусак «Книжный вор» (2005), Бернхард Шлинк «Чтец» (2009), Джон Бойн «Мальчик в полосатой пижаме» (2010), Марк Салливан «Под алыми небесами» (2017), Моррис Хизер «Татуировщик из Освенцима» (2017), Уильям Николсон «Родной берег» (2018).

Хотелось бы обозначить и тенденцию первой четверти XXI в., выделив романы о Второй мировой войне, написанные англоязычными авторами-женщинами. Писательницы поднимают многие важные темы, зачастую уделяя значительное внимание любовной линии, получающей развитие в период военных лет. Отдельные романы могут стать такими примерами: «With Every Letter» (Sarah Sundin, 2012), «Letters from Skye» (Jessica Brockmole, 2014), «The Light Over London» (Julia Kelly, 2019), «The Diplomat's Wife» (Pam Jenoff, 2020), «The Last Bookshop in London» (Madeline Martin, 2021), «The Postcard from Italy» (Angela Petch, 2022), «The Last Goodbye» (Samantha Grosser, 2023).

Многие события Второй мировой войны остаются одними из самых значимых коллективных травм XX в., вот почему художественные произведения о ней так или иначе отражают тесную связь с дискурсом травмы. Как известно, в наши дни травма является объектом познания не только медицины и психоаналитики, но и культурологии, истории, филологии и лингвистики. Исследования травмы (trauma studies) объединены изучением и описанием несчастных случаев, драматичных событий, болезненных переживаний и социальных катастроф, отличающихся от тех, с которыми человек сталкивается в повседневной жизни; к таковым относят мощные потрясения, оставляющие глубокий след в памяти людей, такие как техногенные катастрофы и эпидемии, геноциды и этнические чистки, конфликты, теракты и войны.

По мнению Л.Ф. Хабибуллиной, особенности изображения Второй мировой войны в английской литературе второй половины XX в. все больше перекликаются с «постановкой психологических проблем в связи с темой войны и отказом от непосредственного изображения военных действий в большинстве случаев» [Хабибулина, 2015, с. 264]. Полагаем, эти установки укрепляются в первой четверти текущего века и состоятельны для произведений современных американских авторов, пишущих о войне.

Собственно говоря, тема Второй мировой войны становится магистральной в произведении, находящемся в центре внимания представленной статьи. Речь идет о романе американских писательниц Мэри Энн Шеффер (1934–2008) и Энни Берроуз (род. 1962) «Клуб любителей книг и пирогов из картофельных очистков» («The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society», 2008), действие которого разворачивается в 1946 г. в послевоенном Лондоне и на острове Гернси, пережившим немецкую оккупацию в период Второй мировой войны. Авторы смещают фокус непосредственно на переживания своих героев, у которых, как можно предположить, под влиянием военных лет и вражеской оккупации формируется травматический опыт. Читатели вместе с создателями произведения следят за судьбами персонажей книги на фоне разворачивающихся исторических событий той эпохи.

Касательно авторского вклада отметим, что попыток анализа исследуемого нами романа в отечественном литературоведении до сегодняшнего дня не предпринималось, а общие обзоры книги сводятся лишь к фрагментарному

изложению фабулы и любительским отзывам читательской аудитории. Поэтому обсуждение данного произведения представляется своевременным и может стать недостающим звеном в изучении современных образцов литературы, посвященных Второй мировой войне.

*Цель статьи* – выявление и обзор механизмов преодоления индивидуальной и коллективной травмы главной героиней и другими персонажами романа, прошедшими – в той или иной степени – через травмирующий опыт невольных участников войны, оказавшейся частью судьбоносных и необратимых исторических реалий.

*Обзор литературы.* К теме травмы обращаются многие современные ученые и исследователи (Ю.В. Стулов, О.В. Головашина, А.А. Линченко, Ф.В. Николаи и ряд других). По мере развития *trauma studies* и *memory studies* как научных направлений областей гуманитарного знания концепту «травма» давалось множество определений в качестве социального и психологического явления, как пережитого сильного потрясения. З. Фрейд в лекциях по психоанализу вводит понятие травматических (*traumatische*) неврозов, возникающих во время войны. Они схожи с понятием травмы, и «в их основе лежит фиксация на моменте травмы», поэтому сознание пострадавших фиксируются на «травматической ситуации» [Фрейд, 2007, с. 274]. В начале XX столетия появилось понятие «историческая травма», которое дает возможность рассуждать о таковой как о социокультурной и исторической реальности, поэтому становится «важной такая категория, как свидетельство» [Хабибуллина, 2015, с. 266]; по сути, историческая память – это способность людей сохранять информацию о случившемся и передавать ее из поколения в поколение. Как поясняют О.В. Мороз и Е.В. Суверина, «результативные исследования травмы и ее мощного влияния на социально-исторические и ценностные конструкты общества опирались не только на размышления Фрейда, но и на анализ событий и реалий Второй мировой войны» [Мороз, Суверина, 2014]. Как отмечает Д.А. Аникин, исходя из труда американского культуролога Рона Айермана, индивидуальная и коллективная травмы базируются на определенном событии, которое трансформируется в «незаживающую рану», время от времени дающую знать о себе [Аникин, 2020]. Сам же Р. Айерман считает, что коллективная память «определяется как воспоминания об общем прошлом», при этом прошлое для него – «коллективно сформированный, если вообще не коллективно пережитый, временной ориентир» [Айерман, 2016].

Подчеркнем, что темы травмы и памяти неразрывно связаны, ведь травмы могут стать элементами индивидуальной, межпоколенческой, коллективной памяти. По мнению российского литературного критика И.В. Кукулина, память как таковая есть только у «индивидуального человеческого существа», но имеется и «особый феномен», а именно «личные шоковые переживания, которые воспринимаются не как уникальные, а как массовые. <...> Так или иначе, пережитая травма может быть эмоционально воспринята как одновременно несообщаемая – о таком вслух не скажешь – и разделенная» [Кукулин, 2015].

Как указывает литературовед Л.Г. Хорева, в любом обществе важна тема культурной и исторической памяти: «Любая этническая группа обладает коллективной памятью. Любой факт прошедшей истории интерпретировался, интерпретируется и будет интерпретироваться сквозь призму такой памяти. Это механизм формирования национальной идентичности, который является базисом культурной памяти» [Хорева, 2022, с. 19].

Выделяют различные способы преодоления травмы и ПТСР (посттравматического стрессового синдрома), полученного как следствие сильного потрясения, которое с трудом поддается осмыслению и принятию. Один из методов работы с травмой предлагает современный американский историк Доминик ЛаКапра, взявший за основу работу Фрейда 1917 г. «Скорбь и меланхолия» (или, в другом переводе, «Печаль и меланхолия»): это проработка травмы (*working-through*) катастрофических событий, позволяющая справиться со своими переживаниями, осмысление человеком того факта, что, несмотря на выпавшее на его долю несчастье, жизнь продолжается [Кукулин, 2015]. Однако добавим, что и восприятие мира может стать впоследствии иным.

Обращение к биографиям М.Э. Шеффер и Э. Берроуз, а также к истории создания романа дает возможность лучше понять авторские интенции. Фактически автор произведения один; это детище американской писательницы Мэри Энн Шеффер. Получив образование в университете Майями в Оксфорде (штат Огайо), она не сразу вступила на писательское поприще, поработав библиотекарем, сотрудницей книжного магазина и редактором. Так или иначе, Шеффер всегда была тесно связана с миром книг, но всегда мечтала написать собственную [Reycolds, 2023]. Волею случая писательница оказалась на острове Гернси, где ей пришлось задержаться в аэропорту, чтобы переждать непогоду. Именно в книжном магазине местного аэропорта, куда Шеффер не могла не пойти, она и обнаружила несколько книг о Второй мировой, в частности книгу британского консула Реджинальда Ч.Ф. Моэма «*Jersey Under the Jackboot*», которая представляла собой рассказ очевидца об испытаниях, выпавших на долю жителей острова Джерси во время войны. Прочитанное произвело на Шеффер настолько сильное впечатление, что возникли увлеченность данным историческим периодом и желание узнать больше и об острове Гернси, о его истории, своеобразии и годах немецкой агрессии, через которую прошли его жители [Benson, 2008].

Писательница вынашивала идею своего единственного опубликованного романа и позже собирала необходимые материалы в течение двадцати лет, и только в 2000 г. ей удалось приступить к более полноценной работе над ним. В 2008 г. книга была почти закончена, но ухудшившееся здоровье семидесятичетырехлетней Шеффер не позволило заниматься рукописью; тогда она попросила свою племянницу, Энни Берроуз, помочь ей. Э. Берроуз – выпускница университета Калифорнии в Беркли, где она изучала историю Средних веков и английскую литературу. Магистр изящных искусств, она известна как редактор и создательница двенадцати детских книг (серия «*Ivy and Bean*») и четырех

романов для взрослой читательской аудитории, а также как номинант различных литературных премий (например, Mark Twain Readers Award, Massachusetts Children's Book Award, Virginia's Readers Choice). Ею написан финал романа, но помимо заключительной главы, она внесла несколько изменений и правок, другими словами, успешно подготовила рукопись к печати. Таким образом, несмотря на то, что замысел и большая часть его реализации принадлежат Мэри Энн Шеффер, безусловно, Энни Барроуз по праву считается соавтором романа. Шеффер знала, что книга будет опубликована, но до кульминационного момента не дожила, для нее публикация оказалась посмертной. В послесловии своего бесценного труда, обращаясь к читателям, М.Э. Шеффер выражает надежду: «If nothing else, I hope these characters and their story shed some light on the sufferings and strength of the people of the Channel Islands during the German Occupation. I hope, too, that my book will illuminate my belief that love of art – be it poetry, storytelling, painting, sculpture, or music – enables people to transcend any barrier man has yet devised» [Shaffer, Barrows, 2008, p. 277].

Центральная героиня романа, Джулиет Эштон, жительница послевоенного Лондона. Случайное знакомство с островом Гернси меняет всю ее жизнь и писательскую карьеру – как и в случае с М.Э. Шеффер. Напомним, что Гернси известен как один из Нормандских островов, или, как их называют в Британии, the Channel Islands. Фактически, территория не является частью Великобритании, хотя и находится во владении британской Короны и принадлежит монарху (на тот момент Георгу VI). На протяжении пяти лет, с 30 июня 1940 по 9 мая 1945 г., во время Второй мировой войны, остров находился под немецкой оккупацией, оставившей у островитян тяжелые воспоминания о трагических событиях, с которыми они столкнулись в непростой для страны момент.

События романа охватывают период с 8 января по 17 сентября 1946 г. Воспоминания героини и остальных действующих лиц переносят читателя в предыдущие несколько лет, начиная с 1940 г. Интересно, что М.Э. Шеффер выбрала эпистолярный жанр как форму повествования: о героине и ее жизни мы узнаем благодаря письмам, которыми она обменивается с окружающими людьми – друзьями, коллегами и новообретенными друзьями по переписке. Среди них: подруга Сьюзан, работодатель Сидни Старк, его сестра Софи, поклонник Марк Рейнольдс, а позже – жители острова, члены читательского клуба. Впрочем, вышеперечисленные главные и второстепенные персонажи тоже изредка пишут друг другу. Эпистолярная подача романа обладает важной функцией: она выделяет индивидуальность, расставляет значимые акценты характера. Мы невольно знакомимся с частной перепиской, не предназначенной для посторонних глаз, а потому отметим откровенную тональность и личный характер мыслей, изложенных на бумаге.

Характер Джулиет во многом формируется под влиянием детства: в 1946 г. англичанке тридцать два года, это означает, что родилась она, когда Британия стояла на пороге Первой мировой войны. Из писем мы узнаем, что девочка ста-



новится сиротой в возрасте двенадцати лет, когда родители гибнут в автокатастрофе. Во время войны она переживает еще одну невосполнимую потерю: в ее лондонскую квартиру на Оукли-стрит попадает снаряд, жилье оказывается разбомбленным, и практически ничего не уцелевает. Впрочем, на память остается лишь когда-то принадлежавшее отцу пресс-папье в виде белого шара с надписью на латыни *Carpe Diem* (устойчивое латинское выражение, означающее «живи настоящим», «лови мгновенье») – оно, похоже, и становится девизом героини, руководством к действию. Спустя какое-то время в своем письме Джулиет описывает наиболее страшные эпизоды военного Лондона: дежурство в часы блицкрига, ночные бомбежки города, ракеты, которые «налетали днем, и так стремительно, что не хватало времени не то что добежать до укрытия, но даже включить сигнал воздушной тревоги», взрывные волны, которыми выносило людей из окон [Шеффер, Берроуз, 2010, с. 37] / «They came in the daytime, and they came so fast there was no time for an air-raid siren or to take cover» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 32].

