

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.  
Linguistics. Cultural Studies”  
*Series*

Academic Journal

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

10  
часть 2  
2020

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"  
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series  
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher – Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

**10.01.00 Philology:**

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

**10.02.00 Linguistics:**

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

**24.00.00 Culturology:**

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

**GOALS OF THE JOURNAL:** presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

**OBJECTIVES OF THE JOURNAL:** implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015. Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ) ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); 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 по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

**10.01.00 Литературоведение:**

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

**10.02.00 Языкознание:**

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

**24.00.00 Культурология:**

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

**ЦЕЛЬ ЖУРНАЛА:** представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания.

Продвижение эмпирически-ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

**ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА:** осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедрены в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институциями.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

*P.P. Shkarenkov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

*D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (Philology), RAS Institute of Slavic Studies/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
(*deputy editor-in-chief*)

*O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

*L.V. Belovinskiy*, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

*V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

*N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*Yu.V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*A.V. Dybo*, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

*I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

*G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

*I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

*N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

*V.I. Kimmelman*, Ph.D, Bergen University, Bergen, Norway

*J.D. Clayton*, Ph.D, University of Ottawa, Ottawa, Canada

*I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*G.E. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), Ph.D, Ghent University, Ghent, Belgium

*M.N. Lipovetskiĭ*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

*D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaitanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editors:

- Yu.G. Bit-Yunan*, Dr. of Sci. (Philology), professor (RSUH)
- Yu.V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor (RSUH)

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

*П.П. Шкаренков*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

*Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*П.М. Аркадьев*, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*С.И. Баранова*, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

*Л.В. Беловицкий*, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

*Н.П. Гринцер*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

*Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*А.В. Дыбо*, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

*И. Жетиковска*, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

*Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*И.И. Исаев*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Франция

*Н.В. Капустин*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

*В.И. Киммельман*, Ph.D., Берген, Королевство Норвегия

*Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада

*И.В. Кондаков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогова*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственные за выпуск:

*Ю.Г. Бит-Юнан*, доктор филологических наук, профессор (РГГУ)

*Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор (РГГУ)

## СОДЕРЖАНИЕ

### Филология

---

<i>Анна С. Маркова</i> Транскультурный символ: к определению понятия .....	166
<i>Виктория Я. Малкина</i> Всеобщее «мы» поколения: лирический субъект и лирический сюжет .....	177
<i>Юрий Б. Орлицкий</i> Верлибр от «Антигоны»: эпизод из истории русского свободного стиха. Аполлон Григорьев – переводчик трагедии Эсхила .....	187
<i>Оксана А. Братина, Александр В. Марков</i> Деревянный конструктивизм: к поэтике «Московского дневника» Вальтера Беньямина .....	207
<i>Анна А. Арустамова, Александр В. Марков</i> Конструктивная функция любовного повествования в новеллистике Наталии Резниковой .....	216
<i>Евгения А. Белоусова</i> Поступок как форма психологического изображения в прозе об эпохе Большого террора («Дело Тулаева» В. Сержа и «Мнимые величины» Н. Нарокова) .....	226
<i>Юрий В. Доманский</i> К вопросу о чужом слове в лирической циклизации: «Шепот, робкое дыхание...» Афанасия Фета в микроцикле Роальда Манделштама «Альба» <1>, «Альба» <2> и «Утро» .....	236
<i>Елена В. Приходько</i> Вступления к малоазийским оракулам по астрагалам об особенностях этого вида мантического искусства .....	246
<i>Александр В. Марков</i> Поэтика научного аргумента: переводоведение Умберто Эко как литература .....	257
<i>Екатерина С. Бородулина</i> Параметры переводческой аксиологии: теоретическое обоснование в рамках междисциплинарного подхода .....	267

<i>Михаил Ю. Бобков</i>	
Освещение событий Крымской войны в апреле 1854 г. газетой “The Times” .....	275
<i>Сергей Ю. Кондратенко</i>	
«Кровавые шакалы – немецкие псы-фашисты!»: образ врага в тульских газетах 1941 г. ....	282
<i>Андрей И. Коваль</i>	
Специфика литературной публицистики на современном YouTube ....	291
<i>Владислав И. Леонов</i>	
Особенности жанра «прохождение» в игровой журналистике (на примере портала “StopGame.ru”) .....	298

## **Рецензии и обзоры**

---

<i>Юрий В. Доманский</i>	
Многогранный Чехов. Рецензия на книгу: <i>Гитович И.Е.</i> Итог как новые проблемы: Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Литературный музей, 2018. 416 с. ....	305

## CONTENTS

### Philology

---

- Anna S. Markova*  
Transcultural symbol. On the the definition of the concept ..... 166
- Victoria Ya. Malkina*  
The universal “we” of a generation. Lyrical subject and lyrical plot ..... 177
- Yurii B. Orlitskii*  
Vers libre from “Antigone”. An episode from the history of Russian free verse.  
Apollon Grigoriev – translator of the tragedy of Aeschylus ..... 187
- Oksana A. Bratina, Alexandr V. Markov*  
Wooden constructivism. On the poetics  
of Walter Benjamin’s “Moscow Diary” ..... 207
- Anna A. Arustamova, Alexandr V. Markov*  
Constructive function of love narrative in Natalia Reznikova’s  
short stories ..... 216
- Evgenia A. Belousova*  
An act as a form of psychological representation in prose about  
the era of the Great Terror (“Tulaev’s Case” by V. Serge  
and “Imaginary Quantities” by N. Narokov) ..... 226
- Yurii V. Domanskii*  
On the issue of someone else’s word in lyrical cyclization.  
“Whisper, timid breathing...” by Afanasii Fet in Roald Mandelstam’s  
microcycle “Alba” <1>, “Alba” <2> and “Utro (Morning)” ..... 236
- Elena V. Prikhodko*  
Prologues to the dice oracles of Asia Minor  
about the features of this type of mantic art ..... 246
- Alexandr V. Markov*  
Poetics of scholarly argument. Translation studies  
by Umberto Eco as literature ..... 257
- Ekaterina S. Borodulina*  
Parameters of translation axiology.  
Theoretical justification within an interdisciplinary approach ..... 267

<i>Mikhail Yu. Bobkov</i>	
“The Times” coverage of the Crimean War in April 1854 .....	275
<i>Sergei Yu. Kondratenko</i>	
“Bloody jackals are German fascist dogs!” The image of the enemy in Tula newspapers in 1941 .....	282
<i>Andrei I. Koval</i>	
Specifics of literary journalism on modern YouTube .....	291
<i>Vladislav I. Leonov</i>	
Features of the “walkthrough” genre in video game journalism (using the example of the portal “StopGame.ru”) .....	298

## **Reviews**

---

<i>Yurii V. Domanskiĭ</i>	
Versatile Chekhov. Book review: <i>Gitovich I.E.</i> The result as new issues. Articles and reviews from many years about A.P. Chekhov, his time, surroundings and Chekhov studies. M.: Literary Museum, 2018. 416 p. ....	305

## Транскультурный символ: к определению понятия

Анна С. Маркова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, lirel@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье предпринимается попытка определения понятия транскультурного символа как феномена транскультуры. Несмотря на то что транскультура часто становится предметом междисциплинарных исследований, затрагивающих культурологию, лингвистику, социологию, литературоведение и другие науки, транскультурный символ пока еще мало изучен. Между тем транскультура понимается М.Н. Эпштейном именно как символическая среда, что делает необходимым изучение ее объектов. Транскультурный символ становится глобальным явлением, когда воспринимается иной, «чужой» культурой, однако свое становление он проходит в рамках культуры национальной. Будучи укорененным в эпохе синкретизма (А.Н. Веселовский), символ сохраняет свою связь с преданием, что позволяет ему иметь бесчисленное количество вариаций и смыслов. Обогащаясь ими в рамках национальной культуры, символ становится желанным и для культуры принимающей, так как он апеллирует к народному сознанию, культурной памяти – к глубинным, мифотектоническим уровням культуры. Особенности восприятия транскультурного символа позволяют исследовать укоренившиеся культурные воззрения той или иной культурной формации, выявлять значимые культурные доминанты. Такому анализу способствует то, что сам по себе символ обладает некой формой, а иногда и колористикой, которые сами по себе также обладают смысловыми и символическими значениями. Так, транскультурный символ голубого цветка имеет значимый колоратив в своем составе, а также связан с формулой параллелизма «девушка-цветок». На материале произведений русской литературы мы постараемся проиллюстрировать особенности восприятия транскультурного символа голубого цветка отечественной словесностью.

*Ключевые слова:* голубой цветок, Новалис, транскультурный символ, параллелизм, девушка-цветок, символ

*Для цитирования:* Маркова А.С. Транскультурный символ: к определению понятия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 166–176. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-166-176

## Transcultural symbol. On the definition of the concept

Anna S. Markova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
lirel@yandex.ru*

*Abstract.* The article attempts to define the concept of a transcultural symbol as a phenomenon of transculture. Despite the fact that transculture often becomes the subject of interdisciplinary research involving cultural studies, linguistics, sociology, literary studies and other sciences, the transcultural symbol has not yet been studied much. Meanwhile, transculture is understood by M.N. Epstein precisely as a symbolic environment, which makes it necessary to study its objects. A transcultural symbol becomes a global phenomenon when it is perceived by a different, “alien” culture, but its formation takes place within the framework of a national culture. Being rooted in the era of syncretism (A.N. Veselovsky), the symbol retains its connection with tradition, which allows it to have countless variations and meanings. Enriched by them within the framework of national culture, the symbol becomes desirable for the culture of the host, as it appeals to the national consciousness, cultural memory – to the deep, mythotectonic, levels of culture. The perception specifics of a transcultural symbol make it possible to study the entrenched cultural views of a particular cultural formation, to identify significant cultural dominants. Such an analysis is facilitated by the fact that the symbol itself has a certain form, and sometimes coloristics, which in themselves also have semantic and symbolic meanings. Thus, the transcultural symbol of the blue flower has a significant colorative in its composition, and is also associated with the formula of parallelism “flower-girl”. Based on the material of the works of Russian literature, we will try to illustrate the perception specifics of the transcultural symbol of the blue flower by Russian literature.

*Keywords:* blue flower, Novalis, transcultural symbol, parallelism, flower girl, symbol

*For citation:* Markova, A.S. (2020), “Transcultural symbol. On the definition of the concept”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 166–176, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-166-176

В настоящее время в научном дискурсе не существует исчерпывающего толкования транскультурного символа. Так как подобный символ должен иметь глобальный характер, нам необходимо соотносить данное явление с теорией символа как синкретического образа, который стал результатом генезиса одночленной формулы параллелизма. Без такого сопоставления невозможно представить, как элемент национальной культуры становится мировым, общекультурным явлением.

На том, что символ стал результатом эволюции формулы параллелизма, настаивал А.Н. Веселовский, и уже в наше время теория получила развитие в работах С.Н. Бройзмана. Так как, по мысли исследователей (а именно А.Н. Веселовского, С.С. Аверинцева, С.Н. Бройзмана и других), синкретическая, дописьменная, эпоха была общим этапом развития для всех народностей и для всех культур, символы, укорененные в предании, даже иной культурой воспринимаются как нечто сакральное. «Теплота сплывающей тайны» [Аверинцев 2006, с. 388] символа, доступного посвященным, создает некую общность и открывает возможности для его постижения. При этом, если мы говорим о транскультурном символе, национальная культура будет накладывать свои коннотации.

Необходимо также отметить, что транскультура, согласно теории М.Н. Эпштейна, является особым феноменом. Самим исследователем она мыслится как пространство «надкультурного творчества» [Эпштейн 2016, с. 143], т. е. такое явление, которое может быть соотносимо с диахронией по Ф. де Соссюру<sup>1</sup> – с таким уровнем восприятия, который априори предполагает временную дистанцию. М.Н. Эпштейн использует термин М.М. Бахтина – «внезаходимость», чтобы обозначить точку видения для данного культурного феномена. Автор теории также использует термин «остранение», принадлежащий В.Б. Шкловскому, чтобы охарактеризовать возможности культуры взглянуть на объект глазами «другого».

На материале транскультурного символа голубого цветка, зародившегося в германской словесности и ставшего символом немецкого романтизма благодаря роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и затем воспринятого другими культурами, возможно проиллюстрировать вариации данного явления. Обратимся к отечественной литературе.

Транскультура – явление, этимологически связанное с транскulturацией Ф. Ортиса [Ortiz 1995] и часто сопоставляемое с

---

<sup>1</sup> *Соссюр де Ф.* Общий курс лингвистики / Пер. с фр. А.М. Сухотина. М.: Прогресс, 1977. С. 125–127.

транскультурностью В. Вельша [Welsch 1994], а также вписываемое в один ряд с «гибридной культурой», кросс-культурой, культурой пограничья – так, что некоторые исследователи наделяют их практически синонимическим значением [Новохатский 2019, с. 74–91]. Однако транскультура не может быть соотносима ни с одним из перечисленных явлений, так как представляет формацию иного порядка.

Транскультурация представлялась Ф. Ортису альтернативой аккультурации, которая была доминирующей культурной моделью в начале сороковых годов XX в. и фактически сводилась к наложению модели господствующей (европейской) культуры на все прочие. Ф. Ортис в эссе «Кубинский контрапункт табака и сахара» (1940) не только поднимает проблему давления европейской культуры на иные культурные образования, но и выдвигает гипотезу, что на самом деле культура как явление живет по своим законам. Автор на экономическом примере противостояния табачной (исконной аграрной культуры) и сахарной (культуры, внедренной европейцами, возделанной привезенными рабами) индустрий показал, что не может быть создана некая четкая, заранее определенная заданность, позволяющая создать культурную и экономическую среду. Культура будет всегда неким смешением. Так, Куба вобрала в себя и европейское видение, и африканские традиции и верования и создала новую, вовсе не подчиняющуюся европейским правилам, среду. В этой среде равные права имеют и исконная культура, и культура африканская, и европейская. Этот процесс сопровождается «уничтожением того состояния культуры, которое было до соприкосновения с иными культурными формациями» [Ortiz 1995, p. 102–103]. Ортис назвал транскультурацией, что и дало начало исследованиям в этой области.

Теория транскультурности возникла на почве вопросов функционирования культурных формаций. В. Вельш заимствует термин «транскультурация» из работы «Мультикультурное и транскультурное образование: два пути к космополитической культурной самобытности» Т. Шефталера [Schöfthaler 1984]. Исследователь понимает «транскультурность» (Transkulturalität) как альтернативу межкультурности и мультикультурализму, которые представляют национальные культуры как «обособленные островки» [Welsch 1999]. Между тем, по мнению Вельша, культура не является закрытой системой, условием ее существования является культурный обмен и культурное взаимодействие.

Последующие исследования не только расширяли границы понятий, но и привели к некоторой их омонимичности и размытости. Так, вопрос транскультурности все более становится вопросом

национальной идентичности. Исследовательница транскультурности С. Атеш отходит от первоначальной концепции В. Вельша, который видел в транскультурности качественную особенность культуры как формации. С. Атеш настаивает на персональном, личностном аспекте. Исследовательница констатирует: «...транскультурализм предполагает, что в обществе, где несколько культур живут вместе, неизбежно возникают гибридные, то есть смешанные культуры. Границы становятся плавными или полностью стираются. Каждый человек формирует свое собственное субъективное пересечение различных культур, с которыми он сталкивается, и культур, которые встречаются в нем. Это пересечение и составляет его транскультурную идентичность» [Ates 2013, S. 104–105]. На современном этапе частым явлением становится синонимичность, контаминация и замена понятий, что приводит к разночтениям.

Нередко предметом споров становится транскультура, которая не может избежать сравнения и/или включения в один ряд с теориями транскulturации и транскультурности. Так, среди отечественных исследований мы находим прямые сопоставления теории Ф. Ортиса и М.Н. Эпштейна: «...показательна пропасть между понятием транскulturации в трактовке автора этого термина Фернандо Ортиса (отмеченным геополитикой и телесной политикой знания) и безлично-гибридным толкованием транскультуры в понимании М. Эпштейна. Последний видит ее как область метафизических актов, конституирующих свободную транскультурную личность, серию ее побегов из “почвенной” культуры...» [Тлостанова 2012, с. 95].

В связи с вышесказанным возникает необходимость определения транскультуры и отделения его от смежных понятий. Придерживаясь концепции М.Н. Эпштейна, мы определяем транскультуру как особую формацию, которая обнаруживает дистанцию по отношению к иным культурным средам. Именно поэтому М.Н. Эпштейн писал, что транскультура «предполагает позицию остранения, “внезаходимости” по отношению к существующим культурам» [Эпштейн 2016, с. 143]. И так как «транскультура – это новая символическая среда обитания человеческого рода» [Эпштейн 2004, с. 634], исследование транскультурного символа позволит отграничить транскультуру от синонимичных явлений, выявить возможности формации как надкультурного, общечеловеческого – глобального – явления.

В научном дискурсе не существует исчерпывающего определения символа, полностью охватывающего данное явление. Мы будем понимать символ как результат генезиса одночленной формулы (А.Н. Веселовский, С.Н. Бройтман), в которой умал-

чивается человеческий план, а второй план, объектный, является показателем этой параллели<sup>2</sup>. Символ не является риторическим тропом, в отличие от метафоры, которая не избежала разбиения на абстрактные понятия, где два тождества двучленной формулы обставляют за собой только внешнюю общность, но вводят «качественную оппозицию подлинного и кажущегося» [Фрейденберг 2008, с. 306].

Символ – синкретический тип образа, который сохраняет связь с синкретической эпохой, с преданием. Как отмечал А.Н. Веселовский, «элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности»<sup>3</sup>. Данная связь позволяет всем сопричастным, приобщенным к таинству символа, иметь интересующую связь. Как отмечает С.С. Аверинцев, символ предполагает узнавание. В Древней Греции так назывались осколки одной пластины, по которым определяли «своих»: наследственные и дружеские отношения. С.С. Аверинцев отмечает, что в этом отличие символа от аллегии, которую может дешифровать кто-то «чужой», рационально вычленив смысл. Символ обладает принципиальной непознаваемостью и «теплотой сплывающей тайны» [Аверинцев 2006, с. 388]. Таким образом, интересующая связь, свойственная символу, фактически исключает монологичное вчувствование, свойственное субъективному интуитивизму, и поверхностный рационализм (и от того, и от другого предостерегал С.С. Аверинцев, подчеркивая необходимость диалога, без которого символ может быть разрушен).

Ю.М. Лотман относил символы к особой группе, которую назвал «стержневой группой» [Лотман 2016, с. 169], в которую входят элементы, имеющие глобальный характер.

Таким образом, транскультурный символ для того, чтобы обрести глобальный характер, должен быть укоренен в предании, а также обладать «теплотой сплывающей тайны» (то есть неким кругом лиц, желающих его постичь). Однако транскультурным такой символ становится лишь тогда, когда преодолевает границы своей родной культуры и находит отклик в иных культурных формациях, что может быть проиллюстрировано на материале транскультурного символа голубого цветка в отечественной литературе.

---

<sup>2</sup> Бройтман С.Н. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2: Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 45.

<sup>3</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: ЛКИ, 2017. С. 179.

Символ голубого цветка стал всемирно известным благодаря роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Образ голубого цветка был глубоко укоренен в германской культуре еще до написания произведения. Подтверждение этому мы находим в «Германской мифологии» Я. Гримма, где волшебный цветок имеет голубой цвет, так как «это цвет богов и духов»<sup>4</sup>. Волшебный цветок германских сказаний, согласно исследованиям А.Н. Афанасьева, родственен «Перунову цветку»<sup>5</sup> славянских поверий, т. е. цветку алому, жар-цвету. Однако более значимым для отечественных рецептов символа стал колоратив. В русском языке существует оппозиция голубого и синего цвета, которая имеет древние корни. Синий цвет имел отрицательные коннотации, связанные с пограничьем, чуждостью, враждебностью и смертью. «Сине море» в русских былинах имеет символические коннотации. Голубой, как оттенок синего, также выражал скорее отрицательные смысловые значения до того, как в культуру входит византийский канон, и голубой цвет становится цветом Девы Марии, так как «голубой цвет <...> символизирует Ее небесную чистоту и непорочность» [Чистюхин 2013, с. 125].