Что касается профессионального пути Джулиет Эштон, она выбирает писательскую стезю. Джулиет пишет рассказы для газет и журналов, работая журналисткой в издательстве «Стивенс и Старк» под псевдонимом Иззи Бикерштафф. Любопытная деталь заключается в том, что он повторяет один из нескольких псевдонимов, который использовал в своем творчестве англо-ирландский писатель-сатирик Джонатан Свифт, – Исаак Бикерштафф (Isaac Bickerstaff). Эштон ведет еженедельную колонку в газете «Спектейтор», которую составляют юмористические зарисовки о военном времени для поднятия духа жителей страны под общим названием «Иззи идет на войну». Выбранную шутивную манеру героиня поясняет тем, что в редакции считали, будто «легкий тон служит противовесом от плохих новостей и помогает ободрить упавших духом лондонцев» [Шеффер, Берроуз, 2010, с. 44] / «A light approach to the bad news would serve as an antidote and that humor would help to raise London's low morale» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 39]. Заметки находят свою аудиторию, становятся популярными и востребованными, после их объединяют в книгу. Девушка подумывает о написании и следующей, но молодую писательницу настигает творческий кризис. Джулиет устает и от войны, и от образа Иззи, она чувствует опустошение, впадает в уныние, объясняя, что «все, решительно все, кругом разрушено, дороги, дома, люди» [Шеффер, Берроуз, 2010, с. 9] / «Everything is so *broken*: the roads, the buildings, the people» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 7]. Как бы то ни было, особенно «разрушенными» оказываются люди, вот почему Джулиет Эштон не знает, о чем сказать своим читателям. Одно она осознает определенно – впредь будет писать под своим настоящим именем и о главном. Писательница признает, что юмор, выдвигаемый на передний план, является ее основным оружием, считая, что «старинная максима», в которой «юмор – лучший способ перенести непереносимое, не потеряла своей актуальности» [Шеффер, Берроуз, 2010, с. 38] / «The old adage – humor is the best way to make the unbearable – may be true» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 33].



Предметы обсуждения для статьи и нового произведения находятся неожиданно, а случается это в силу ее любви к чтению и книгам, что оказывается сюжетообразующим обстоятельством. Все начинается с книги английского поэта, публициста, литературного критика и эссеиста Чарльза Лэма «Избранные сочинения Элии». Принадлежавший некогда Джулиет Эштон том оказывается в руках жителя прихода Сент-Мартинс на острове Гернси, фермера Доуси Адамса, почитателя его творчества. Позже Доуси выражает мнение, что «мысли у мистера Лэма яркие, забавные, но жизнь, похоже, была не сахар» [Шеффер, Барроуз, 2010, с. 12] / «For all his bright and turning mind, I think Mr. Lamb must have had a great sadness in his life» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 9]. Написав Джулиет (имя и лондонский адрес значатся на внутренней стороне обложки), он положил начало переписке, к которой постепенно присоединились и остальные островитяне, члены читательского клуба: Амелия Морджери, Джон Букер, Изола Прибби, Эбен Рамси, Уилл Тисби. Клуб образовывается спонтанно, когда компании гернсийцев, нарушившей установленный комендантский час, необходимо дать немедленное объяснение во избежание наказания. К слову, преданный член кружка Уилл Тисби придумывает рецепт пирога для их посиделок. За неимением многих необходимых продуктов, он печет пирог, используя лишь картофель и картофельные очистки в качестве основных ингредиентов. Необычный пирог приходится по душе всем и становится незаменимым символом читательского клуба.

В годы войны островитянам не разрешено получать письма и газеты, телеграфный и телефонный кабели между Гернси и Лондоном перерезаны. Из-за отсутствия информации и для того, чтобы пережить трудности, члены клуба тянутся к книгам, хотя в книголюбов они превращаются не сразу. По признанию рыбака Эбена Рамси, многие из них чтением не увлекались, читать их особенно не тянуло. Но его первой книгой за долгие годы оказывается «Избранное» Шекспира, и вскоре он понимает, что написанное английским классиком обращено ко всем людям. Особенно ему нравится изречение драматурга «Угас наш день, и сумрак нас зовет» [Шеффер, Барроуз, 2010, с. 69] / «The bright day is done, and we are for the dark» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 63]. В письме к Джулиет он жалеет, что не знал эти строки, когда в июне 1940 г. на остров высадились германские войска и территория впервые подверглась двухдневной бомбежке, в результате которой были убиты около тридцати человек, в том числе и сын его двоюродной сестры. Тогда он проклинал налетчиков много раз, но если бы знал ту самую фразу Шекспира и мог ее повторять, то это могло бы его утешить, и «не так обрывалось бы сердце» [Шеффер, Барроуз, 2010, с. 69] / «...instead of my heart sinking to my shoes» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 63]. Оккупация затянулась, запасы продовольствия и дров подходили к концу; всем было непросто: «Работа тяжелая, дни серые, вечера черные от тоски. Люди болели от недоедания и печалились: вдруг это навсегда» [Шеффер, Барроуз, 2010, с. 70] / «Days were grey with hard work and evening were black with boredom. Everyone was sickly from so little nourishment and bleak from wondering if it would ever end» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 64].

Именно поэтому единомышленники находят утешение в книгах: они устраивают заседания клуба, на которых обсуждают прочитанное. По словам Рамси, «только книги и друзья напоминали нам, что в жизни есть светлая сторона» [Шеффер, Берроуз, 2010, с. 70] / «We clung to books and to our friends; they reminded us that we had another part of us» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 64]. Чтение становится для них своего рода эскапизмом, попыткой ухода от реальности в другой, вымышленный мир, наполненный приключениями, любовными хитросплетениями, захватывающими рассказами, и в этом мире нет войны. После окончания военных дней в письмах они делятся с Джулиет впечатлениями о прочитанных во время оккупации произведениях, рассказывают о читательских предпочтениях и понравившихся авторах. К примеру, любимая книга Изолы Прибби – «Грозовой перевал». Она пишет Джулиет: «Чудесная писательница Эмилия Бронте! После нее не станешь читать “Оскорбленную при свечах” какой-нибудь мисс Аманды Джиллифлауер. Хорошие книги начисто отбивают охоту к плохим» [Шеффер, Берроуз, 2010, с. 59] / «I don't believe that after reading such a fine writer as Emily Bronte, I will be happy to read again Miss Amanda Gillyflowers's *Ill-Used by Candlelight*. Reading good books ruins you for enjoying bad books» [Schaffer, Barrows, 2008, p. 53]. Сама Джулиет демонстрирует трепетное отношение к литературе: свой интерес она проявляет посредством многочисленных упоминаний и отсылок к художественному творчеству других авторов. Среди тех, кто встречается читателю на страницах романа, много британских поэтов и прозаиков, издателей, критиков и эссеистов: Беатрикс Поттер, Томас Карлейл, Генри Ли Хант, Уильям Хэзлит, Уилки Коллинз, Уильям Батлер Йейтс, Уильям Шекспир, Оскар Уайльд, Джеффри Чосер, Джейн Остен, сестры Бронте, Чарльз Диккенс, Уильям Вордсворт. Также упоминаются стихи Катулла и письма Сенеки, Жюль Верн. Спустя несколько месяцев переписки разговор об общем любимом занятии, чтении, дополняется и эпизодами из их жизни во время войны, а Джулиет наконец-то понимает, что вызывает ее неподдельный профессиональный интерес: она будет писать о Гернси и его людях. Со всей ответственностью девушка подходит к поставленной задаче: будучи в Лондоне, посещает Лондонскую библиотеку, сидит в архивах, просматривает подшивки газет. Приехав на остров, Джулиет продолжает записывать рассказы жителей и творить. Многие жители Гернси прошли через голод, разлуку с близкими, эвакуацию детей, доносы и коллаборационизм, неопределенность и беспомощность, но в воспоминаниях и рассказанных случаях нет надрыва, «выпячивания» своей боли; однако и замалчивать пережитое они не готовы. Ранее, в письмах, и позже, при личных беседах с Джулиет, гернсийцы «выговаривают» свою боль. Ее же писательское мастерство оттачивается в процессе работы над статьей, которая была впоследствии напечатана, и в конечном итоге – в книге, сюжетным центром которой становится судьба Элизабет Маккенны, души острова и связующего звена между всеми товарищами по клубу. Элизабет – единственный член сообщества, с которым нет возможности вести переписку, но именно она служит вдохновением для воодушевленной писательницы. Э. Маккенна – находчивая женщина

и мужественный человек: благодаря ее смекалке возникает книжный клуб, позже она спасает несколько человеческих жизней ценою собственной, погибнув в концентрационном лагере.

Что касается непосредственно писательницы Дж. Эштон и ее товарищей, их объединяет многое: исторические события, свидетелями которых они выступают и которые закрепляются в коллективном сознании, только что закончившаяся война, переживания, потери и утраты – то, что составляет психологическую травму и отражается на природе воспоминаний. У каждого персонажа романа травма личная, индивидуальная; тем не менее если продолжить разговор в русле исторической памяти участников событий тех военных лет, то подобная травма может рассматриваться как травма коллективная. Один из существующих приемов, позволяющий преодолеть посттравматический синдром, – «механизм забывания» [Хорева, 2022, с. 17]. Однако герои романа забывать не могут, но и, выговорившись, вспоминать об этом тоже больше не хотят, поэтому неосознанно ими предпринимаются попытки «рефлектировать травму» [Хорева, 2022, с. 21]; такая форма воспоминаний оказывается чрезвычайно действенной для детравматизации. И Джулиет, и жители Гернси, члены читательского клуба, помогают друг другу в изживании травмы, нанесенной войной.

*Выводы.* В последние десятилетия интерес к теме Второй мировой войны сохраняется, при этом она расценивается как чрезвычайно сложная для интерпретации в мировой литературе. Таким образом, приходим к заключению, что в анализируемом повествовании представляется возможным говорить одновременно об индивидуальной и коллективной психологической травме, которую – осознанно или бессознательно – люди, прошедшие войну и испытавшие на себе все горести тех лет, пытаются преодолеть. Подводя итоги вышеизложенным наблюдениям и рассуждениям, можно выделить следующие способы преодоления травмы, которые приходят на помощь и служат поддержкой главной героине и ее союзникам, обладателям травматических переживаний. Во-первых, письма, которыми они обмениваются, носят терапевтический характер. Во-вторых, беседы с Джулиет, рассказы о военных годах также обладают форматом исповедальности. Наконец, чтение и обсуждение прочитанных книг – еще одна действенная стратегия совладения с травматическим опытом. История протагонистки напоминает читателям о том, что именно любовь к книгам не только становится инструментом для самопознания, но и способна открыть и укрепить лучшие человеческие качества: доброту и сострадание, честность и смелость, готовность помогать и способность отстаивать свои убеждения. Удивительное знакомство, состоявшееся благодаря любви к чтению, оказывает судьбоносное влияние на литературное творчество и писательскую деятельность Джулиет Эштон, а также на обретение творческого подъема, воодушевления, поиска себя и своего личного счастья. Книга становится связующей нитью между героиней и гернсийцами. Это трогательная история о том, как книги сближают людей в трудные времена и помогают им преодолеть травмы войны. Это и замечательный пример того, как книги могут

стать способом сохранения культуры и национальной идентичности. Убеждены, попытки избавления от травмы индивидуальной в данном случае оказываются успешными; что касается травмы коллективной, необходимо гораздо больше времени, инструментов и ресурсов, чтобы справиться с ней полностью, если это вообще возможно. В любом случае влияние войны на частную жизнь людей, эмоционально травмирующий опыт пережитых военных лет такого масштаба наверняка останутся в копилке коллективной памяти нации – как «раны прошлого и следы в настоящем» [Мороз, Суверина, 2014]. Коллективная травма и историческая память имеют глубокую связь, вот почему мотивы, воплощенные в сюжете романа, напоминают, как важно помнить прошлое и использовать его опыт для того, чтобы предотвратить повторение ошибок в будущем.

В литературе последних лет меняется «качество изображения» войны: она рассматривается скорее как исторический контекст, который способствует «проявлению особенностей человеческой личности в травматической ситуации» [Хабибуллина, Романова, 2021, с. 157]. Отчасти и в силу этого фактора, несмотря на общий трагизм описываемых событий конца первой половины XX столетия, тональность романа менее драматичная, более светлая и достаточно жизнеутверждающая. Роман находит отклик у читательской аудитории, судьбы его героев вызывают симпатию и сопереживание небезразличных читателей.

### Библиографический список

1. Айерман Р. Культурная травма и коллективная память / пер. с англ. Н. Поселягина // Новое литературное обозрение. 2016. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-pamyat.html> (дата обращения: 30.11.2023).
2. Аникин Д.А. Коллективные травмы как предмет Memory Studies: специфика российского дискурса // Studia Humanities. 2020. № 4. URL: [https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/anikin\\_4.pdf](https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/anikin_4.pdf) (дата обращения: 28.02.2024).
3. Кукулин И.В. Историческая травма как культурное явление. URL: <https://postnauka.ru/faq/26580> (дата обращения 26.12.2022).
4. Мороз О.В., Суверина Е.В. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/1/trauma-studies-istoriya-reprezentacziya-svidetel.html> (дата обращения: 19.12.2022).
5. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. 480 с.
6. Хабибуллина Л.Ф. Вторая мировая война в современной литературе // Вестник ТГГПУ. 2015. № 2 (40). С. 264–268.
7. Хабибуллина Л.Ф., Романова Н.В. Проблема травматического опыта в романе Дж. Харрис «Пять четвертинок апельсина» // Филология и культура. Philology and Culture. 2021. № 3. С. 153–159. URL: <https://doi.org/10.26907/2074-0239-2021-65-3-153-159> (дата обращения: 02.11.2023).



8. Хорева Л.Г. Дискурс травмы в литературе: к истории вопроса. Языки истории и языки литературы: кол. монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2022. С. 14–22.
9. Шеффер М.Э., Берроуз Э. Клуб любителей книг и пирогов из картофельных очистков. М.: Фантом Пресс, 2010. 290 с.
10. Benson H. Literary labor of love gave way to “Guernsey”, SFGATE, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/3271560.php> (дата обращения: 26.08.2023).
11. Lit Charts: Literature Guides. The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society. URL: <https://www.litcharts.com/lit/the-guernsey-literary-and-potato-peel-pie-society> (дата обращения: 20.11.2023).
12. Reycolds M. From books to Cinema: an Unconventional Mary Ann Shaffer and Annie Barrows’s Bio. 2023. URL: <https://waitingforthesequel.com/exploring-the-cinematic-world-of-mary-ann-shaffer-and-annie-barrows/#> (дата обращения: 17.12.2023).
13. Shaffer M.A., Barrows A. The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society. New York: The Dial Press, 2008. 278 p.

### **Сведения об авторе**

Ремаева Юлия Георгиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингвокультурологии, Институт международных отношений и мировой истории, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород); e-mail: [jremaeva@yandex.ru](mailto:jremaeva@yandex.ru)

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-124-136

## OVERCOMING INDIVIDUAL AND COLLECTIVE TRAUMA: THE NOVEL BY M.A. SCHAFFER AND A. BARROWS THE GUERNSEY LITERARY AND POTATO PEEL PIE SOCIETY

**Yu.G. Remaeva (Nizhny Novgorod, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The theme of the World War II becomes central in the work that is the focus of the article under consideration. This study is devoted to the epistolary novel by American writers M. A. Schaffer and A. Barrows *The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society* (2008).

*The purpose of the study* is to examine the mechanisms of overcoming individual and collective trauma experienced by the main character and other characters of the novel.

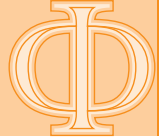
*Methodology (materials and methods).* The work employs cultural-historical and comparative research methods.

*Research results.* The protagonist enters into correspondence and meets members of the Guernsey literary community, whose stories inspire her to create her own book about Guernsey and its inhabitants. The analyzed narrative allows for simultaneous discussion of both individual and collective psychological trauma, which the bearers of traumatic experiences are trying to cope with. The outcome of the analysis is the consideration of ways to overcome trauma by the characters of the novel: through letters, conversations about the war years, and finally, reading and discussing books. This is a poignant story about how books bring people together in difficult times and help them overcome the trauma of war, as well as a remarkable example of how books can become a means of preserving culture and national identity.

**Keywords:** *Mary Ann Shaffer, Annie Barrows, The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society, epistolary novel, World War II, Guernsey Island, personal and collective trauma, overcoming trauma.*

### References

1. Eyerman R. Cultural trauma and collective memory (translated from English by N. Poselyagin) // *New Literary Review*. 2016. No. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-pamyat.html> (access date: 30.11.2023).
2. Anikin D.A. Collective traumas as a subject of memory studies: the specifics of Russian discourse // *Studia Humanities*. 2020. No. 4. URL: [https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/anikin\\_4.pdf](https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/anikin_4.pdf) (access date: 28.02.2024).
3. Kukulín I.V. Historical trauma as a cultural phenomenon. URL: <https://postnauka.ru/faq/26580> (access date: 26.12.2022).
4. Moroz O.V., Suverina E.V. Trauma studies: History, representation, witness. In: *New Literary Review*. 2014. No. 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/1/trauma-studies-istoriya-reprezentacziya-svidetel.html> (access date: 19.12.2022).
5. Freud Z. Introduction to psychoanalysis: Lectures / Translated from German by G.V. Baryshnikova. St. Petersburg: Publishing House "ABC classics", 2007. 480 p.



6. Khabibullina L.F. The Second World War in modern literature // Bulletin of the TGGPU. 2015. No. 2 (40). P. 264–268.
7. Khabibullina L.F., Romanova N.V. The problem of traumatic experience in the novel by J. Harris “Five Quarters of the Orange” // Philology and Culture. Philology and Culture. 2021. No. 3. P. 153–159. URL: <https://doi.org/10.26907/2074-0239-2021-65-3-153-159> (access date: 02.11.2023).
8. Khoreva L.G. Discourse of trauma in literature: on the history of the issue. In: Languages of history and languages of literature: a collective monograph. Nizhny Novgorod: Publishing House of N.I. Lobachevsky National National University, 2022. P. 14–22.
9. Shaffer M.A., Barrows A. The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society. Moscow: Phantom Press, 2010. 290 p.
10. Benson H. Literary labor of love gave way to “Guernsey”, SFGATE, 2008. URL: <https://www.sfgate.com/entertainment/article / 3271560.php> (access date: 26.08.2023).
11. Lit Charts: Literature Guides. The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society. URL: <https://www.litcharts.com/lit/the-guernsey-literary-and-potato-peel-pie-society> (access date: 20.11.2023).
12. Reycolds M. From books to Cinema: an Unconventional Mary Ann Shaffer and Annie Barrows’s Bio. 2023. URL: <https://waitingforthesequel.com/exploring-the-cinematic-world-of-mary-ann-shaffer-and-annie-barrows/#> (access date: 17.12.2023).
13. Shaffer M.A., Barrows A. The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society. New York: The Dial Press, 2008. 278 p.

### About the author

Remaeva, Yulia Georgievna – PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Languages and Linguoculturology, Institute of International Relations and World History, Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University (Nizhny Novgorod, Russia); e-mail: [jremaeva@yandex.ru](mailto:jremaeva@yandex.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-137-147

УДК 811.161.1

## СОЮЗНОЕ СОЧЕТАНИЕ И ЕЩЕ: ДИАПАЗОН СИНТАКСИЧЕСКИХ УПОТРЕБЛЕНИЙ

В.В. Лукьянова (Владивосток, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Сочетания союзов и частиц рассматриваются в трудах многих ученых. Для образования сочетания союз и частица должны иметь общее значение. Одним из примеров таких сочетаний является *и еще*.

*Цель статьи* – рассмотреть значения компонентов сочетания *и еще* и значение сочетания *и еще*, проанализировать синтаксическое употребление *и еще*, охарактеризовать его сочетаемость с другими частями речи.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Исследованию сочетаний союзов и частиц посвящены труды И.Н. Кручининой, М.И. Черемисиной, А.Ф. Прияткиной, Е.А. Стародумовой и др.

*Методология (материалы и методы).* В качестве материалов для исследования используются примеры из Национального корпуса русского языка. Основным методом, используемым в работе, является описательный метод – это непосредственное описание полученных результатов исследования. В работе также применяется методика контекстуально-семантического анализа.

*Результаты исследования.* В ходе исследования было рассмотрено значение сочетания *и еще*, проанализированы примеры употребления внутри высказывания и в тексте, охарактеризована сочетаемость с другими частями речи.

**Ключевые слова:** *частица, союз, синтаксическое употребление, сочетаемость, высказывание, текст, значение, добавление, скрепа, парцелляция.*

**П**остановка проблемы. Сочетание союзов и частиц рассматривается в трудах И.Н. Кручининой, М.И. Черемисиной, А.Ф. Прияткиной, Е.А. Стародумовой и др. Учеными исследуются закономерности функционирования союзов [Кручинина, 1988; Черемисина, Колосова, 1976], особенности сочетания союзов и частиц [Прияткина, Стародумова, 2012].

*Цель статьи* – характеристика значения сочетания *и еще* внутри высказывания и в тексте, описание особенностей сочетаемости *и еще* с другими словами.

*Обзор научной литературы по проблеме.* Рассмотрим значения компонентов, составляющих сочетание *и еще*. В Русской грамматике союз *и* характеризуется как простой сочинительный, оформляющий соединительные виды отношений [Русская грамматика, 1980]. В толковых словарях союз *и* определяется как присоединительный, соединительный, а также придающий эмоциональную окраску перечислению<sup>1</sup>. Наиболее точное, инвариантное значение этого союза дает

<sup>1</sup> Большой толковый словарь / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2001. 1534 с.; Морковкин В.В., Луцкая Н.В., Богачева Г.Ф., Большой универсальный словарь русского языка. М.: АСТ-Пресс, 2023. 1472 с.; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1996. 928 с.; Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935. Т. I. 799 с.

И.Н. Кручинина, определяя его как значение следования. «Союз *и* передает его в очень общем, крайне отвлеченном виде и сам по себе еще никак не информирует о внутреннем соотношении действий, например, об их взаимной временной ориентации» [Кручинина, 1988, с. 20]. Подобная характеристика союза *и* была дана в работах А.А. Потевни и В.В. Виноградова [Потевня, 1958; Виноградов, 1941]. В.В. Виноградов в некоторых случаях говорит о последовательности союза *и* на примере сочетаний с этим союзом из повестей Карамзина: *Там юный монах – с бледным лицом, с томным взором – смотрит в поле сквозь решетку окна, видит веселых птичек, свободно плавающих в море воздуха – видит, и проливает горькие слезы из глаз своих. Он томится, вянет, сохнет – и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его* («Бедная Лиза») [Виноградов, 1941, с. 286]. А.А. Потевня указывает на то, что союз *и* усиливает отношение последовательности во времени: *вставь и рече*. Он же отмечает, что союз *и* выражает последовательность причины и следствия: *гневаясь и (в силу этого) не впустишь* [Потевня, 1958, с. 194].

Наряду с такими объяснениями значения *и* существует и другое, где подчеркивается прагматика союза: «нет ничего удивительного в том, что А соединилось с В» [Ляпон, 1986, с. 67]. М.В. Ляпон говорит о таком свойстве союза *и* как «неудивляемость», о прагматической «беспринципности» союза *и* свидетельствует его способность к позитивной и к негативной квалификации отношений [Ляпон, 1986, с. 67].

Е.А. Стародумова в монографии «Лексикографические портреты служебных слов» определяет 10 значений частицы *еще*, первое из которых – «значение добавления предмета, признака, ситуации к ранее названным (предметам, признакам и т.д.)» [Лексикографические..., 2022, с. 28]. В Русской грамматике частица *еще* характеризуется как модальная частица, подчеркивающая (усиливающая, акцентирующая) сообщение или какую-то его часть [Русская грамматика, 1980]. В лексикографических источниках слово *еще* определяется как наречие с основным значением добавления и как частица с усилительным значением<sup>2</sup>.

Как отмечено в статье А.Ф. Прияткиной и Е.А. Стародумовой, «существование тех или иных сочетаний объясняется в первую очередь семантическим соответствием служебных слов, наличием в их семантической структуре общих сем» [Прияткина, Стародумова, 2012, с. 21]. Союз *и* и частица *еще* находятся в семантическом соответствии, в сочетании они выражают значение добавления, в результате создается союзное единство.

*Результаты исследования. Обратимся к значению сочетания и еще.* В толковых словарях<sup>3</sup> значение сочетания *еще* с предшествующим союзом *и* определяется как выражение присоединения, добавление: *Дайте мне масла,*

<sup>2</sup> Большой толковый словарь / гл. ред. С.А. Кузнецов; СПб.: Норинт, 2001. 1534 с.; Морковкин В.В., Луцкая Н.В., Богачева Г.Ф. Большой универсальный словарь русского языка. М.: АСТ-Пресс, 2023. 1472 с.

<sup>3</sup> Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1996. 928 с.; Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935. Т. I. 799 с.