Символическое значение цвета становится настолько важным для отечественного восприятия голубого цветка, что ведет к деконструкции словосочетания и усилению значения колоратива. Этот процесс знаменуется высокой вариативностью флорообразов голубого цветка в русской литературе: незабудки (М.Ю. Лермонтов), лилии (И.Ф. Анненский, Н.С. Гумилев), розы (К.Д. Бальмонт), фиалки (А.А. Блок, А.И. Куприн), ирисов (Н. Тэффи). А затем и наполнением колоратива значимостью всего символа, делая его архитектурным элементом, соотносимым с целым произведением. Уже в начале XX в. словосочетания «дама в голубом» (М.И. Цветаева)<sup>6</sup>, «голубая спаленка» (А.А. Блок)<sup>7</sup>, «голубой

<sup>4</sup> *Grimm J.* Deutsche Mythologie: [2 Bde.]. Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1854. S. 924.

<sup>5</sup> *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. Т. 2. М.: Изд-во Солдатенкова, 1868. С. 376.

<sup>6</sup> *Цветаева М.И.* Дама в голубом // Цветаева М. Вечерний альбом: Стихи / [Послел. А.А. Саакянц]. М.: Книга, 1988. С. 42–43.

<sup>7</sup> *Блок А.А.* В голубой далекой спаленке // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). М.: Наука, 1997–2014. Т. 2. Кн. 2: Стихотворения (1904–1908) / Отв. ред. А.В. Лавров, З.Г. Минц. М.: Наука, 1997. С. 66.

воришка» (И.А. Ильф и Е.П. Петров)<sup>8</sup> входят в русскую литературу. М. Горький пишет рассказ «Голубая жизнь»<sup>9</sup>, а М.М. Зощенко составляет сборник сатирических рассказов «Голубая книга»<sup>10</sup>. До 1960-х гг. в СССР интерес к творчеству Новалиса был невысоким, однако уже с 1970-х ситуация меняется и «немецкая романтика возвращается из “небытия”» [Давыдова 2001, с. 158]. Голубой как значимый эпитет актуализируется в художественном творчестве. У Ю. Мориц в книге «В логове голоса» (1990) есть поэтический цикл «Голубая рассада», в него вошли: «Голубая рассада» (1974)<sup>11</sup>, «Но моя-то память простиралась...» (1971)<sup>12</sup>, «На Трафальгарской площади ночной» (1979)<sup>13</sup>, «Снегопад» (1963)<sup>14</sup> и другие стихотворения, в которых колоратив играет роль маркера иной реальности, некоей границы, свидетельства духовного, тонкого мира.

Данные примеры служат иллюстрацией транскультурного символа голубого цветка в отечественной литературе. Мы можем видеть, что, переходя в иную культурную среду, транскультурный символ претерпевает изменения (в отечественной литературе происходит деконструкция словосочетания «голубой цветок», колоратив перенимает полноту символа), однако сохраняет коннотации, связанные с иной реальностью, потусторонним, нездешним миром.

Таким образом, транскультурный символ реализует себя в различных национальных культурах, но сохраняет свою связь с культурой, в которой претерпевал свое становление. Благодаря укорененности в эпохе синкретизма транскультурный символ становится значимым элементом в принимающей культуре и способен на воплощение в бесконечном ряде вариаций и смыслов.

---

<sup>8</sup> *Ильф И.А., Петров Е.П.* Двенадцать стульев // Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Флюид ФриФлай, 2015. С. 64.

<sup>9</sup> *Горький М.* Голубая жизнь // Горький М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 11. М.; Л.: Гослитиздат, 1949. С. 238–295.

<sup>10</sup> *Зощенко М.М.* Голубая книга. М.: АСТ, 2018.

<sup>11</sup> *Мориц Ю.П.* В логове голоса: книга стихотворений. М.: Московский рабочий, 1990. С. 148.

<sup>12</sup> Там же. С. 147.

<sup>13</sup> Там же. С. 130.

<sup>14</sup> Там же. С. 137–138.

*Литература*

- Аверинцев 2006 – *Аверинцев С.С.* Символ художественный // Аверинцев С.С. Собрание сочинений: София-Логос: Словарь / Под ред. Н.П. Аверинцевой, К.Б. Сигова. К.: Дух и Литера, 2006. С. 386–394.
- Давыдова 2001 – *Давыдова Е.В.* Голубой цветок и русский символизм: Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX в.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 192 с.
- Лотман 2016 – *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, 2016. С. 167–184. (Культурный код)
- Новохатский 2019 – *Новохатский Д.В.* Транскультурный текст и тенденции русского литературного мейнстрима: «Ташкентский роман» Сухбата Афлатуни // *Mundo Eslovo*. 2019. № 18. С. 74–91.
- Тлостанова 2012 – *Тлостанова М.В.* Транскультурные исследования: демаркация новой дисциплинарной области и будущее гуманитарного знания // *Вестник РУДН, серия Философия*. 2012. № 1. С. 91–102.
- Фрейденберг 2008 – *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / Сост., послесл., коммент. Н. Брагинской; библиогр. М.Ю. Сорокина, Н.Ю. Костенко. 3-е изд., испр., доп. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.
- Чистюхин 2013 – *Чистюхин И.Н.* Генезис и формирование цветового канона в православном богослужении и религиозном искусстве // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2013. № 2. С. 112–129.
- Эпштейн 2004 – *Эпштейн М.Н.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.
- Эпштейн 2016 – *Эпштейн М.Н.* От знания – к творчеству: Как гуманитарные науки могут изменять мир. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 480 с.
- Ates 2013 – *Ates S.* Wahlheimat. Warum ich Deutschland lieben möchte. Berlin: Ullstein Verlag, 2013. 173 S.
- Ortiz 1995 – *Ortiz F.* Cuban counterpoint. Tobacco and sugar. Durham, NC: Duke University Press, 1995. 312 p.
- Schöfthaler 1984 – *Schöfthaler T.* Multikulturelle und transkulturelle Erziehung: Zwei Wege zu kosmopolitischen kulturelle // *Identitäten. International review of education*. 1984. No. 30. S. 11–24.
- Welsch 1994 – *Welsch W.* Transkulturalität – die veränderte erfassung heutiger Kulturen // *Via Regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*. 1994. Heft. 20. URL: [https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf) (дата обращения 06.09.2020).
- Welsch 1999 – *Welsch W.* Transculturality – the puzzling form of cultures today // *Spaces of culture. City, nation, world / Ed. by M. Featherstone, S. Lash. L., 1999. P. 194–213.*

## References

---

- Ates, S. (2013), *Wahlheimat. Warum ich Deutschland lieben möchte*, Ullstein Verlag, Berlin, Germany.
- Averintsev, S.S. (2006), "The artistic symbol", in Averintsev, S.S., *Sofiya-Logos. Slovar'* [Sofia-Logos. Dictionary], Dukh i Litera, Kiev, Ukraine.
- Chistyukhin, I.N. (2013), "Genesis and formation of the color canon in Orthodox worship and religious art", *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, no. 2, pp. 112–129.
- Davydova, E.V. (2001), *Goluboi tsvetok i russkii simvolizm: Tvorchestvo Novalisa v kontekste russkoi literatury XX v.* [Blue flower and Russian symbolism. Novalis' work in the context of Russian literature of the 20th century], Ph.D. Thesis, Moscow, Russia.
- Epstein, M.N. (2004), *Znak probela: O budushchem gumanitarnykh nauk* [The space sign. About the future of the humanities], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Epstein, M.N. (2016), *Ot znaniya – k tvorchestvu: Kak gumanitarnye nauki mogut izmenyat' mir* [From knowledge to creative work. How the humanities can change the world], Centr gumanitarnykh initsiativ, Saint Petersburg, Russia.
- Freidenberg, O.M. (2008), *Mif i literatura drevnosti* [Myth and literature of antiquity], U-Faktoriya, Ekaterinburg, Russia.
- Lotman, Yu.M. (2016), "A symbol in the cultural system", in Lotman, Yu.M., *Vnutri myslyashchih mirov* [Inside the thinking worlds], Azbuka, Saint Petersburg, Russia.
- Novokhatskii, D.V. (2019), "Transcultural text and trends of the Russian literary mainstream. 'Tashkent Novel' by Sukhbat Aflatuni", *Mundo Eslavo*, no. 18, pp. 74–91.
- Ortiz, F. (1995), *Cuban counterpoint. Tobacco and sugar*, Duke University Press, Durham, NC, USA.
- Schöfthaler, T. (1984), "Multikulturelle und transkulturelle Erziehung: Zwei Wege zu kosmopolitischen kulturelle", *Identitäten. International review of education*, no. 30, S. 11–24.
- Tlostanova, M.V. (2012), "Transcultural studies. Demarcation of a new disciplinary field and the future of humanitarian knowledge", *RUDN Journal of Philosophy*, no. 1, pp. 91–102.
- Welsch, W. (1994), "Transkulturalität – die veränderte erfassung heutiger Kulturen", *Via Regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*, Heft. 20, available at: [https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf) (Accessed 6 Sept. 2020).
- Welsch, W. (1999), "Transculturality – the puzzling form of cultures today", in Featherstone, M. and Lash, S., eds., *Spaces of culture. City, nation, world*, London, UK, pp. 194–213.

*Информация об авторе*

*Анна С. Маркова*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; [lirel@yandex.ru](mailto:lirel@yandex.ru)

*Information about the author*

*Anna S. Markova*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; [li-rel@yandex.ru](mailto:li-rel@yandex.ru)

Всеобщее «мы» поколения:  
лирический субъект и лирический сюжет

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматривается тип лирического субъекта, который можно обозначить как всеобщее «мы». Это субъект, который выражается местоимением первого лица множественного числа. При этом «мы» сохраняется на протяжении всего стихотворения и обозначает неисчислимое множество, объединенное в какую-то общность. В данной статье анализируются тексты, в которых такой общностью является принадлежность к одному поколению: стихотворения П. Антокольского «Мы» (1927), Р. Казаковой «Мы молоды. У нас чулки со штопками» (1980) и А. Городницкого «Мы были» (2019). Тип субъекта в таких стихотворениях обозначается нами как собственно-личное всеобщее «мы», когда субъект, выраженный местоимением множественного лица, тем не менее является носителем единого сознания и центром художественного мира, т. е. и субъектом речи, и субъектом действия, и носителем точки зрения.