муки **и еще** сахару. Р.А. Рогожникова объясняет значение *и еще* синонимами «дополнительно, вдобавок (при переходе к другой мысли)»: *Я не знаю, хорошо это или плохо... Это моя форма существования. И еще я люблю бывать дома.* (Токарева. Рарака). *Тут же оранжевый плюшевый медведь... И еще какой-то зверь неизвестной породы. То ли пес, то ли заяц* (Г. Алексеев. Зеленые берега)<sup>4</sup>. Е.А. Стародумова определяет значение *и еще* как предупреждение о добавлении, продолжении: «*Потом я проверю*», – решил я. **И еще** подумал о том... (А. Алексин). *Отправляйтесь домой. И еще. Не думайте, что наш разговор на этом окончен* (разг.) [Лексиграфические..., 2022, с. 29].

**Синтаксические употребления** сочетания *и еще* можно разделить на две основные группы: I. Оформление связи внутри высказывания. II. Оформление связей в тексте.

I. Рассмотрим первую группу, связь внутри высказывания, где *и еще* выражает чистое добавление. *И еще* связывает части сложного предложения или компоненты простого.

Связь компонентов сложного предложения: *Я сейчас включу вентилятор, и еще будет музыка, под которую, как мне кажется, легче понять, легче почувствовать, как все это одновременно летит... ну, все эти самолеты* (Евгений Гришковец. ОдноврЕмЕнно (2004)).

Советский Союз дал стране такое количество мат. ресурсов, что мы их уже 20 лет проедаем, **и еще** кое-что осталось... Прохоров же пытается спихнуть всю нагрузку на работников... Да, бизнесу тяжело, но кто в этом виноват? Работник? (Форум: 12 часов в день? Не могу согласиться с М. Прохоровым (2010–2011)).

Дружка объявлял, к кому в какой день пойдут пировать, **и еще** 3–4 дня ездили в гости «по родне» (Свадьба тюменских старожилов // Народное творчество. 2004).

Связь однородных членов предложения: *Если допустить, что Михаил Касьянов просчитал и такой сценарий, тогда нынешняя его решительность – это очередная попытка самоутвердиться **и еще** одно напоминание всей политической элите России...* (Александр Рыклин. Спор правительствующих субъектов // Еженедельный журнал. 2003.03.24).

Лидер движения в поддержку армии, депутат Госдумы Виктор Илюхин **и еще** трое депутатов левопатриотической ориентации (лидер КРО и ПРР Сергей Глазьев, Игорь Родионов, фракция КПРФ и Георгий Тихонов, лидер движения «Союз») объявили, что направили депутатский запрос в Минюст (Коммунисты против Грызлова // Газета. 2003.07.02).

Все летальные агенты перечислены в Конвенции о химическом оружии и считаются официально запрещенными. Ими обладают США, Россия, Индия **и еще** одно государство, назвавшее себя для Конвенции, но пожелавшее остаться неизвестным общественности (Владимир Демченко. Террористов подсчитали // Известия. 2002.10.29).

<sup>4</sup> Рогожникова Р.П. Толковый словарь сочетаний, эквивалентных слову: Около 1500 устойчивых сочетаний русского языка. М.: Астрель: АСТ, 2003. С. 168–169.



Сочетание *и еще* синтагматически активно, по нашим наблюдениям, для него характерна сочетаемость с конкретизаторами, количественными словами, неопределенными местоимениями, со словом *раз*, с компаративами. Каждый случай сочетаемости рассмотрим отдельно.

1. При помощи конкретизаторов *впридачу* и *к тому же* уточняется значение добавления. Конкретизаторы *впридачу*, *к тому же* в сочетании с *и еще* подчеркивают отрицательную оценку двух признаков, второй усугубляет отрицательную оценку первого.

*Школа начальная и еще впридачу платная и совсем не дешевая* (Наши дети: Подростки (2004)). В данном контексте определение «начальная» употребляется в отрицательном значении, а конкретизатор усугубляет отрицательную оценку.

Аналогичные примеры.

*Школа тоже простая совковская и еще к тому же учителей не хватает по некоторым предметам* (Наши дети: Подростки (2004)).

*Здесь у меня есть несколько товарищей, с которыми я учился, но они все такие же, как я, никто из них вам лично не известен, и ничто вам не мешает предположить, что каждый из них тоже профессиональный преступник и убийца и еще к тому же мой сообщник* (Г.А. Газданов. Призрак Александра Вольфа (1947)).

2. В сочетаниях с количественными словами *и еще* подчеркивает добавление.

*И все... кино уже не смотришь, а пытаешься вспомнить, где же эта актриса играла, и весь вечер пытаешься вспомнить, и еще половину следующего дня* (Евгений Гришковец. ОдноврЕмЕнно (2004)).

*Каждый из них вложил в предприятие по 245 тыс. долл., кроме того, 10 тыс. долл. было получено от венчурного капиталиста Артура Рока и еще 2,5 млн было привлечено им в качестве долговых обязательств* (В эти дни // Computerworld. 2004).

*При изготовлении льда в домашнем холодильнике потребовалось 5 мин для того, чтобы охладить воду от 4 до 0 °С, и еще 1 ч 40 мин для того, чтобы она превратилась в лед, температура которого 0°С* (Лукашик В., Иванова Е. Сборник задач по физике. 7–9 кл. (2003)).

*Более 40 % респондентов назвали отзывы о продукте в прессе в качестве критерия первостепенной важности, и еще 30 % – в качестве критерия средней степени важности* (Пресса – важней всего // Computerworld. 2004).

3. *И еще* в сочетании с неопределенными местоимениями в большинстве случаев завершает ряд однородных членов, которые однородны не только синтаксически, но и семантически.

*В качестве примера – бельгийцы из фламандской части Бельгии, знают фламандский, французский, английский, часто немецкий и еще какой-нибудь по желанию* (Запись LiveJournal с комментариями (2004)).

*Вообще ничего спрашивать не надо, если не хочешь, чтобы тебе простили заодно холодный рационализм, «игру словами» и еще какую-нибудь греховную мерзость* (Ирина Васюченко. Хромые на склоне // Ковчег. 2014).

Никакой Суворов-Резун не сделал столько для десакрализации Победы, сколько эти бетонные, кирпичные, железные **и еще какие-нибудь** обелиски, на которые посмотришь и поймешь: здесь не ценят Победу, здесь увековечивают ее на «раз-два и готово» (Олег Кашин. Парадоксы сакральности // Русская жизнь. 2012).

4. *И еще* в сочетании со словом *раз* создает значение повторения действия. Говорящий сообщает о повторении, продолжении действия (*еще раз*) [Лексикографические..., 2022].

Были удивлены, конечно, но удивляться пришлось **и еще раз**, когда выяснилось, что первым заданием этих органов Бобкову было что-то выведать о родителях Сельмашинского, а Сельмашинскому – что-то разузнать о его друге (Василь Быков. Бедные люди (1998)).

Я представился **и еще раз** объяснил, что мне нужен Сорокин (Сергей Довлатов. Заповедник (1983)).

Он улыбается, ищет взглядом в толпе, находит **и еще раз** улыбается широко и сердечно, так, как он, наверное, раньше, в эпоху своих манифестов, не улыбался (Василий Аксенов. Круглые сутки нон-стоп // Новый Мир. 1976).

Ведь ты обещала... – Дурак! – сказала Дина. Они постояли молча, понемногу успокаиваясь. Она не хотела уходить **и еще раз** сказала тихо: – Ой, дурак же... (Юрий Трифонов. Дом на набережной (1976)).

5. Следует отметить употребление *и еще* с повторами, в которых выражаются особые прагматические значения.

Наиболее типичный и интересный случай – убеждение/способ наставления. Это значение выражается генитивными или номинативными структурами со значениями побуждения:

Всех нас поздравляю с новым учебным годом!!! Терпения нам **и еще раз** терпения!!! (Наши дети: Подростки (2004)).

Деятельность, деятельность **и еще раз** деятельность – вот кредо Витгенштейна [В.А. Успенский. Витгенштейн и основания математики (2002)].

– Да, являюсь, – с непонятым, но привычным вызовом в голосе ответила Нина Михайловна. «Старая ты бессмысленная калоша», – сказал я про себя. И задал второй вопрос, по-прежнему улыбаясь: – А документики можно посмотреть? Приветливость, приветливость **и еще раз** приветливость. Она насторожилась: – Паспорт, что ли? – И паспорт тоже, – ответил я. – Паспорт – это очень важный документ (Андрей Волос. Недвижимость (2000) // Новый Мир. 2001).

«Не могу!» – язвительно повторил Милий Алексеевич точно бы в пику этому «все же» – и шагреневскому, и своему, блуждающему, как бляшка-тромб. Строгая справедливость **и еще раз** справедливость. Не на мундир взирай, как библейский Самуил, не на лицо, а на сердце, как библейский Господь (Юрий Давыдов. Синие тюльпаны (1988–1989)).

Другой случай: в сочетании со словом *нет* выражается категорический акцентированный отказ.

Тожже тяжелую, как те «заслонки», но даже без капюшона. Нет, нет **и еще раз** нет. Пойду-ка обратно в гостиницу – на всякий случай еще раз пробежать свой доклад (И. Грекова. Перелом (1987)).

*Не испытывайте мое терпение!.. Нет, нет и еще раз нет!.. Не дожидетесь!..* (Сергей Носов. Фигурные скобки (2015)).

*Только, пожалуйста, не подумайте, дорогой Михаил Сергеевич, что советские граждане будут и впредь, как в застойные времена, дожидаться, так сказать, команды сверху. Нет и еще раз нет! Успех Перестройки – в активном участии масс, и в качестве своего личного скромного почина приведу еще один обещанный вывод* (Сергей Дигол. В лучшем смысле // Волга. 2011).

*Вы не заставите меня заплакать, нет и еще раз нет* (Мария Кондрашова. Погоди, не рви // Общая газета. 1997).

*Так что нет и еще раз нет: ожерелье существует в единственном экземпляре, во всяком случае на сегодняшний день* (Александра Маринина. Последний рассвет (2013)).

Нами отмечен единичный случай употребления *и еще* с существительным с оценочным суффиксом. Этим сочетанием выражается большое количество.

*Бабки, деньжищи и еще раз деньжищи высыпались на экран, который так нравоучительно внушал нам про ценности демократии, про свободу слова, про права человека и т.д.* (Вадим Самодуров. Клоны, которые играют в карты // Вечерняя Москва. 2002.02.07).

6. Другое значение частицы *еще* проявляется в сочетании с компаративом, «Говорящий сообщает, что интенсивность признака, состояния, проявляющаяся обычно или на каком-то этапе достаточно сильно, в описываемое время увеличивается. Признак, как правило, относится к одному и тому же субъекту: *Сегодня она пела еще лучше, чем обычно* – означает, что она всегда пела очень хорошо, но в настоящее время степень признака возрастает. Возможна отнесенность признака и к разным субъектам: *Но вот другой случай, который еще более, чем первый, способствовал моему сближению с отцом* (Ф. Достоевский)» [Лексикографические..., 2022, с. 32]. В таких случаях появляется восходящая градация, которая выражается всем сочетанием.

Приведем примеры: *Обычно «на слуху» другие органы ООН – Генеральная Ассамблея и еще чаще Совет Безопасности, поскольку в нем обсуждаются вопросы «войны и мира»* (Ю.В. Федотов. Ответы на вопросы корреспондента ИТАР-ТАСС в преддверии основной ежегодной сессии ЭКОСОС 2004 года // Дипломатический вестник. 2004).

*Остается одно – ругать всех должностных лиц, упрекать их за то, что они делают, и еще больше – за то, чего они не сделали* (Константин Катанян. Особенности национальной борьбы с терроризмом // Время МН. 2003.08.05).

*Перво-наперво она сводила молодоженов на худо засаженный и еще хуже ухоженный огород и показала на свободный участок земли, уже начавший зарастать травой* (Виктор Астафьев. Пролетный гусь (2000)).

*О сути концептуальных расхождений между Шохиным и двумя авторами в подходе к изучению индийской философии мне уже приходилось писать в предыдущем обзоре исследования, и еще больше укрепились каждая в своем мнении* (В.Г. Лысенко. Классическая индийская философия в переводах и исследованиях российских ученых (1990–1996)).

II. Рассмотрим вторую группу, где *и еще* участвует в организации текста. Нами были отмечены несколько способов организации текста с сочетанием *и еще*: в начале и внутри высказывания, парцелляция, *и еще* в роли скрепы-фразы.

1. В начале высказывания *и еще* употребляется в функции текстовой скрепы. А.Ф. Прияткина характеризует текстовые скрепы как специальные средства текстовой связи, выражающие отношения между высказываниями внутри абзаца, между частями текста [Прияткина, 2007]. Текстовые скрепы как особый функциональный класс описываются в Словаре служебных слов, это «слово или фразеологизм, находящийся, как правило, в начале высказывания, создающий связь высказываний и обозначающий определенный тип отношения» [Лексикографические..., 2022, с. 223].

Рассмотрим приведенные ниже примеры, где сочетание *и еще* выступает в такой функции. В первом примере *и еще* связывает два высказывания, в данном случае у *и еще* значение добавления и отсылка к содержанию предыдущего высказывания.

*Когда я прочитал сценарий, меня взволновала мысль о том, что человека можно «стереть». Меня потрясла сцена, когда он узнает, что она стерла его. Это тяжело. И еще мне понравилось то, что воспоминания пошли в обратном порядке. В фильме много идей, отличающих его от фильмов про обычную амнезию. Мне нравится фантастический элемент этой истории. – Сегодня снова существуют два Джима Кэрри: смешной и драматический (Джим Кэрри – изнутри и снаружи // Экран и сцена. 2004.05.06).*

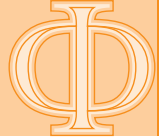
Аналогичное употребление *и еще* в следующих двух примерах.

*Олег сокрушался, что музыкой «совсем не занимается, нет времени», а инструмент кому-то отдал. – А на чем ты играл? – спросил я. Я отчетливо помню, как он сказал «на гобое». И еще подумал, что гобой в рок-группе – это та изюминка, о которой говорил Двинятин. Подумал и предложил Муковскому вступить в рок-группу (Запись LiveJournal (2004)).*

*По мнению Дубенкова, заказчику вообще, как правило, нужно не внедрять ITSM, а решать конкретную проблему с использованием методологии ITIL и собственного опыта интегратора. И еще один вполне ожидаемый урок – проект успешен тогда, когда реализуется поэтапно и на каждом шаге позволяет достичь осязаемого результата (Наталья Дубова. Вокруг ITSM // Computerworld. 2004).*

В следующем отрывке частица *еще* в значении добавления встречается несколько раз как в сочетаниях, так и в одиночном употреблении. Таким образом, создается имитация сугубо разговорного текста.

*Все время знаю. И то, что я узнал про железнодорожников, – мне не нравится. И мне это не нравится тоже все время. А еще, одновременно с этим, я хочу в Грузию, и еще знаю про все вот это. (Показывает на анатомическую схему.) Еще одновременно с этим я много чего знаю, чего не знаю, чего хочу, чего не хочу... И все это во мне – вот так вот (быстро, максимально быстро машет руками) – быстро, быстро во мне вот это все, только в тыщу раз быстрее (Евгений Гришковец. ОдновРемЕнно (2004)).*



2. *И еще* вводит парцеллят.

*Обычная математическая задача, которая меня поразила своей сложностью и одновременно простотой. И еще красотой* (Запись в LiveJournal-сообществе zagadki (2004)).

*В каждой области есть свой «Уральский рабочий» и своя «Костромская правда». И еще – газета мэра. Вот такие столбы* (Дмитрий Волков, Владимир Сунгоркин. Кухня управляемой демократии // Отечественные записки. 2003).

*Или вот Новый год... Скоро Новый год. А точнее, Новый Век. Уже десять лет назад вы думали: «Во! Скоро Новый Век! Надо бы как-то об этом подумать, как-то осознать это!» Потом еще через пять лет: «Елки-палки! Скоро же Новый Век наступит!» И еще через три года: «Уже во.о.бще скоро! Стоп, стоп! Надо как-то подготовиться, надо как-то понять, шутка ли, Новый Век!»* (Евгений Гришковец. ОдноврЕмЕнно (2004)). В этом отрывке частица *еще* в сочетании с наречием *потом* и с союзом *и* образует нанизывание добавлений, тем самым создается значение градации.

3. Одной из функций *и еще* является служебное высказывание, которое в работах А.Ф. Прияткиной называется «скрепой-фразой». Скрепа-фраза представляет собой особый вид текстовых связей, которые стоят в одном ряду с другими скрепами – «разнообразными служебными и полуслужебными лексемами, выступающими в роли текстовых коннекторов» [Прияткина, 2007, с. 327]. Отличительными свойствами скрепы-фразы являются лексическая закрепленность, синтагматическая самостоятельность, интонационный признак отдельного высказывания. Для скрепы-фразы характерна неустоявшаяся пунктуация, из знаков препинания могут использоваться и точка, и двоеточие, и другие знаки. Однако синтагматическое выделение обозначено [Прияткина, 2007].

Сочетание *и еще* в функции скрепы-фразы.

*Дали ход слову «психоанализ». Не все люди с высшим образованием знают, что это не просто «анализ психики», а специальное направление, дело очень тонкое, и настоящим мало-мальски сносным работником здесь стать просто нельзя в обычные сроки подготовки специалистов. А у нас (хорошо, если я ошибаюсь) пошел вал подготовки психоаналитиков. И еще: провозглашение многих свобод в последнее десятилетие привело к тому, что предприимчивые люди практикуют «снятие порчи и сглаза», толкуют об астрологических прогнозах судеб и т.п.* (Е.А. Климов. Психология в XXI веке // Вопросы психологии. 2003).

*Биографические журналистские раскопки и скандальные «признания» начались уже года через два или три после выхода книги. И еще. Эта книга написана человеком двадцати трех лет* (Форум: Похороните меня за плинтусом. Фильм (2009–2011)).

*Увы. И еще... Использовать Томаса Кретчмана в качестве вампира-пенсионера, загримированного по самое не хочу, и дать ему два-три предложения на весь фильм – это кощунство* (Форум: Блэйд (трилогия) Blade (2008–2010)).

*И что делать с оккупационными войсками? И еще. Какова Ваша позиция относительно новой резолюции по Ираку?* (В.В. Путин. Заявление для прессы по окончании российско-мексиканских переговоров // Дипломатический вестник. 2004).



*Выводы.* В ходе проведенного анализа нами был отмечен широкий диапазон синтаксических употреблений сочетания *и еще*: в сложном предложении, в простом предложении, в тексте, в случаях парцелляции, в функции текстовой скрепы и скрепы-фразы. Другая особенность сочетания *и еще* – синтагматическая активность, которая проявляется в сочетаниях *и еще* с конкретизаторами, с количественными словами, с неопределенными местоимениями, со словом *раз*, с компаративами. Этими сочетаниями или подчеркивается значение добавления, или выражаются добавочные прагматические отношения.

### Библиографический список

1. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: ОГИЗ Художественной литературы, 1941. 620 с.
2. Кручинина И.Н. Структура и функции сочинительной связи в русском языке. М.: Наука, 1988. 209 с.
3. Лексикографические портреты служебных слов: монография / Е.А. Стародумова, Е.С. Шереметьева, В.Н. Завьялов и др.; отв. ред.: Е.А. Стародумова, Е.С. Шереметьева, В.Н. Завьялов. Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2022. 322 с. DOI: <https://doi.org/10.24866/7444-5325-1>. URL: <https://www.dvfu.ru/science/publishing-activities/catalogue-of-books-fefu/> (дата обращения: 26.01.2024).
4. Ляпон М.В. Смысловая структура сложного предложения и текст. К типологии внутритекстовых отношений. М.: Наука, 1986. 199 с.
5. Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 20.01.2024).
6. Потетькина А.А. Из записок по русской грамматике. М.: Учпедгиз, 1958–1985. Т. 1–2. 536 с.
7. Прияткина А.Ф. Русский синтаксис в грамматическом аспекте (Синтаксические связи и конструкции). Избранные труды / отв. ред. Е.А. Стародумова. Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 2007. 387 с.
8. Прияткина А.Ф., Стародумова Е.А. Союзы и частицы в парадигматическом и синтагматическом аспектах // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 20–24.
9. Русская грамматика / гл. ред. Н.Ю. Шведова. М.: Наука, 1980. Т. 1. 783 с.
10. Черемисина М.И., Колосова Т.А. Очерки по теории сложного предложения. Новосибирск: Наука, 1976. 270 с.

### Сведения об авторе

Лукьянова Виктория Викторовна – соискатель, Дальневосточный федеральный университет (Владивосток); e-mail: vi8va@ya.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-137-147

## CONJUNCTIVE COMBINATION / ESHCHO: RANGE OF SYNTACTIC USES

V.V. Lukyanova (Vladivostok, Russia)

### Abstract

*Statement of the problem.* Combinations of conjunctions and particles are considered in the works of many scientists. To form a combination, the conjunction and the particle must have a common meaning. One example of such combinations is *i eshcho* (and also).

*The purpose of the article* is to consider the meanings of the components of the combination *i eshcho* and the meaning of the combination *i eshcho*, analyze the syntactic uses and also characterize its compatibility with other lexical classes.

*Review of scientific literature on the problem.* I.N. Kruchinina, M.I. Cheremisina, A.F. Priyatkina, E.A. Starodumova and other scientists are exploring combinations of conjunctions and particles

*The research material* includes examples from the National Corpus of the Russian Language.

*Methodology (materials and methods).* Examples from the National Corpus of the Russian Language are used as materials for the study. The main method used in the work is a descriptive method, which is a direct description of the obtained research results. The work also uses a method of contextual and semantic analysis.

*Research results.* During the study, the meanings of the combination *i eshcho* were examined and examples of its use within the statement and in the text were analyzed, as well as its compatibility with other lexical classes.

**Keywords:** *particle, conjunction, syntactic usage, compatibility, utterance, text, meaning, addition, staple, parceling.*

### References

1. Vinogradov V.V. Pushkin's style. Moscow: OGIZ of Fiction, 1941. 620 p.
2. Kruchinina I.N. Structure and functions of coordinating communication in the Russian language. Moscow: Nauka, 1988. 209 p.
3. Lexicographic portraits of function words: monograph / E.A. Starodumova, E.S. Sheremetyeva, V.N. Zavyalov and others; resp. ed.: E.A. Starodumova, E.S. Sheremetyeva, V.N. Zavyalov. Vladivostok: Dalnevost publishing house. federal Univ., 2022. 322 p. DOI: <https://doi.org/10.24866/7444-5325-1>. URL: <https://www.dvfu.ru/science/publishing-activities/catalogue-of-books-fefu/> (access date: 26.01.2024).
4. Lyapon M.V. Semantic structure of a complex sentence and text. Toward a typology of intratextual relations. Moscow: Science, 1986. 199 p.
5. National Corpus of the Russian Language. URL: <https://ruscorpora.ru/> (access date: 20.01.2024).
6. Potebnya A.A. From notes on Russian grammar. Moscow: Uchpedgiz, 1958–1985. T. 1–2. 536 p.

7. Priyatkina A.F. Russian syntax in grammatical aspect (Syntactic connections and constructions). Selected works / chief editor E.A. Starodumova. Vladivostok: Far Eastern University Publishing House, 2007. 387 p.
8. Priyatkina A.F., Starodumova E.A. Conjunctions and particles in paradigmatic and syntagmatic aspects // Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East. 2012. No. 2. P. 20–24.
9. Russian grammar / Ch. ed. N.Yu. Shvedova. Moscow: Nauka, 1980. Vol. 1. 783 p.
10. Cheremisina M.I., Kolosova T.A. Essays on the theory of complex sentences. Novosibirsk: Nauka, 1976. 270 p.

### About the author

Lukyanova, Victoria Viktorovna – PhD Applicant, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russia); e-mail: vi8va@ya.ru

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-148-162

УДК 81'42

## РЕЧЕВОЙ ЖАНР «ЛАЙФХАК»: ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Е.А. Сорокина (Бийск, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* В статье обсуждается проблема функционирования текстов речевого жанра (РЖ) «лайфхак». Цель проводимого исследования – охарактеризовать речевые особенности текстов-лайфхаков, функционирующих в современном интернет-дискурсе.

*Методология исследования.* В качестве ведущего метода исследования использован речевжанровый анализ, предусматривающий характеристику прагматических, медийных, структурно-семантических, стилистико-языковых параметров электронно-опосредованной коммуникации. Раскрытию этих параметров способствовали семантический, стилистический и лингвопрагматический виды анализа. Кроме того, применены метод классификации и сравнительно-сопоставительный анализ для выявления специфики разных типов речевого жанра «лайфхак». Эмпирическую базу исследования составили русскоязычные тексты РЖ «лайфхак», расположенные в свободном доступе в сети Интернет. Общее количество привлеченных к исследованию фрагментов составило 250 единиц (заимствованы преимущественно из раздела «Клипы» социальной сети «ВКонтакте» методом сплошной выборки). Научную базу в данном случае составили труды исследователей, развивающих лингвистическую теорию жанроведения и методологию описания речевых жанров.

*Результаты исследования.* Разработаны классификация текстов-лайфхаков: в зависимости от типа дискурса, а также в зависимости от перечня и вариантов соединения семиотических кодов, участвующих в формировании этих текстов. Выделены тематические группы текстов-лайфхаков и определены их содержательные компоненты (параметры).