*Ключевые слова:* лирический субъект, лирический сюжет, местоимение «мы» в поэзии, всеобщее «мы», типология субъектов в лирике

*Для цитирования:* Малкина В.Я. Всеобщее «мы» поколения: лирический субъект и лирический сюжет // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 177–186. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-177-186

The universal “we” of a generation.  
Lyrical subject and lyrical plot

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, poetika@gmail.com*

*Abstract.* The paper considers a type of lyrical subject that can be described as a universal “we”. It is a subject that is expressed by the first-person plural pronoun. At the same time, the “we” remains throughout the poem and denotes

an unmanageable multitude united in some commonality. The article analyses texts in which such a commonality belongs to a generation: the poems “We” by P. Antokolsky (1927), “We are young. We have stockings with darns” (1980) and A. Gorodnitsky’s “We have been” (2019). The type of subject in those poems is called the personal universal “we”: the subject expressed by the plural pronoun is nevertheless the bearer of a single consciousness and the center of the artistic world, i.e. both the subject of speech and the subject of action, and the bearer of a point of view.

*Keywords:* lyrical subject, lyrical plot, pronoun “we” in poetry, universal “we”, typology of lyrical subjects

*For citation:* Malkina, V.Ya. (2020), “The universal ‘we’ of a generation. Lyrical subject and lyrical plot”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 177–186, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-177-186

В центре внимания данной статьи – тип лирического субъекта, который обозначается первым лицом не единственного, а множественного числа, то есть не «я», а «мы». Он не так часто становится предметом специального рассмотрения, хотя отдельные работы, разумеется, существуют [Носорева 2009; Корчагин 2019] и др.

Значительно лучше местоимение «мы» изучено в лингвистике, где ему посвящено множество исследований, касающихся как русского, так и других языков. Так, К. Бюлер проводит различие между инклюзивным и эксклюзивным «мы», в зависимости от того, «когда отправитель включает в *мы* получателя, и случаями, когда он исключает его и, возможно, прямо причисляет его к другой партии, – партии *они*» [Бюлер 2000, с. 129]. К.Е. Майтинская уточняет, что инклюзивное «мы» может включать в себя варианты «Я + ты», «Я + вы», «Мы + ты», «Мы + вы», а эксклюзивное, соответственно: «Я + он», «Я + они», «Мы + он», «Мы + они» [Майтинская 1969, с. 162].

Если применить это к литературе, то получается, что эксклюзивное «мы» больше свойственно нарративу (рассказу о ком-то), в то время как инклюзивное – перформативу (непосредственной ситуации разговора). Если, вслед за В.И. Тюпой [Тюпа 2013, с. 112–123], считать лирику перформативом, то получается, что в ней любое «мы» так или иначе инклюзивно, так как включает собеседника в виде читателя. Различия будут, если рассматривать функционирование «мы» внутри художественного мира стихотворения.

При этом важно, что «мы» не есть просто множественное число от «я». Э. Бенвенист пишет: «...так как невозможно иметь несколько

“я”, осознаваемых как “я” говорящим, то “мы” является не множественным идентичных объектов, но некоторым сочетанием, состоящим из “я” и “не-я”, каковым бы ни было при этом содержание этого “не-я”. <...> Наличие “я” является фактором, на основе которого существует “мы”» [Бенвенист 1974, с. 267].

Ю.И. Левин в своей статье о лирике любое использование местоимения «мы» определяет как обобщенное первое лицо, вне зависимости от того, имеется ли в виду двойственное или множественное, инклюзивное или эксклюзивное «мы». При этом он замечает, что использование такого «обобщенного *мы* парадоксальным образом сочетает в себе общезначимость и интимность» [Левин 1998, с. 476].

И.Ю. Гранева, используя коммуникативно-прагматический подход, в качестве основных выделяет референтное и нереферентное «мы». Соответственно, референтное «мы» предполагает референцию к участникам коммуникации, а «нереферентное употребление *мы* связано с отсутствием отсылки к непосредственному участнику речевой ситуации» [Гранева 2009, с. 12]. Она выделяет, применительно к художественной литературе, «мы нарративное» и «мы лирическое» (референтные типы) и «мы поэтическое» (нереферентное). На эту терминологию отчасти опирается Н. Азарова, говоря об употреблении местоимения «мы» в новейшей поэзии [Азарова 2019].

В данной статье, однако, речь пойдет не о семантике употребления местоимения «мы» в поэзии, а о маркировании при помощи этого местоимения особого типа субъекта, который можно обозначить как всеобщее «мы». Такой тип субъекта характеризуется употреблением личного местоимения первого лица множественного числа, подразумевает неопределенное число (множество) и не распадается на «я» и «ты/он(а)» или «я» и «вы/они» и т. п. Соответственно, точка зрения в таком стихотворении также не личная, а сверхличная, принадлежащая не одному лицу, а их общности (человечество, народ, поколение и т. п.).

Как раз поколение как общность такого рода и будет в центре нашего внимания. В качестве основного материала выбраны три стихотворения, написанные в разные годы: «Мы» П. Антокольского (1927), «Мы молоды. У нас чулки со штопками...» Р. Казаковой (1980) и «Мы были» А. Городницкого (2019). Наша цель – ответить на вопрос, есть ли в этих текстах что-то общее, кроме употребления местоимения «мы» применительно к своему поколению, а также выявить, как такой тип субъекта в стихотворении организует внутренний мир и лирический сюжет, т. е. собственно развертывание рефлексии лирического субъекта. Для этого необходимо проана-

лизировать субъектную и пространственно-временную структуры стихотворения, а также лирическое событие.

Начнем в хронологическом порядке, со стихотворения П. Антокольского «Мы» (1927)<sup>1</sup>. «Мы» тут оказывается не только единственным субъектом речи, но и фактически единственным субъектом вообще, поскольку эксплицированного адресата в тексте нет. Но есть противопоставление (в 3-й строфе) тому, кто «призван в бессмертную рать», в отличие от «мы», которое умирать не хочет, и это общее желание жить является одним из объединяющих факторов поколения. Вторым – возраст, середина жизни («Все сделано до половины. / Мы в смерти своей не вольны. / В рожденье своем неповинны!»), третьим – пережитый опыт («солдаты последней войны»). И, наконец, четвертым объединяющим фактором является общий культурный опыт: книги, музыка и живопись, формирующие общность «мы» («Мы – Хлебников, Скрябин и Врубель»). И, кстати, это то, что позволяет читателю также встроиться в это «мы» (если, конечно, у читателя сформирована соответствующая культурная память).

Пространство в стихотворении, с одной стороны, максимально широкое и открытое, о чем говорят связанные с ним образы: «В разбеге шлагабумных столбов», «Пространство метельной зимы». С другой – периодически оно сужается и закрывается: «На узкий прощениум стужи», «Гроба человеческих лбов». При этом в стихотворении задана не только пространственная горизонталь, но и вертикаль, причем с нее все и начинается: «Пусть падают на пол стаканы», «Пусть бронзовые истуканы / С гранитных срываются скалы!» Также это пространство динамическое. Во-первых, оно сужается и расширяется, во-вторых, сквозь него все время проходит движение: «Что вышибло доски гробов, / Что шло из губернского края» и т. д.

Одна из главных динамических сил в данном стихотворении – время. Именно оно движется с максимальной скоростью («мчащееся сквозь года»), и при этом соединяется с пространством в единые образы («пространство метельной зимы», «сейчас же и тут же»). В стихотворении присутствуют все временные пласты, как грамматически, так и сюжетно. Основное время – настоящее, здесь и сейчас, где существует «мы»: середина жизни, «сегодня», где «мы живы. Нам рано на убыль», и «мы не хотим умирать». Но

<sup>1</sup> Антокольский П.Г. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Л.И. Левина, сост., подгот. текста и примеч. Н.Б. Банк. Л.: Советский писатель, 1982. С. 310–311 (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем текст стихотворения цитируется по данному изданию.

есть и прошлое, которое сформировало это «мы» (пятая и шестая строфы). Кроме того, есть будущее, которое сначала появляется в третьей строфе («факелы завтрашних зорь»), а затем в финальной, когда «наше сегодня» становится «нашим навсегда», тем самым превращаясь в вечность. Здесь и происходит лирическое событие, когда еще раз постулируется единство «мы» как поколения – при всем обозначенном разнообразии тех, кто в эту общность входит (*Евангелъе/алкоголь, студенческое – монашье – воинское*). И это поколенческое «мы» оказывается единым навсегда, преодолевая границы и временные, и лично-субъектные: оно является целостным, несмотря на все противоречия, обозначенные при его становлении.

В отличие от «Мы» П. Антокольского, в стихотворении Р. Казаковой «Мы молоды... У нас чулки со штопками...» (1980)<sup>2</sup> никакого разнообразия нет: «мы» едино от начала и до конца. Кроме возрастной общности, здесь также маркирована гендерная, то есть субъекта можно обозначить как «мы, девушки». Оба эти маркера важны в коллективной идентичности «мы», хотя акцентируется, в первую очередь, возрастной: «мы молоды» повторяется в стихотворении 4 раза, еще 2 раза – «молодость», и 1 раз – «молодо». Принадлежность к определенному поколению обозначена не историческими событиями или культурной памятью, как у Антокольского, а бытовыми деталями: «чулки со штопками», «ситцевые платица / и стоптанные наши каблучки», «дешевенькие шторки». И именно это инкорпорирует в «мы» читателя, провоцируя всякого рода ностальгические паблики делиться этим стихотворением, сопровождая его комментариями вроде *каждая девушка, выросшая в СССР, поймет это* или *девочки СССР, это про нас* и т. п.