*Выводы.* Функционирование лайфхака как интернет-жанра определяется его прагматическими, медийными, структурно-семантическими и стилистико-языковыми особенностями. Поликодовый характер текстов-лайфхаков обуславливает его структуру и содержание. Стилистико-языковое оформление текстов-лайфхаков соответствует текстам поучающего целеполагания. В видеолайфхаках используются графические, лексические, морфологические языковые средства, а также синтаксические конструкции, ряд из которых имеют признаки разговорного стиля, что облегчает восприятие информации адресатом.

**Ключевые слова:** речевой жанр, жанроведение, лайфхак, поучающий дискурс, поликодовый текст, интернет-дискурс, интернет-жанр, интернет-жанроведение, интернет-коммуникация, компьютерно-опосредованная коммуникация.

**П**остановка проблемы. Анализ сетевого коммуникативного пространства позволяет говорить о формировании нового речевого жанра (далее – РЖ) «лайфхак». Под термином «лайфхак» (*life* – жизнь, *hack* – взлом) понимаем речевое сообщение инструктирующего типа поучающего дискурса, представленное преимущественно формой поликодового текста.

В работе «Лайфхак в системе родственных речевых жанров» [Сорокина, 2023] проанализирован «лайфхак» как самостоятельный жанр в сравнении с близкими в функциональном отношении жанрами («совет», «инструкция», «рекомендация», «назидание», «наказ», «поучение», «наставление», «нравоучение», «нотация»), что позволило установить место текстов-лайфхаков в системе РЖ поучающего дискурса. Среди жанров поучающего дискурса по совокупности признаков (тип дискурса, коммуникативное намерение, характеристика адресанта и адресата, функциональный стиль, характер проявления поучительности) тексты-лайфхаки ближе всего расположены к текстам-советам. Одним из главных отличий РЖ «лайфхак» от ряда близкородственных жанров является то, что лайфхаки образовались и функционируют в интернет-дискурсе. Данные тексты являются прагматически значимыми, так как позволяют продемонстрировать наилучший способ решения практически важной задачи.

Выявление специфических особенностей жанра «лайфхак» (*проблема исследования*) представляется значимым на современном этапе ввиду широкого распространения текстов этого жанра в русскоязычной среде. Его комплексный анализ и типологизация его вариантов также не осуществлялись, что обуславливает *актуальность* и *новизну* исследования.

*Цель* исследования – охарактеризовать речевые особенности текстов-лайфхаков, функционирующих в современном интернет-дискурсе.

*Задачи* исследования: 1) установить перечень и варианты соединения кодов, участвующих в формировании текстов-лайфхаков; 2) разработать классификацию текстов-лайфхаков; 3) проанализировать особенности функционирования текстов-лайфхаков.

*Обзор научной литературы.* Научную базу исследования составляют труды ученых, развивающих лингвистическую теорию жанроведения, методологию описания РЖ и характеризующих поучающий дискурс. Теоретические основания типологии РЖ [Шмелева, 1997; Дементьев, 2010, 2020] использованы в работе при формировании жанрообразующих признаков текстов-лайфхаков. Жанр «лайфхак» анализируется с опорой на векторы развития современных типов дискурса, в частности сетевого [Карасик, 2019; Карасик, Слышкин, 2021]. «Деформация некоторых первичных речевых жанров в Интернете уже настолько велика, что это вызывает многочисленные научные дискуссии об их сохранности и совместимости с собственно виртуальными (дигитальными) жанрами» [Осетрова, 2012]. Данный тезис основан на общей идее о взаимовлиянии и взаимосвязи жанров, что позволяет характеризовать лайфхак как речевой жанр, принадлежащий поучающему дискурсу, сформировавшийся и функционирующий в интернет-среде.

Опираясь на созданную Л.А. Дорошенко и О.А. Шутовой жанровую классификацию поучающего дискурса, а также на перечень его признаков [Дорошенко, Шутова, 2016; Шутова, 2016; 2019], проведем лингвистический анализ лайфхака. Для описания текстов-лайфхаков применим, кроме того, модель Л.Ю. Щипициной, которая разработана для характеристики электронно-опосредованной коммуникации [Щипицина, 2009].

*Эмпирический материал и методы исследования.* Эмпирическую базу исследования составили русскоязычные тексты РЖ «лайфхак», расположенные в свободном доступе в сети Интернет. Общее количество привлеченных к исследованию фрагментов составило 250 единиц (заимствованы преимущественно из раздела «Клипы» социальной сети «ВКонтакте» методом сплошной выборки).

В качестве ведущего метода исследования использован речезанровый анализ, предусматривающий характеристику прагматических, медийных, структурно-семантических, стилистико-языковых параметров электронно-опосредованной коммуникации. Раскрытию этих параметров способствовали семантический, стилистический и лингвопрагматический виды анализа. Кроме того, применены метод классификации и сравнительно-сопоставительный анализ для выявления специфики разных типов речевого жанра «лайфхак».

#### *Результаты исследования*

##### 1. Тексты-лайфхаки и их поликодовый характер.

На современном этапе развития филологии под текстом понимается «языковое образование, обеспечивающее коммуникативное взаимодействие людей»<sup>1</sup>. С учетом данного определения обеспечение коммуникативного взаимодействия людей следует признать функциональным предназначением текста. Ю.М. Лотман выделил три ведущих функции текста: 1) «текст выступает лишь как «техническая упаковка» сообщения, в котором заинтересован получатель»; 2) «текст как генератор новых смыслов»; 3) «текст как конденсатор культурной памяти» [Лотман, 2000, с. 155–163]. Обозначенные аспекты отражают функциональную природу текста.

На данном этапе развития коммуникации часть информации, представленная визуальной формой аудиовидеоряда, в том числе иллюстрированием, паралингвистическими средствами, становится важной составляющей текста. Визуализация играет большую роль в восприятии действительности и стимулирует образование новых форм передачи информации, т.е. элементы разных семиотических систем формируют поликодовые тексты, где «изображение уже не просто иллюстрирует вербальный текст, а включается в его семантику»<sup>2</sup>. По мнению Г.В. Ейгера и В.Л. Юхта, «к поликодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т.п.)» [Ейгер, Юхта, 1974, с. 107]. С небольшими уточнениями определение такого рода текстов дано в работах современных лингвистов [Сонин, 2005; Чернявская, 2009; и др.], описывающих поликодовый текст как цельную, связную, завершенную гетерогенную семиотическую структуру, основу которой составляют различные вербальные и невербальные компоненты, позволяющие достичь

<sup>1</sup> Чувакин А.А. Основы филологии: учеб. пособие / под ред. А.И. Куляпина. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 240 с.

<sup>2</sup> Пойманова О.В. Семантическое пространство видеовербального текста: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 237 с.

воздействия на адресата путем прагматических включений. Основная функция прагматического текста – информативно-регулятивная (направляющая, ориентирующая), а его основополагающие характеристики – «установка на адресата речи, аутентичность, локальность, информативность, регулятивность, способность вызывать реактивность у адресата» [Кечерукова, Тевелевич, 2016, с. 214].

Тексты-лайфхаки представляют собой поликодовый текст, смысл которого излагается доступным образом с использованием различных вербальных и невербальных средств. Семантику высказывания определяет описание будущего действия, которое является прагматически значимым для получателя текста (адресата). Визуальная составляющая лайфхака поддерживает языковое описание, а иногда заменяет его и состоит в демонстрации самого простого, по мнению автора текста, способа решения проблемы.

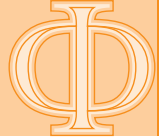
Анализ вариантов соединения кодов, участвующих в формировании текстов-лайфхаков, позволил представить классификацию их типов: картинка + текст; видеоряд без музыки/звуков и текста; видеоряд + музыка/звуки; видеоряд + музыка/звуки + голос за кадром; видеоряд + музыка/звуки + текст на видео; видеоряд + музыка/звуки + голос за кадром + текст на видео; видеоряд без музыки/звуков + текст на видео; видеоряд без музыки/звуков + голос за кадром; видеоряд + видео поверх основного видеоряда в кадре с комментирующим человеком; видеоряд + видео поверх основного видеоряда в кадре с комментирующим человеком + текст на видео; видеоряд + видео поверх основного видеоряда в кадре с комментирующим человеком + текст на видео + музыка/звуки. Отмеченные варианты могут дополняться жестами (при наличии в лайфхаке видеоряда), смайлами, эмодзи.

К ведущим поликодовым составляющим текстов-лайфхаков, выявленным на основе частотности их использования, относим: 1) видео, которое демонстрирует сам «лайфхак»; 2) музыку, наложенную на видеотекст, комментирующий порядок действия, либо голос (часто «за кадром») создателя лайфхака, помогающий реализовать ту же функцию комментария. Именно наличие нескольких кодов, образующих единое коммуникативное целое, позволяет адресанту наиболее доступно, ярко, информативно представить способ решения проблемы.

## 2. Лайфхак как интернет-жанр.

Основное место функционирования текстов-лайфхаков – открытое сетевое пространство. Учитывая тот факт, что интернет-жанры имеют многопризнаковую, мультимодальную природу, для анализа РЖ «лайфхак» использована модель Л.Ю. Щипициной, разработанная для характеристики электронно-опосредованной коммуникации [Щипицина, 2009]. Данная модель предусматривает описание прагматических, медийных, структурно-семантических и стилистико-языковых параметров жанра.

**Прагматический параметр**, согласно модели Л.Ю. Щипициной, характеризует ситуацию использования жанра – его коммуникативную цель, типы адресанта и адресата и сферу коммуникации [Щипицина, 2009].



Ведущая цель текстов-лайфхаков – обучающе-информативная.

Автор текста (адресант), которым может выступить любой интернет-пользователь, предлагает наиболее простой и эффективный способ решения проблемной задачи, которым он делится в сети. Адресатом выступает также любой интернет-пользователь, которого заинтересовало предложение адресанта. Целевой аудиторией, на которую направлены тексты-лайфхаки, являются родители («лайфхак для отцов», «лайфхак для молодых мам» и под.), рукодельницы («лайфхак для вышивальщиц», «лайфхак для мастериц» и под.), дети, домохозяйки и другие категории интернет-пользователей. С учетом специфики коммуникативной ситуации, в которой формируется поучающий дискурс, у говорящего (адресанта) наблюдается приоритетная позиция по отношению к слушающему (адресату) [Дорошенко, Шутова, 2016], что говорит об асимметричности их ролей.

Параметр «сфера коммуникации» учитывает целевое предназначение текста, а также типовое содержание дискурса, который представляет тот или иной текст-лайфхак. На этом основании выделены шуточные (юмористический дискурс), рекламные (рекламный дискурс), обучающие (педагогический дискурс), кулинарные (гастрономический дискурс), медицинские (медицинский дискурс), хозяйственные (бытовой дискурс) и другие лайфхаки. Приведем примеры некоторых из них.

Шуточные лайфхаки реализуются с использованием видеозаписей, показывающих нелепые действия или использование вещей. Видео сопровождается текстом, который озвучивает исполнитель лайфхака; например: *Как сделать так, чтобы крошки на постели не мешали спать? Просто зафиксируйте каждую крошку на постели скотчем, и спать они вам не помешают.*

К рекламным лайфхакам отнесены лайфхаки, которые прежде всего реализуют функцию продвижения какого-либо товара или услуги. Соответствующий видеоролик используется, например, в рекламной кампании магазина «Магнит косметик». В видеоролике девушка, представляя определенные марки косметических продуктов, показывает способ их нанесения на лицо, сопровождая фразой: *А вы пробовали наносить хайлайтер так?* Обязательный элемент видео – показ внешнего состояния кожи до нанесения средства и после. Изменения, которые произошли после нанесения средства, комментируются в иллюстрируемом примере как *лайфхак естественного сияния*, что позволяет убедить адресата в действенности предложенного способа.

Обучающие лайфхаки демонстрируют эффективное решение проблемы учебного характера; см. пример математического лайфхака: *Как быстро вычитать трехзначное число из тысячи? Раздели нужное число на три разряда. Первую цифру вычитай из девятки, вторую цифру вычитай из девятки, а третью вычитай из десятки. Получим ответ: шесть, один, три. Сохрани это видео.* Одновременно в сопровождающем текст видеоролике молодой человек дублирует каждое действие записью примера на доске.