«Мы» здесь настолько едино, что обладает общими субъективными ощущениями («нам трудно»), характеристиками («мы любим спорить и ходить пешком...») и данными органов чувств: «Как пахнут ночи! Мокрым камнем, пристанью, / пылью цветочной, мятою, песком...», «Мы смотрим строго, пристально». Изображенный взгляд со стороны также подчеркивает целостность множества: «Прощаются нам ситцевые платица / и стоптанные наши каблучки». Кроме «мы», здесь есть «они» (мальчики), и есть обращение и заклинание, но оно относится не к другим людям, а, по сути, тоже связано с «мы», хотя и обращено к неким не названным силам: «Ах, не покинь нас, ясное, весеннее», «И пусть луны сияющая денежка / останется дороже всех монет». Обращение в первой строке заключительной строфы, хотя и адресовано формально к «вы» («Под-

---

<sup>2</sup> Казакова Р.Ф. Страна Любовь: стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1980. С. 6. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

нимайте молоты!»), по сути, является автокоммуникацией. Это обращение «мы» к самим себе, что подчеркивается и троекратным повтором («молодости», «молоды», «молодо») и почти омонимическим «молоды» / «молоты» в клаузуле первой и третьей строк.

По сравнению со стихотворением Антокольского, здесь меньше внимания уделено пространству, хотя пространственные образы, движение и динамика также есть (*темные парки, пристань, песок, дороги, реки*). Зато время также присутствует в полном объеме, и по-прежнему основное время – это настоящее, как грамматически, так и сюжетно. Но есть и прошлое: детство и детские мечты («У нас уже – не куклы и не мячики, / а, как когда-то грезилось давно...»), и будущее. Обращение к будущему возникает сначала в пятой строфе, когда речь заходит о предстоящем взрослении, а затем повторяется, как и у Антокольского, в последней строфе, причем оборачивается вечностью: «мы будем вечно молодо / смотреться в реки, книги, зеркала». Что интересно, зеркала у Антокольского были тоже, но в первой строфе, и это были «кривые балаганные зеркала» с жутким оскалом. Здесь же мы видим просто зеркала, но в максимально значимой позиции, в последнем слове. Молодость будет вечной именно потому, что сможет увидеть свое отражение: в природе, в культуре и в зеркале; и именно этот переход от настоящего в будущее становится лирическим событием.

В стихотворении (песне) Александра Городницкого «Мы были» (2019)<sup>3</sup> «мы» также едино. Его можно обозначить как «мы, геологи и поэты». Общность здесь определяется упоминанием исторических и бытовых реалий: Горный институт, геологические экспедиции, книжки стихов. Однако если у Антокольского и Казаковой речь шла от лица поколения, находящегося в своем расцвете, то лирический субъект Городницкого говорит от лица поколения ушедшего, причем не противопоставляя, а соединяя себя с ним, отсюда многократно повторенные, по сути, оксюморонные конструкции «мы были» и «нас нет»: высказывание как бы принадлежит тем, кого уже нет в живых (причем в песне это повторение еще более акцентировано, так как две последние строки каждого куплета повторяются по 2 раза). Отсюда, конечно, есть сложность в присоединении слушателей к этому «мы».

<sup>3</sup> *Городницкий А.М.* Между сушей и водой. СПб.: Фонд русской поэзии: Реноме, 2020. С. 147–148. В дальнейшем цитируется по данному изданию. В нем текст включен в состав цикла стихов (поэмы) «Мы были», посвященной «памяти поэтов литобъединения Ленинградского горного института» (с. 130). В альбоме «Книжечки на полке» (2020) и на концертах песня исполняется отдельно.

Но зато здесь, в отличие от предыдущих стихотворений, есть эксплицированный адресат – «вы», потомки, читатели. Потомки возникают в первом же куплете, вместе с «мы», сначала в третьем лице, как объектный образ («не сыщут потомки наш юный народ»), но уже во втором куплете появляется обращение к ним: «Взгляните, потомки, на наши стихи», которое затем продолжится и в третьем. «Мы» и «вы» здесь противопоставляются: «Когда-то придуманный нами куплет / поете сегодня не вы ли?», «Мы книжечки наших стихов / На вашу поставили полку». Но «вы» становится полноправным (хотя и односторонним) участником коммуникации. И, кстати, то, что это песня, то есть звучащий текст, тем более имеет значение: мы буквально слышим обращение к нам, слушателям, особенно если речь идет о концертном исполнении.

Обратим внимание также на максимально широкое пространство, в том числе и географическое, а также на то, что и здесь есть визуальные образы: но если у Казаковой смотрели «мы», т. е. лирический субъект, то теперь «мы» – «невидимки» («Мы в юности были совсем неплохи, / Хоть стали теперь невидимки»), а смотреть должны потомки на то, что осталось: на фотографии вместо зеркал и по-прежнему на книги (стихи): «Взгляните, потомки, на наши стихи, / На наши веселые снимки».

И точно так же, как в двух предыдущих стихотворениях, здесь есть прошлое, настоящее и будущее. В прошлом жили «мы»: «Мы вязли в пучине игарских болот, / Искали уран на Памире», писали стихи, в общем, «мы были». Сейчас – сегодня – нас нет, но потомки поют «придуманый нами куплет». В первых трех куплетах прошедшее время преобладает, несмотря на рефрен «сегодня нас нет». А вот в заключительном куплете прошедшее время исчезает вовсе, и преобладает настоящее, причем вневременное настоящее. В последней же строке появляется будущее: «Мы будем, мы будем, мы будем». При этом, конечно, нарушаются ожидания читателя-слушателя: после повторенного «ну что оттого, что сегодня нас нет» мы ждем заглавное «мы были», но прошлое время сменяется будущим, которое опять, как у Антокольского и Казаковой, становится вечностью. Преодоление границ времени и смерти здесь также является лирическим событием.

Именно такой лирический сюжет – осмысление коллективным субъектом единства поколения от прошлого через настоящее к будущему – становится инвариантным для стихотворений, где всеобщее «мы» является «мы» идентичности поколения.

Подведем итоги. Тип лирического субъекта, который обозначен нами как всеобщее «мы», характеризуется, во-первых, употреблением на протяжении всего стихотворения личного

местоимения первого лица множественного числа (и соответствующих этой форме глаголов и притяжательных местоимений). Всеобщее «мы» является инклюзивным и референтным, включающим в себя других участников коммуникации. Оно предполагает наличие множественной, но единой, всеобщей точки зрения на мир. Во-вторых, это «мы» предполагает некое множество, не исчисляемое (и точно не двойственное), но объединенное каким-то признаком (признаками). В-третьих, оно остается неизменным на протяжении всего стихотворения, т. е. из него не вычленяется «я», хотя вполне возможно наличие адресата или объекта высказывания.

В стихотворениях же, где всеобщее «мы» присутствует и относится к поколению, оно является и субъектом речи, и носителем точки зрения, и предметом изображения. Его место во внутреннем мире произведения соответствует тому типу субъекта, который С.Н. Бройтман обозначил как лирическое «я», т. е. когда «носитель речи становится *субъектом-в-себе, самостоятельным образом*»<sup>4</sup>. Только в данном случае этим носителем речи и образом является не «я» (единичность), а «мы» – единство. Всеобщее «мы» поколения является центром своей собственной всеобщей и неделимой картины мира, поэтому его можно обозначить как собственно личное всеобщее «мы». И эта картина включает в себя, в первую очередь, движение во времени – от прошлого – через настоящее – к будущему. Лирический сюжет в стихотворениях с таким типом субъекта представляет собой рефлексию о ходе времени, общности поколения и его сохранения в вечности. При этом, как замечал Ю.И. Левин, «*Мы* означает здесь и “я”, и “ты”, и “все” (каждый); в результате возникает коммуникация интегрального характера, и реальный читатель подключается к этому *мы*, вовлекаясь во внутритекстовую коммуникативную ситуацию, принимая участие в том разговоре человечества с самим собой, который дан в тексте» [Левин 1998, с. 476]. В данном случае речь идет о разговоре поколения с самим собой; читатель может подключаться к нему и как часть этого поколения («мы»), и как адресат («вы»), но инклюзивность «мы» в любом случае делает его частью той коммуникации, которая выстраивается в тексте стихотворения.

---

<sup>4</sup> Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. С. 146.

## Литература

---

- Азарова 2019 – Азарова Н. Новые проблемы старого «мы» // Russian Literature. 2019. Vol. 109–110. P. 275–300.
- Бенвенист 1974 – Бенвенист Э. Общая лингвистика / Ред., вступ. ст., коммент. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974. 447 с. (Языковеды мира)
- Бюлер 2000 – Бюлер К. Теория языка; Репрезентативная функция языка: пер. с нем. / Общ. ред. и коммент. Т.В. Булыгиной; вступ. ст. Т.В. Булыгиной, А.А. Леонтьевой. М.: Прогресс, 2000. 528 с. (Филологи мира)
- Гранева 2009 – Гранева И.Ю. Местоимение *мы* в современном русском языке: коммуникативно-прагматический подход: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2009. 28 с.
- Корчагин 2019 – Корчагин К.М. Поэтическое *мы* от авангарда 1920-х годов до новейшей политической поэзии // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 9–22.
- Левин 1998 – Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–480.
- Майтинская 1969 – Майтинская К.Е. Местоимения в языках разных систем. М.: Наука, 1969. 308 с.
- Носорева 2009 – Носорева Т.В. Местоимение «мы» в поэзии Ф.И. Тютчева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 93. С. 203–207.
- Тюпа 2013 – Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.

## References

---

- Azarova, N. (2019), “New issues with the old ‘we’”, *Russian Literature*, vol. 109–110, pp. 275–300.
- Benveniste, E. (1974), *Obshchaya lingvistika* [General linguistics], Progress, Moscow, USSR.
- Bühler, K (2000), *Teoriya yazyka; Rerezentativnaya funktsiya yazyka* [The theory of language; The representational function of language], Progress, Moscow, Russia. (*Philologists of the World*)
- Graneva, I.Yu. (2009), *Mestoimenie my v sovremenom russkom yazyke: kommunikativno-pragmaticheskii podkhod* [The pronoun *we* in modern Russian. A communicative-pragmatic approach], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russia.
- Korchagin, K.M. (2019), “Poetic we from the avant-garde of the 1920s to the latest political poetry”, *Critique and Semiotics*, no. 2, pp. 9–22.
- Levin, Yu.I. (1998), “Lyrics from a communicative point of view”, in Levin, Yu.I., *Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected works. Poetics. Semiotics], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 464–480.

- Maitinskaya, K.E. (1969), *Mestoimeniya v yazykakh raznykh system* [The pronouns in languages of different systems], Nauka, Moscow, USSR.
- Nosoreva, T.V. (2009), "The pronoun 'we' in the poetry of F.I. Tyutchev", *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 93, pp. 203–207.
- Тиура, В.И. (2013), *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre], Intrada, Moscow, Russia.