Кулинарные лайфхаки относятся к гастрономическому дискурсу, как в следующем случае, когда автор видео показывает, как натереть сыр, комментируя собственные действия за кадром: *Вы знали, что если терку смазать растительным маслом, а потом тереть на ней сыр, то сыр не прилипает, он весь остается в тарелочке?*

Авторы медицинских лайфхаков ориентированы на поддержку здоровья аудитории; типичным примером является видеоролик, в котором врач показывает действия, помогающие решить проблему заложенности носа, сопровождая их разъясняющим текстом: *Заложенность носа? Выкинь свои капли для носа куда-нибудь подальше, и лучше реши этот вопрос правильным точечным самомассажем. Большим и указательным пальцем располагаешь в области переносицы и активно, как можно сильнее, передавить вот эти две ямочки. Растирай их круговыми движениями, и в этот момент начинаешь вдыхать через нос, через усилия, насколько получается. Вдох и полный выдох. Старайся делать вдох носом, выдох, старайся выдыхать носом. И еще раз. После этого хочется иногда прочистить нос, сделай это и дыши естественным способом.*

Хозяйственные лайфхаки, отнесенные к бытовому дискурсу, помогают решать задачи повседневной жизни, в частности глажки белья: *А вы знали, чтоб гладить быстрее, вам нужна всего лишь фольга и все?! Справляемся за пару секунд.* Все действия представлены видеорядом и комментариями, звучащими за кадром.

Помимо указанных Л.Ю. Щипициной характеристик, составляющих прагматический параметр речевого жанра, мы предлагаем ввести в данный список характеристику «эффективность/неэффективность» текстов-лайфхаков. Эффективными будем считать такие лайфхаки, результативность которых подтверждается комментариями пользователей сети Интернет на основании проверки того или иного предложения-инструкции. Данные тексты определяем как лайфхаки-подтверждения: *лайфхак рабочий/работает, этот лайфхак можно использовать/применять.* Среди эффективных лайфхаков выделяем лайфхаки-тренды, которые в сети оцениваются как наиболее популярные (учитывается количество лайков, позитивных комментариев и отзывов). Лайфхаком-трендом, например, является текст *Как при помощи губки и вилки очень легко почистить батарею* (сеть фиксирует 19,2 млн просмотров, 66 745 тысяч лайков и 471 комментарий, большинство из которых положительные).

С учетом характеристики неэффективности выделяем лайфхаки-опровержения, имея в виду тексты-комментарии, описывающие несостоятельность предложенного способа. В таком случае интернет-пользователь проверяет его, делает вывод о его неудобстве, предлагает более простой и эффективный способ решения проблемы. Степень неэффективности устанавливается на основании количества отрицательных отзывов.

**Медийный параметр** определяется следующими компонентами: оформленность жанра, гипертекстуальность, мультимедийность, синхронность, интерактивность, количество и эксплицированность коммуникантов [Щипицина, 2009].

Оформление лайфхака зависит от его вида и контента, а также от возможностей электронной платформы, на которой он размещается (социальная сеть «ВКонтакте», видеохостинг «YouTube», сервис для создания и просмотра коротких видео «TikTok» и др.). Интернет-пользователь может вести блоги на нескольких площадках и дублировать контент, содержащий лайфхаки.

В качестве гиперссылок текстов-лайфхаков выступают хэштег или несколько хэштегов, определяющих тематику лайфхаков, их содержательные типы (*#юмор, #авто, #еда*), назначение (*#лайфхакдлядома*), целевую аудиторию (*#лайфхакдлядевушек, #хозяйкеназаметку*). В описании к лайфхаку могут присутствовать хэштеги, отсылающие интернет-пользователя к лайфхаку той же или смежной тематической группы (*#стиль, #красота, #бьюти*), а также к другим группам и типам текстов (*#бьютиклипы, #советы, #хитрость, #секреты, #семья*). Кроме того, адресантом могут ставиться хэштеги, поддерживающие жанровую принадлежность текста за счет использования однокоренных слов (*#лайфхак, #лайфхакинг, #лайфхакер*).

Мультимедийная составляющая текстов-лайфхаков выражается в их поликодовости, когда смысл, помимо вербальной составляющей, передается посредством невербальных компонентов, кодов разных семиотических систем.

Лайфхак как текст, погруженный в электронную среду, предполагает интерактивность. Так, видеолайфхаки, включенные в часть блога, предполагают наличие обратной связи, выражаемой лайками (реакция пользователя, отображающая определенную оценку) и/или комментариями.

Рассматриваемый жанр является асинхронным, так как присутствие адресата на момент публикации текста-лайфхака не обязательно. Знакомство с этим текстом может осуществляться в любое удобное для адресата время.

Количество коммуникантов – минимум два – адресат и адресант. При этом автор чаще эксплицирован: его часто слышно, иногда видно полностью либо частично. Адресатом может выступить любой пользователь сети, программируемый автором как субъект, входящий в целевую аудиторию.

**Структурно-семантический параметр** жанра раскрывают тема и ее развертывание, а также текстовые единицы [Щипицина, 2009].

Содержание и смысловые элементы структуры текстов-лайфхаков обусловлены целью и тематикой, заданными автором.

По содержательному наполнению выделены 12 тематических групп текстов-лайфхаков, которые соотносятся с тем или иным типом дискурса (о типах дискурса см. выше, в подразделе «прагматический параметр»); перечислим данные группы.

1. «Ведение хозяйства». К данной группе относятся все лайфхаки, позволяющие найти быстрое решение проблемной задачи в повседневной жизни (уборка, системное хранение вещей, распорядок дня и т.д.): *Простой действенный лайфхак, как сократить затраты на продукты: просто покупай продукты сразу на неделю.*

2. «Здоровье». Лайфхаки данного типа предлагают варианты эффективного использования медицинских средств и способы поддержания здоровья: *Лайфхак: как сделать так, чтобы пластырь не отклеивался? Лайфхак при головной боли, мигрени. Опускаем руки в горячую воду.*

3. «Пища/питание». Авторы подобных видеороликов показывают способы, как быстро приготовить еду, как упростить жизнь хозяйке на кухне: *Боитесь брызг масла? Выкладываете продукт на раскаленную сковороду по направлению от себя, чтобы избежать брызг масла.*

4. «Строительство». Данные лайфхаки предназначены для того, чтобы ускорить строительные и ремонтные работы, повысить их качество. Лайфхак *Так вот как делать чистый шов* комментируется мужчиной, показывающим весь порядок действий: *Кому приходилось укладывать плитку, знают, что когда тянешь клей гребенкой, клей начинает залазить на плитку, в шов. Чтобы этого не происходило, тебе понадобится всего лишь два шпателя: один сюда, один сюда. Распределяем плиточный клей по всей ширине шпателя. Протягиваем, и чистый шов.*

5. «Садоводство». Приемы, представленные в лайфхаках данной группы, помогают справиться с проблемами, связанными с садоводством: *Каким образом вырастить зеленое перо из старого репчатого лука с корешком: нужно обрезать луковичку со всех сторон, посадить в землю, полить водой.*

6. «Рукоделие». Цель подобных лайфхаков – демонстрация простых способов вышивки, шитья, вязания. На видео *5 лайфхаков для быстроты вышивки* показываются способы ускоренного вышивания крестиком.

7. Лайфхаки группы «Красота и уход» показывают способы поддержания красоты и ухода за лицом и телом: *Фен, тушь и получают супер-мега-длинные ресницы.*

8. Преодолеть жизненные угрозы в бытовых обстоятельствах помогают лайфхаки группы «Безопасность». Целевой аудиторией здесь часто оказываются родители (эта аудитория определена самим автором через помету «для родителей»); см., например, *Лайфхак для того, чтобы не покупать заглушки: Крышки от пюрошешек, или «давилок», мы их так называем, отлично подходят в качестве заглушек*, – в видеочасти которого показано, как можно вставить крышку в розетку, а потом при помощи тубика выкрутить обратно.

9. Группу «Межличностные отношения» составляют лайфхаки, показывающие способы, как сформировать и сохранить гармоничные отношения; типичным примером этого является видеоролик, сопровождающийся текстом, *Лайфхак, который спасет твои отношения*. В кадре – молодой человек фотографирует девушку на свой телефон, к которому с противоположной стороны присоединен телефон девушки, работающий в режиме фронтальной камеры; это помогает девушке выбрать лучшую позу и в то же время избежать напряженного обсуждения этого с партнером.

10. «Обучение». Цель лайфхаков данной группы – демонстрация действий и алгоритмов, помогающих в изучении какого-либо учебного предмета: *Лайфхак:*



как запомнить, какую букву писать на конце наречия – «о» или «а»? Все очень просто. В этом нам поможет слово «окно»; на видео показан педагог, воспроизводящий и объясняющий схему для запоминания данного правила.

11. «Спорт». Лайфхаки этой группы посвящены спортивным компетенциям и достижениям, как следующий: *Этот лайфхак в зале может оказаться полезным.* На видео девушка низкого роста не может достать до верхней перекладины тренажера; чтобы решить задачу, далее она использует ограничитель и грузы, чтобы перекладина стала доступной и чтобы приступить к тренировке.

12. Лайфхаки группы «Автомобиль» записываются, чтобы помочь в вождении, обслуживании или ремонте автомобиля; к примеру, *Лайфхак с автомобилем. Как выпрямить вмятину на машине?* – сопровождается видеороликом, на котором девушка льет горячую воду из чайника на дверь автомобиля, затем при помощи вантуса оттягивает ее металлическую часть на себя и выправляет дверь.

Анализ текстов-лайфхаков позволил выделить следующие содержательные компоненты, используемые при формировании их структуры.

1. Проблема (какой проблемный вопрос решается): *Что делать, если юбка поднимается от ветра? Зачем телефон оборачивать пленкой? Как быстро разморозить мясо?*

2. Адресность, целевая аудитория (для кого разработан данный способ решения проблемного вопроса): *Лайфхак для всех, у кого есть маленькие дети; Лайфхак для всех, кто не успел похудеть к лету; Только родители поймут; Все девушки должны знать этот лайфхак.*

3. Авторство (кто рекомендует данный способ): *Лайфхак от бати; Лайфхак от шефа.*

4. Инструменты (какие средства используются для решения проблемного вопроса): *Лайфхак с пуховиком; Лайфхак с гирляндой; Нам необходимо взять обычную канцелярскую резинку; Всего лишь нужен ватный диск.*

5. Темпоральность (когда можно применять данный способ): *Лайфхак на учебный год; Лайфхак на зиму.*

6. Локальность (где использовать данный способ): *Лайфхак для кухни; Лайфхак для отпуска с детьми.*

7. Рекомендация (как реализовать данный способ) – основная часть текста-лайфхака, которая вводится посредством призыва, совета (*пользуйтесь; лови(те)/запомни(те) лайфхак; обязательно запомни эту хитрость*) или наставления (*обязательно сделайте так; перестань делать так*).

8. Эффективность (почему именно этот способ предложен?) часто представлена как рациональный либо оценочный аргумент; ср.: *рабочий лайфхак; полезный лайфхак; простой лайфхак; лучший лайфхак; крутой лайфхак; идеальный лайфхак; гениальный лайфхак.*

9. Обратная связь (какова реакция адресата на предложенный способ) как компонент может оформляться с использованием призыва к адресату выдать некую реакцию, а также для установления обратной связи с целевой аудиторией:

*Подпишитесь, чтобы не пропустить новые лайфхаки; Было полезно? Ставь лайк, подпишись; Если понравился способ, пиши в комментариях.*

10. Хэштег (как способ распространяется) используется для распространения текстов-лайфхаков; в таком случае адресант использует хэштег/хэштеги в соответствии с типом, видом, назначением, целевой аудиторией (*#лайфхак, #лайфхакинг, #lifehack*).

11. Описание (что собой представляет данный способ) – это краткое представление-аннотация способа решения проблемной задачи. Данный компонент определяется площадкой, на которой размещаются лайфхаки: например, социальная сеть «ВКонтакте» перед публикацией видео в разделе «клипы» предлагает пользователю сети добавить описание к видео. Описание может включать в себя описание темы лайфхака, проблемы, обращение к аудитории (обратная связь), указание на эффективность способа, хэштег/хэштеги, смайлы/эмодзи и другие смысловые компоненты. *Отличный действенный лайфхак!, #айдахозяюшка, #лайфхакдня, #рыба, #хитрость.*

Компоненты «проблема», «инструменты» и «рекомендация» являются обязательными в текстах-лайфхаках, остальные компоненты факультативны.

**Стилистико-языковой параметр** речевого жанра определяется через анализ фонетико-графических, лексических, морфологических, синтаксических и стилистических средств [Щипицина, 2009]. В данном случае обучающий характер текстов-лайфхаков обуславливает использование языковых средств, характерных для текстов разговорного стиля и простых для восприятия информации; ниже представим наиболее типичные из них:

– из ряда фонетико-графических средств используются смайлы, эмодзи, прописные буквы (*ЧЕМ ЗАМЕНИТЬ МЕШОК?; ЭТО ОЧЕНЬ УДОБНО*);

– лексические средства: разговорная лексика (*Если вас бесит, что вы не можете застегнуть браслет*), сленговые единицы (*Трэш, от фена ресницы начинают подкручиваться; Вау, как классно, получились шикарные кудри*), интернет-лексика (*Ставьте лайк; Оставляйте комментарии под видео; Делитесь с подружками / делайте репост; Сохраняйте*);

– морфологические средства: качественные прилагательные (*легкий способ; лучший лайфхак для стрелок; рабочий лайфхак; полезный лайфхак; простой лайфхак*), императивы (*Перестань делать так; Снимай макияж правильно; Не выкидывай этот предмет; Обязательно запомни эту хитрость; Обязательно сделайте так*), глаголы в форме 1 лица мн. ч., демонстрирующие совместное действие (*Отмываем слив для ванны; Мы выдавливаем чеснок неправильно*).

Специфику синтаксического оформления лайфхака обеспечивает использование следующих типов конструкций:

– сложноподчиненное предложение, главная часть которого начинается с союза *как* и содержит формулировку проблемы, а придаточная часть – с союза *чтобы* с семантикой цели: *Как надеть кофту так, чтобы не испачкать горловину косметикой;*

– сложноподчиненные предложения с придаточным условия, оформленные союзом *если..., то...: Если стоп-линия под зеркалом, то автомобиль остановился до стоп-линии; Если вы очень боитесь за детей, то этот лайфхак для вас;*

– простые предложения, осложненные рядом однородных сказуемых: *Берем, отрываем, отрезаем, делаем так еще раз, получается подставка;*

– вопросительные предложения, акцентирующие внимание адресата на проблемной ситуации (прямая адресация к потребителю часто передается местоимениями формы 2 лица ед. ч. и мн. ч.): *А ты знал этот способ? А ты так делаешь? Как вам лайфхак? А вам как результат? Было полезно?*

Если же рассматривать материал в стилистическом аспекте, то наиболее характерными средствами оказываются эпитеты (*гениальный лайфхак, идеальный лайфхак; четкий лайфхак; крутой лайфхак*) и риторические вопросы (*А что так можно было?*).

*Заключение.* Лайфхак определен в данном случае как речевое сообщение инструктирующего типа поучающего дискурса, представленное в интернет-пространстве преимущественно поликодовыми текстами.

Анализ семиотических кодов, участвующих в образовании текстов-лайфхаков, позволил классифицировать и определить их типичные комбинации. Самые частотные комбинации кодов – это видеоряд + музыка/звуки; видеоряд + музыка/звуки + текст на видео; видеоряд + музыка/звуки + текст на видео + голос за кадром.

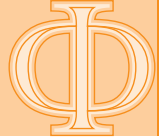
Анализ эмпирического материала дал возможность определить речевые особенности лайфхаков с опорой на прагматические (коммуникативная цель, типы адресанта и адресата, сфера коммуникации, эффективность/неэффективность предложенного способа), медийные (оформление жанра, гипертекстуальность, мультимедийность, синхронность, интерактивность, количество и эксплицированность коммуникантов), структурно-семантические (тема и ее развертывание, текстовые единицы) и стилистико-языковые параметры (фонетико-графические, лексические, морфологические, синтаксические и стилистические средства).

Выявление особенностей текстов лайфхаков имело следствием разработку многоаспектной классификации этого рода текстов. Так, выделены лайфхаки в зависимости: от 1) типа дискурса (шуточные, рекламные, обучающие, кулинарные, медицинские, хозяйственные лайфхаки); 2) тематического наполнения («здоровье», «питание», «ведение хозяйства», «строительство», «садоводство», «рукоделие», «красота и уход», «безопасность» и др.); 3) смысловых компонентов, формирующих их текстовую структуру (проблема, адресность, авторство, инструменты, темпоральность, рекомендация и др.).

Исследование показало, что лайфхак является поликодовым текстом, смысл которого передается посредством разных семиотических систем, в результате чего образуется единое коммуникативное целое, позволяющее адресанту наиболее информативно представить способ решения проблемы, актуальной для адресата.

### Библиографический список

1. Дементьев В.В. Теория речевых жанров: монография. М.: Знак, 2010. 600 с.
2. Дементьев В.В. «Анкета речевого жанра» Т.В. Шмелевой: прошлое, настоящее, будущее (к 30-летию жанроведческой модели) // Жанры речи. 2020. № 4 (28). С. 252–262. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anketa-rechevogo-zhanra-t-v-shmelyovoy-proshloe-nastoyashee-budushee-k-30-letiyu-zhanrovedcheskoj-modeli> (дата обращения: 12.12.2023).
3. Дорошенко Л.А., Шутова О.А. Типология речевых жанров поучающего дискурса // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс: сб. ст. VI Международной научной конференции, Кемерово – Ялта, 25–27 сентября 2016 г. / Кемеровский государственный университет; Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского. Кемерово; Ялта: Кемеров. гос. ун-т, 2016. С. 460–463.
4. Ейгер Г.В., Юхт Г.В. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Топеза. М., 1974. Ч. I. С. 103–109.
5. Карасик В.И. Инструктивы в сетевом дискурсе // Жанры речи. 2019. № 2 (22). С. 148–153. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/instruktivny-v-setevom-diskurse> (дата обращения: 25.11.2023).
6. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Тенденции развития современного дискурса // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2021. №1. С. 14–31. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-razvitiya-sovremennogo-diskursa> (дата обращения: 07.12.2023).
7. Кечерукова М.А., Тевелевич А.М. Прагматический текст в методике обучения иностранным языкам // Научный диалог. 2016. № 5 (53). С. 214–224. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticeskij-tekst-v-metodike-obucheniya-inostrannym-yazykam> (дата обращения: 10.09.2023).
8. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2000. 704 с.
9. Осетрова Е.В. О «речевой жизни» жанра: некоторые наблюдения и идеи // Коммуникация. Мышление. Личность: материалы Международной научной конференции, посвященной памяти профессоров И.Н. Горелова и К.Ф. Седова, Саратов, 12–14 ноября 2012 г. Саратов: Изд. центр «Наука», 2012. С. 448–456.
10. Сонин А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления // Вопросы языкознания. 2005. № 6. С. 115–123.
11. Сорокина Е.А. Лайфхак в системе родственных речевых жанров // Modern Humanities Success. 2023. № 7. С. 151–159.
12. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие. М.: Либроком, 2009. 248 с.
13. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. 1997. № 1. С. 88–98.



14. Шутова О.А. Инструктивные речевые жанры поучающего дискурса // *Язык и личность в поликультурном пространстве*: сб. ст. / под ред. Л.В. Адониной, О.С. Фисенко. М.: Перо, 2016. С. 72–77.
15. Шутова О.А. Совет как суггестивный речевой жанр поучающего дискурса // *Известия ВГПУ*. 2019. № 5 (138). С. 29–134. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovet-kak-suggestivnyy-rechevoy-zhanr-pouchayushego-diskursa> (дата обращения: 05.09.2022).
16. Щипицина Л.Ю. Классификация жанров компьютерно-опосредованной коммуникации по их функции // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2009. № 114. С. 171–178. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-zhanrov-kompyuterno-oposredovannoy-kommunikatsii-po-ih-funktsii> (дата обращения: 01.10.2023).

### **Сведения об авторе**

Сорокина Екатерина Алексеевна – аспирант; преподаватель кафедры русского языка и литературы института гуманитарного образования, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул); e-mail: [s.katya.a@mail.ru](mailto:s.katya.a@mail.ru)



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-148-162

## THE 'LIFE HACK' SPEECH GENRE: FEATURES OF FUNCTIONING

**E.A. Sorokina (Biysk, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The article discusses the problem of functioning of the texts of the 'life hack' speech genre.

*The purpose of the article* is to characterize the speech–genre features of 'life hacking' texts functioning in modern Internet discourse.

*Methodology (materials and methods).* The empirical base of the study was made up of Russian-language texts of the 'life hack' speech genre, which are freely available on the Internet. The total number of people involved in the study amounted to 250 (taken mainly from the *Clips* section of the VKontakte social network using the continuous sampling method). *The scientific base* consists of the works of researchers developing the linguistic theory of genre studies and the methodology of describing speech genres.

*Research results.* Classifications of life hacking texts have been developed: depending on the type of discourse, as well as depending on the list and connection options of codes involved in the formation of these texts. Thematic groups of 'life hack' texts are highlighted and semantic components (parameters) are defined.

*Conclusion.* The functioning of a life hack as an Internet genre is determined by its pragmatic, media, structural, semantic, and stylistic-linguistic features. The polycode nature of life hacking texts determines its structure and content. The stylistic and linguistic design of the 'life hack' texts corresponds to the texts of instructive semantics. Video life hacks use elements and constructions of conversational style sentences, which facilitates the recipients' perception of information.

**Keywords:** *speech genre, genre studies, life hack, instructive discourse, polycode text, Internet discourse, Internet genre, Internet genre studies, Internet communication, computer-mediated communication.*

### References

1. Dementiev V.V. Theory of speech genres: monograph. Moscow: Znak, 2010. 600 p.
2. Dementiev V.V. "Questionnaire of the speech genre" by T.V. Shmeleva: past, present, future (to the 30th anniversary of the genre model) // Genres of speech. 2020. No. 4 (28). P. 252–262. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anketa-rechevo-go-zhanra-t-v-shmelyovoy-proshloe-nastoyashee-budushee-k-30-letiyu-zhanrovedcheskoy-modeli> (access date: 12.12.2023).
3. Doroshenko L.A., Shutova O.A. Typology of speech genres of instructive discourse // Concept and culture: dialogue space of culture: linguistic personality. Text. Discourse: collection of articles of the VI International Scientific Conference, Kemerovo – Yalta, September 25–27, 2016 / Kemerovo State University; Humanitarian Pedagogical Academy (branch) V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Kemerovo; Yalta: Kemerovo State University, 2016. P. 460–463.



4. Yeiger G.V., Yukht G.V. On the question of typology of texts // *Linguistics of the text: proceedings of the scientific conference at the M. Torez Moscow State Pedagogical Institute*. Moscow, 1974. Vol. 1. P. 103–109.
5. Karasik V.I. Instructivity v networked discourse // *Genres of speech*. 2019. No. 2 (22). P. 148–153. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/instruktivny-v-setevom-diskurse> (access date: 25.11.2023).
6. Karasik V.I., Slyshkin G.G. Trends in the development of modern discourse // *Actual problems of philology and pedagogical linguistics*. 2021. No. 1. P. 14–31. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-razvitiya-sovremennogo-diskursa> (access date: 07.12.2023).
7. Kecherukova M.A., Tevelevich A.M. Pragmatic text in the methodology of teaching foreign languages // *Scientific dialogue*. 2016. No. 5 (53). P. 214–224. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticheskiy-tekst-v-metodike-obucheniya-inostrannym-yazykam> (access date: 10.09.2023).
8. Lotman Yu.M. *Semiosphere*. St. Petersburg: Art-St. Petersburg, 2000. 704 p.
9. Osetrova E.V. About the “speech life” of the genre: some observations and ideas // *Communication. Mind. Personality: proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the memory of Professors I.N. Gorelov and K.F. Sedov, Saratov, November 12–14, 2012*. Saratov: Publishing Center *Nauka*, 2012. P. 448–456.
10. Sonin A.G. Experimental study of polycode texts: main directions // *Questions of linguistics*. Moscow, 2005. No. 6. P. 115–123.
11. Sorokina E.A. Life hack in the system of kinship relations // *Successes of modern humanities*. 2023. No. 7. P. 151–159.
12. Chernyavskaya V.E. *Linguistics of the text: Polycode, intertextuality, interdiscursivity*. Study in of Moscow: Librocom, 2009. 248 p.
13. Shmeleva T.V. The model of the speech genre // *Genres of speech*. 1997. No. 1. P. 88–98.
14. Shutova O.A. Instructive speech genres of instructive discourse // *Language and personality in a multicultural space: A collection of articles / ed. by L.V. Adonina, O.S. Fisenko*. Moscow: Pero Publishing House, 2016. P. 72–77.
15. Shutova O.A. Advice as a suggestive speech genre of instructive discourse // *News of the VSPU*. 2019. No. 5 (138). P. 29–134. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovet-kak-suggestivnyy-rechevoy-zhanr-pouchayushego-diskursa> (access date: 05.09.2023).
16. Shchipitsina L.Yu. Classification of genres of computer-mediated communication according to their function // *Izvestiya RSPU named after A.I. Herzen*. 2009. No. 114. P. 171–178. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-zhanrov-kompyuterno-oposredovannoy-kommunikatsii-po-ih-funktsii> (access date: 01.10.2023).

### About the author

Sorokina, Ekaterina Alekseevna – PhD Candidate (Philology), Lecturer, Department of Russian Language and Literature, Institute of Humanitarian Education, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia); e-mail: c.katya.a@mail.ru

## 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. № 2 (27)**

***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 24.05.24.  
Формат 60x84 1/8.  
Усл. печ. л. 20,75