### *Информация об авторе*

*Виктория Я. Малкина*, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

### *Information about the author*

*Victoria Ya. Malkina*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; poetika@gmail.com

Верлибр от «Антигоны»:  
эпизод из истории русского свободного стиха.  
Аполлон Григорьев – переводчик трагедии Эсхила

Юрий Б. Орлицкий

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, ju\_b\_orlitski@mail.ru*

*Аннотация.* В статье рассмотрен эпизод из истории русского свободного стиха, связанный с использованием этого типа национальной версификации Аполлоном Григорьевым в его раннем переводе трагедии Софокла «Антигона» (1846). Верлибр появился в творчестве молодого поэта для создания эквивалента так называемым «лирическим размерам», которыми в оригинале написаны партии хора и два ключевых монолога классической драмы. Определена реальная ритмическая природа этих партий, состоящих в основном из строк разных силлабо-тонических размеров; однако небольшое количество стихов в названных фрагментах текста не поддается традиционной метрической интерпретации и должно быть отнесено к переходной форме раннего русского свободного стиха – верлибру на силлабо-тонической метрической основе. Показано место смелого метрического эксперимента начинающего автора среди других способов перевода античных хоров в сравнении с предшественниками (И. Мартыновым и А. Мерзляковым) и последователями (С. Шестаков, В. Водовозов, Ф. Зелинский). Показано, что в дальнейшем верлибры, использованные Григорьевым для передачи специфических музыкальных размеров Софокла, были заменены более адекватной стиховой формой – силлабо-тоническими логаядами, предложенными в 1914 г. Зелинским.

*Ключевые слова:* силлаботоника, свободный стих, логаяд, А. Григорьев, Софокл, «Антигона»

*Для цитирования:* Орлицкий Ю.Б. Верлибр от «Антигоны»: эпизод из истории русского свободного стиха. Аполлон Григорьев – переводчик трагедии Эсхила // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 187–206. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-187-206

Vers libre from “Antigone”.  
 An episode from the history of Russian free verse.  
 Apollon Grigoriev – translator of the tragedy of Aeschylus

Yurii B. Orlitskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
 ju\_b\_orlitski@mail.ru*

*Abstract.* The article considers an episode from the history of Russian free verse associated with the use of that type of national versification by Apollon Grigoriev in his early translation of Sophocles' tragedy “Antigone” (1846). Vers libre appeared in the work of the young poet to create an equivalent to the so-called “lyrical meters”, that were used in the original to write the choir parts and two key monologues of the classical drama. The real rhythmic nature of those parties, consisting mainly of lines of different syllabic-tonic meters, is determined; however, a small number of verses in above fragments of the text do not lend themselves to traditional metrical interpretation and should be attributed to the transitional form of early Russian free verse – free verse on a syllabo-metrical basis. The place of the bold metrical experiment of the novice author among other ways of translating ancient choirs is shown in comparison with the predecessors (I. Martynov and A. Merzlyakov) and followers (S. Shestakov, V. Vodovozov, F. Zelinsky). It is also shown that later the vers libre used by Grigoriev to convey the specific musical meters of Sophocles were replaced by a more adequate verse form – syllabo- metrical logaedas proposed in 1914 by Zelinsky.

*Keywords:* accentual-syllabic, free verse, logaead, A. Grigoriev, Sophocles, “Antigone”

*For citation:* Orlitskii, Yu.B. (2020), “Vers libre from ‘Antigone’. An episode from the history of Russian free verse. Apollon Grigoriev – translator of the tragedy of Aeschylus”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 187–206, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-187-206

На первый взгляд Аполлон Григорьев представляется типичным для XIX столетия поэтом-традиционалистом. Однако если обратить внимание на его редко замечаемые исследователями, но достаточно многочисленные, особенно в ранние годы, стихотворные переводы<sup>1</sup>, все окажется значительно сложнее: в поэзии, дра-

<sup>1</sup> Сравнительно недавно С. Гардзони привлек внимание к многочисленным ранним григорьевским переводам итальянских оперных либретто, справедливо считая, что их тоже необходимо изучать и переиздавать [Гардзони 2008].

матургии, даже критической прозе Григорьева обнаруживаются не только редкие еще в ту пору дольники, но и опыты сложных силлабо-тонических композитов (стихов, составленных из строк разных размеров), метрической прозы и даже свободного стиха.

Начнем с последнего, поскольку на нем, как нам кажется, внимание историков русского стиха еще не останавливалось. Хотя для ученых-классиков практика использования верлибра при переводе античной драмы воспринимается как явление вполне закономерное. Так, В. Ярхо писал: «Хоры Григорьев перевел свободным стихом с весьма отдаленным соответствием парных строф» [Ярхо 1990, с. 514].

Объясняя причину этого, ученый пишет: «Особую трудность для переводчика греческой трагедии составляют хоры и коммосы, т. е. совместные вокально-речитативные партии актера с хором. В оригинале в них обычно употребляются так называемые лирические размеры, сочетание которых звучало как музыкальная фраза, состоящая из различных комбинаций целых, половинных и четвертных нот. Передать эти сочетания на русский язык в ряде случаев просто невозможно: если в оригинале следуют один за другим два – три, а то и четыре – пять долгих слогов, то перевод их таким же количеством ударных подряд можно осуществить только в порядке очень смелого и едва ли нужного эксперимента. Поэтому есть два пути для передачи по-русски ритмики хоров: либо использовать привычные для нашего уха сочетания дактилей, анапестов, хореев и т. д., либо пытаться приблизить звучание хора в переводе к ритмической структуре оригинала» [Ярхо 1990, с. 520]. Именно по этой причине, считает Ярхо, «Ап. Григорьев, С. Шестаков и изредка В. Водовозов» [Ярхо 1990, с. 521] переводили хоры свободным стихом.

«Антигону» Софокла молодой Аполлон Григорьев опубликовал в «Библиотеке для чтения» в 1846 г. Это был первый на русском языке полный стихотворный перевод трагедии Софокла: до этого целиком «Антигону» издал в 1824 г. прозой И. Мартынов<sup>2</sup>, поместивший рядом древнегреческий стихотворный текст, а А. Мерзляков в следующем году выпустил большие отрывки из нее в своих знаменитых «Подражаниях и переводах из греческих и латинских стихотворцев»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Греческие классики, переведенные Иваном Мартыновым. Ч. 4, кн. 5–6. Трагедии Софокла. Ч. 2: Антигона. Трахинянки. СПб., 1824. С. 9–173.

<sup>3</sup> Мерзляков А. Антигона из трагедии Софокловой сего имени // Мерзляков А. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. Ч. 1. М., 1824. С. 132–158.

Поскольку переводы Мартынова и Мерзлякова были основными предшественниками григорьевского перевода, остановимся на их структурных особенностях подробнее. Прозаическое переключение известного в свое время педагога и переводчика, знатока греческого языка Ивана Мартынова, выпустившего в 1820-х гг. – в основном в учебных целях – 26 томов сочинений греческих классиков, отличает четкое противопоставление речевых и хоровых партий трагедии; хоры, в соответствии с оригиналом, разбиты на строфы и антистрофы, а «поэтичность» достигается в них в основном использованием «гомеровских» двусоставных эпитетов, инверсий, полногласных форм, а также особой торжественностью повествования. Вот как выглядит в его переводе начало партии хора в пароде:

О луч солнечный, свет прекраснейший всех прежде сиявших Фивам седмивратным! наконец ты явился, о! вежда дня златого, проходя над Диркейскими потоками! Ты побудил белоцитного мужа, до света бежать из Аргоса во всеоружии, движа скорейшею уздою; как Орел на белоснежных крыльях, с пронзительным криком над землею парящий, пролетел он градом нашим, со многими оружиями и коневласыми шлемами, воздвигнутый сомнительною распрею Полиника<sup>4</sup>.

В переводе Мерзлякова партии героев выполнены белым шестистопным ямбом, восходящим в первую очередь к стиху трагедий классицизма, а два включенных в отрывок хора, на этот раз не разбитых на строфы и антистрофы – соответственно, дактилем и амфибрахием, то есть тоже противопоставлены речевым партиям. При этом первый хор состоит из семи четверостиший, первые три строки в которых представляют собой цезурированный четырехстопный дактиль с усечением слога на цезуре и женским окончанием, а четвертая – трехстопный вариант этого же размера с мужским окончанием – своего рода намек на ассиметричную структуру сапфической строфы:

Счастлив стократно Неба любимец! –  
Горе!.. о горе, если на дом твой  
Кара наляжет с чашею бедствий:  
Гибель в потомство прольет!..<sup>5</sup>

Второй хор Мерзляков определяет, опять-таки с оглядкой на позднюю европейскую традицию, как интермедию и пишет другим

<sup>4</sup> Греческие классики... С. 29–31.

<sup>5</sup> Мерзляков А. Указ. соч. С. 142.

достаточно редким трехсложником – двустопным амфибрахией со сплошными дактилическими окончаниями.

Для нас важно, что оба переводчика 1820-х гг., при всех различиях опубликованных ими текстов, прекрасно понимают неоднородную ритмическую природу софокловского текста и пытаются передать ее доступными им способами.

Мы не знаем, читал ли Григорьев упомянутые переложения, однако в любом случае он выбирает принципиально другую переводческую стратегию и иные формальные ориентиры; он писал: «Я старался строго, почти буквально держаться подлинника, но, естественно, не мог передать всех тонких оттенков эллинской речи и тем менее, ощутительно представить в русской речи все изменения размера. В последнем в особенности, позволял я себе большую вольность (кроме хоров, разумеется, по возможности прилаженных к музыке Мендельсона-Бартольди)»<sup>6</sup>.

Как же все это сказалось в структуре интересующего нас произведения? Новейшие комментаторы справедливо утверждают, что в речевых партиях трагедии Григорьев, «стараясь строго держаться подлинника», в то же время «смешивал шестистопный ямб с пятистопным (первая фраза Антигоны, 12 строк, содержит только три шестистопных, остальные строки пятистопные), доходил даже до семистопных строк»<sup>7</sup>. Пример последнего отступления приводит и Ярхо: «И это, говорят, объявит благородный Крэон» [Ярхо 1990, с. 514] – кстати, едва ли не единственный пример сверхдлинного стиха в григорьевском переводе.

Такое неупорядоченное смешение стопности следует рассматривать прежде всего в контексте общего процесса движения русского драматического стиха первой половины XIX в. – от торжества ориентированного на французский александриец шестистопника до утвержденного Пушкиным в «Борисе Годунове» пятистопника. Гаспаров писал о русских драматических поэтах первой трети века: «Свобода от рифмы сбивала их с ритма, и к 5-ст. строчкам заметно примешивались привычные 6-ст. и даже 4-ст.; эта расшатанность еще заметна и в “Венцеславе” Жандра (1824, из Ротру), и в “Испанцах” Лермонтова (1830) и даже позже» [Гаспаров 2000, с. 186]. Так что замеченная всеми невыдержанность стопности в речевых партиях григорьевского перевода – явление исторически вполне объяснимое, особенно для молодого автора.

<sup>6</sup> Григорьев А. Собр. соч.: В 10 т. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2021. Т. 3. С. 8.

<sup>7</sup> Там же. С. 498.

Таким образом, можно сказать, что большую часть трагедии Григорьев перевел вольным ямбом, в основном – пятистопным, но достаточно часто встречаются у него и шестистопные сроки. Причем впечатление вольности усиливается разнообразием окончаний, которые к тому же чередуются в тексте неупорядоченно; более того, кроме традиционных мужских и женских, в переводе иногда встречаются и редкие в русской литературной поэзии той поры дактилические, считавшиеся принадлежностью фольклора. Так, первая же реплика главной героини, с которой начинается трагедия, начинается именно таким окончанием: «Исмена, о сестра единокровная...».

Кстати, скорее всего, именно эта строка сбила с толку комментаторов, очевидно, именно ее «сосчитавших» за третью шестистопную в первой фразе Антигоны – в действительности она пятистопная с дактилическим окончанием.

Надо заметить, что в условиях отсутствия рифмовки подобный разнотопностью и окончаний сразу же производит впечатление достаточной свободы ямбического стиха, чего, судя по всему, переводчик и добивался.

Другое дело – хоровые партии. Как мы уже видели, они принципиально отличаются от речи персонажей, и практически все переводчики старались подчеркнуть это. Не стал исключением и Григорьев: хотя в его переводе не выделены строфы и антистрофы, а внутри них – партии собственно хора и корифея, имеющие у Софокла разную метрическую природу, ритмическое противопоставление ямбической речи персонажей и более сложной – хоров – у него последовательно проведено через всю трагедию.

Комментаторы пишут: «В текстах Хора мы видим разнотопные дактили, анапесты, хорей, но чаще всего – смешанный дольник, почти промежуточную полосу между стихами и прозой». И действительно, если рассматривать стих трагедии без учета генезиса, его метрический состав можно определить именно как прихотливое, бессистемное («романтическое») смешение фрагментов разных типов силлаботоники, тоники (дольника) и свободного стиха (той самой «промежуточной полосы», как комментаторы его определяют). Однако тут важно вернуться к мнению Ярхо, говорящему о музыкальных по своему генезису «лирических размерах», для передачи которых Григорьев и обращается к стиху, который мы условно будем считать свободным.

После пролога, в пародии на смену диалогу героинь приходит (причем в буквальном смысле) хор; рассмотрим его первую строфу (курсивом выделены силлабо-тонические строки):

<sup>8</sup> Там же.

1. Гелиоса луч, никогда
2. *Седмивратному городу*
3. Фивам, ты не сиял таков,
4. Как являешься ныне нам,
5. Око золотого дня,
6. На волнах диркейских ты гордый странник.
7. Ты врага, который пришел
8. *Из Аргоса с белым щитом,*
9. *Гнал отсель, так, что звенья брони*
10. *Друг о друга стучали;*
11. Подвигнут он был на наши поля
12. *Враждой Полинейка с родною страной;*
13. *С диким криком он,*
14. *Как орел, на страну с облаков налетел*
15. На крыльях спустился белых как снег.
16. *Бронейю облит*
17. *И с конскою гривой на шлеме*<sup>9</sup>.

В строфе 17 строк – точно так же, как в греческом оригинале<sup>10</sup>. Из них 8 – т. е. почти половина – укладывается во вполне традиционные силлабо-тонические схемы: 2-я – Ан2д<sup>11</sup>, 8 – Амф3м, 9 – Ан3м, 12 – Амф4м, 13 – Х3м, 14 – Амф4д, 16 – Амф2м, 17 – Амф3ж; кроме того, 3-я и 4-я строки вполне могут быть прочитаны – особенно после 2-й – тоже как двустопный анапест с дактилическим окончанием. С учетом этого количество строк, которые можно считать силлабо-тоническими, переваливает за половину.

<sup>9</sup> Там же. С. 15. Далее цитаты из перевода «Антигоны» приводятся по этому изданию с указанием номера страниц непосредственно в тексте.

<sup>10</sup> *Sophocles. Antigone* / Ed. with translation and notes by A. Brown. Oxford: Oxbow Books, 2014. P. 28. (Aris and Phillips classical texts)

<sup>11</sup> Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямба, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы хорей подряд; Х4/3 – разностопный хорей, в котором нечетные строки четырехстопные, а четные – трехстопные). Буква «ц» означает наличие в строке цезуры. Тип клаузулы обозначается буквами: «м» – мужская, «ж» – женская, «д» – дактилическая и «г» – гипердактилическая; соответственно, Я4ж – строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж – пятистопный ямба с чередованием мужских и женских окончаний.

При этом только одна из них может интерпретироваться как двусложниковая – хорей, остальные – трехсложниковые, амфибрахий или анапесты. То есть в основе стиха лежит вполне конкретный (хотя и не самый распространенный) тип русского силлабо-тонического стиха, так называемый трехсложник с переменной анакрусой и неупорядоченными клаузулами.

Важно и то, что строки одного метра дважды (если учитывать спорный случай) следуют в строфе одна за другой, составляя таким образом однородные цепочки и образуя метрическую инерцию. А остальные строки первой строфы – за исключением одной – укладываются в схемы наименее радикального типа тонического стиха – дольника, так как содержат только одно- и двусложные междуударные интервалы.

В свое время, как известно, Валерий Брюсов, давая свое определение русскому свободному стиху, один из его подтипов (самый, кстати говоря, радикальный) так и определял – как стих, все строки которого написаны разными силлабо-тоническими размерами [Орлицкий 2014], так что для теоретика русского символизма метрическая новация Григорьева безусловно была бы фактом свободного стиха.

Но прошло сто лет, и в отечественном стиховедении сложилось более или менее общепризнанное современное понимание русского верлибра (свободного стиха) как типа версификации, для которого характерен последовательный отказ от всех так называемых вторичных признаков стихотворной речи (рифмы, слогового метра, изотонии, изосиллабизма и регулярной строфики) и последовательное использование только одного, первичного признака стиха – авторского разделения текста на строки, которые могут совпадать или не совпадать с грамматическим членением речи [Орлицкий 2020, с. 179–180]; соответственно, принято говорить о синтаксическом и асинтаксическом типе свободного стиха. В современной русской поэзии – по крайней мере, в ее актуальной части – решительно преобладает асинтакстический верлибр, избыточный стихотворными переносами.

И хотя в русской поэзии свободный стих или его предвестники появляются очень давно, решительное его наступление начинается примерно в начале XX в., как раз в эпоху русского символизма. А многочисленные более ранние явления, в той или иной степени похожие на свободный стих и несущие в своей структуре отдельные его элементы, корректнее назвать переходными формами или предверлибром.

Причем чаще всего такие формы возникают на границах поэзии: в переводах с разных языков, на которых верлибр появился

раньше, или для передачи других стиховых форм, не имеющих в русской поэзии того времени точных эквивалентов; а также для передачи на языке литературной поэзии ритмически неоднородных явлений фольклора (например, так называемого духовного стиха) или музыкальной поэзии (прежде всего либретто) и так далее.

И тут самое время вспомнить еще один тип русского стиха, особенно актуальный, когда речь заходит об античной метрике и разных способах ее воспроизведения – так называемые *логаэды*, которые, как писал Гаспаров, состоят «из разнородных стоп, но в твердой постоянной последовательности» [Гаспаров 1993, с. 119] – т. е. формально совпадают с *дольниками*, но отличаются от них регулярностью чередования в строке стоп разной природы: например, как в самом распространенном русском *логаэде* – имитации сапфического десятисложника: два хорей, *дактиль* и еще два хорей. Игнорируя существование *логаэдических* метров, такую строку можно принять за *дольник* (и действительно, вполне может быть *дольниковая* строка точно такой структуры), однако, когда этот ритмический рисунок повторяется регулярно, становится ясно, что перед нами иное ритмическое явление.

В русской традиции *логаэды* издавна использовались, что вполне понятно, для «изображения» явлений античной метрики, и в 1805 г. А. Востоков, великолепно владевший этой техникой, даже предложил заменить ею привычную *силлаботонику*<sup>12</sup>, однако наиболее осознанно и активно использовать *логаэды* – причем как для перевода, так и в собственных сочинениях – русская поэзия начинает только в конце XIX – начале XX в. [Холшевников 1991; Орлицкий 2020, с. 74–92].

В связи с этим пора вспомнить переложение «Антигоны», которое принято считать образцовым: вышедший в 1914 г. в составе трехтомного издания драм Софокла перевод Фаддея Францевича Зелинского<sup>13</sup>. Здесь для передачи музыкальных лирических размеров хора искусственным в античной метрике переводчиком последовательно используются *логаэды* разной природы.

Так, первая строфа парода выглядит у Зелинского так:

---

<sup>12</sup> *Востоков А.* Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах А. Востокова. СПб., 1805. Ч. 1. С. 97–104.

<sup>13</sup> *Софокл.* Драмы / Пер. с введ. и вступ. очерком Ф. Зелинского. Т. 1–3. М.: М. и С. Сабашниковы, 1914–1915 (Памятники мировой литературы. Античные писатели). Переизд.: *Софокл.* Драмы / В пер. Ф.Ф. Зелинского; изд. подгот. М.Л. Гаспаров, В.Н. Ярхо. М.: Наука, 1990. 605 с.

<sup>14</sup> Ударные слоги обозначаются знаком «1», безударные – «0».

Здравствуй, Солнца желанный луч!	10100101 <sup>14</sup>
Краше всех просиявших зорь	10100101
Над Диркейским святым руслом	00100101
Ты сверкнул, золотого дня	00100101
Ясный взор, после долгой мглы	10100101
Свет неся семивратным Фивам!	101001010
Ты же, жгучей шпорой вонзаясь,	10101001
Вражью рать о белых считах,	10101001
Что к нам Аргос в бой снарядил,	00101001
В бегство двинул быстрее <sup>15</sup> .	1010010

Пять первых строк состоят из стоп хорей (или заменяющего его пиррихия), дактиля и еще двух стоп хорей с мужским окончанием, шестая – тоже с женским окончанием, строки с 7-й по 9-ю построены по схеме ХХДХм, а 10-я представляет собой укороченный трехиктный вариант первых пяти – ХДХ – с женским окончанием. И эта структура без изменений повторяется в первой антистрофе.

Партия же Корифея, расположенная между строфой и антистрофой, написана у Зелинского не логоэдом, а разностопным анапестом (в первых пяти строках – четырехстопным с мужским окончанием, в шестой – двустопным с таким же окончанием, в седьмой – трехстопным с женским):

Поднялась она гордо на нашу страну,	001001001001
Под грозой Полиниковых гневных речей.	001001001001
Как блистали доспехи, как веял султан!	001001001001
Так парит над землею могучий орел:	001001001001
Белоснежные крылья колышут его,	001001001001
И угрозой с небес	001001
Его рыостный крик раздается <sup>16</sup> .	0010010010

Вторая пара строф имеет другое строение, сопровождающая их партия Корифея – тоже, и так на протяжении всего текста. Таким образом, Зелинский находит силлабо-тонические эквиваленты для всех музыкальных лирических размеров Эсхила и вполне обходится при этом без свободного стиха, к которому прибегали его предшественники.

Тут важно еще и то, что, по справедливому утверждению В. Руднева, в системе русского стиха логоэды являются противоположным по отношению к верлибру полюсом национальной

<sup>15</sup> *Софокл. Драмы.* С. 128.

<sup>16</sup> Там же.

версификации, воплощая максимальную степень упорядоченности структуры [Руднев 2001, с. 208]. Однако неискушенный в логэдиической метрике читатель нередко принимает ее за некоторый хаос (ту же «промежуточную полосу») и соответственно воспроизводит при переводе как минимально дисциплинированный и в этом смысле свободный стих: именно так было в свое время в немецкой поэзии [Гаспаров 2003, с. 224], а позднее аналогичным образом Мандельштам, рефлектируя ивановские переводы строгих логэдов од Пиндара создает свой произвольный «пиндарический» верлибр [Орлицкий 2016, с. 229–247].

Тут важно вернуться также к упоминаемым Григорьевым в качестве ориентиров мендельсоновских хоров из «Антигоны». Надо сказать, что немецкому композитору это произведение в свое время далось нелегко: как вспоминает его соратник, известный музыкальный деятель Эдуард Девриент, «Мы всегда многократно обсуждали музыкальную трактовку хоров. Все, что потом говорилось об этом сочинении, все требования, сомнения, критика и похвалы, какие потом посыпались, все это мы заранее знали и взвешивали. Проще всего было бы заставить петь или даже говорить хоры речитативом в унисон, переведя часть их на сольные голоса в сопровождении только таких инструментов, какие мы полагали существовавшими во времена Софокла: флейта, трубы и арфы, как заместительницы лиры. Против этого первого предложения я возразил, что тогда пение будет невыносимо монотонным, да и понятности мы не достигнем... И все же Феликс предпринял попытку речитативной обработки, однако несколько дней спустя он признался мне, что это невыполнимо...

Поэтому он решил, что хор должен петь так, как мы теперь произносим роли, но только без подражания манере исполнения в аттической трагедии, что могло бы дойти до смехотворного, а так, как ныне актеры говорят и поют свои роли»<sup>17</sup>.

В действительности Григорьев следовал не только античному оригиналу, но и его немецкой романтической (то есть с симпатией воспринимающей хаос) переделке XIX в., к которой, как известно, приложил руку также еще один романтик – Л. Тик.

Но вернемся к русскому переводу «Антигоны». Как утверждает Ярхо, свободный стих использовали в своих переложениях трагедии Софокла и ближайшие последователи Григорьева – например, тот же Сергей Шестаков, перевод которого появился уже в 1854 г. в «Отечественных записках». Этот переводчик, в отличие от большинства других русских интерпретаторов трагедии Софокла,

<sup>17</sup> Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. М.: Музыка, 1996. С. 211.

не соблюдает деления хора на строфы и антистрофы.

Вот как выглядит в его переводе первая строфа первого хора (курсивом выделены силлабо-тонические строки):

*Солнца луч, никогда ешё  
В седьмивратном ты городе  
Не всходил так блистательно.  
Вот наконец явилась ты, дня золотого ресница,  
Поднялась над водами даркейскими  
И Аргосца с большим щитом,  
Что пришёл к нам с силой большой,  
Обратила вспять беглецом,  
И бежит он быстрее, чем пришёл.  
А его против нашей земли Полиник  
Из-за распри с родным своим братом привёл.  
И как белоснежным одетый пером  
С острым криком слетает на землю орёл,  
С сильным войском напал Полиник,  
Конский волос на шлемах вился<sup>18</sup>.*

Шестаков сжал строфу, оставив 15 строк из 17; из них 11 совпадают с силлаботоникой, то есть доля строк, которые можно интерпретировать как верлибрические, еще меньше. При этом 10 строк написано одним метром – анапестом – и только одна – амфибрахийем, т. е. двухсложников в строфе нет вообще. Поэтому ее размер вполне можно определить как вольный белый анапест с рядом отступлений. Однако в антистрофе Шестаков уходит от этого предпочтения, и после трех первых анапестических строк идут подряд шесть, выполненных свободным стихом:

Но ушёл он прежде, чем нашу кровью наполнил  
Пасть свою, прежде чем жаркое пламя Гефеста  
Могло обнять башней венцы,  
И поднялся с тылу его  
Бранный Арея шум; гибель врагу  
Неизбежна дракону<sup>19</sup>.

Однако потом верлибр снова сменяется анапестом, причем для его соблюдения Шестаков прибегает, с одной стороны, к известной графоманской «хитрости», заполняя строку лишними смысла рит-

<sup>18</sup> *Софокл. Антигона / Пер. с древнегреч. С. Шестакова // Отечественные записки. 1854. Т. 95. С. 5.*

<sup>19</sup> Там же. С. 5–6.

мическими словами-паразитами: «ведь», «уж», «уже», а с другой – часто использует сверхсхемные ударения («Звоном злата горды...», «На зубцы взошёл стен...»); эта порция анапеста состоит из 7 строк подряд:

Ненавидит *ведь* Зевс звон надменных речей  
И увидевши их, как они подошли,  
Словно бурный поток, гордых мыслей полны,  
Звоном злата горды, как один *уж* из них  
На зубцы взошёл стен и победу свою  
Ликовал *уже* там,  
Зевс перуном его поразил<sup>20</sup>.

Нетрудно заметить, что перевод Шестакова оказывается более хаотичным по структуре, чем произведение Григорьева; стремление вопреки структуре оригинала непременно метризовать текст приводит к образованию в нем сгущений разного типа стиха, что делает текст менее органичным. Поэтому, убедившись, что перевод Шестакова можно рассматривать как один из опытов переводного предверлибра с серьезными оговорками, вернемся к «Антигоне» Григорьева.

Как мы уже говорили, стих первого хора этого перевода все-таки можно трактовать как верлибр на метрической основе – своего рода переходную форму, часто возникающую в произведениях авторов, не вполне освоивших природу русского свободного стиха [Орлицкий 2002, с. 323–327], к которым с полным основанием можно отнести и нашего поэта.

Причем очень важно, что Григорьев обращается к верлибру несколько раз на протяжении всей пьесы, и не только в партиях хора. Так, после первого хора в Пароде (62 строки подряд, разбитые на 4 строфы и антистрофы, которые поэт при этом не называет, а обозначает с помощью пробелов; 23 строки (37%) не совпадают с силлабо-тоническими схемами, то есть могут считаться верлибром) перевод снова становится ямбическим; именно так написан эпизодий первый, представляющий собой коммос Креона и хора.

Тут необходимо оговориться: сам Григорьев не делит свой перевод на традиционные для древнегреческой драмы части, поэтому мы называем их по более поздним, собственно научным переводам – Зелинского, в первую очередь.

Во второй раз свободный стих появляется в партии хора, открывающей первый стасим; это снова две строфы и две антистрофы, всего 48 строк, из которых 16 (33%) в силлаботонику не по-

<sup>20</sup> Там же. С. 6.

падают. Остальные строки тоже в основном представляют разные трехсложные размеры, причем не один из них не преобладает. Этот фрагмент тоже резонно определить как переходную форму – свободный стих на метрической основе.

Во втором эпизоде первого стасима Хор (у Зелинского это Корифей) появляется пять раз: теперь он произносит четыре короткие (одна-две строки) ямбические реплики, а в единственной развернутой форме вновь возвращается к верлибру:

Уже у дверей Исмена стоит  
С слезами в очах – о бедной сестре,  
*Облака облегли и краснеющий лик*  
И чело ее  
*И ланиты следами печали* (32).

Здесь свободным стихом написано две строки, еще две – анапестом, короткая полустрока может интерпретироваться и как метрическая, и как лишенная метра. Характерно, что у Зелинского весь этот фрагмент переведен анапестом.

Стасим второй (у Григорьева его начало обозначено ремаркой и появлением Хора) снова открывается пятью строфами (у Зелинского – две строфы и две антистрофы плюс реплика Корифея, открывающая эпизодий третий); общая их протяженность – 45 строк, из которых только 14 (31%) можно интерпретировать как верлибр, остальное – разные силлабо-тонические метры, как двусложные, так и трехсложные. При этом доля верлибра в разных строфах различна: вторая почти целиком силлаботонична, здесь только одна строка из десяти может быть прочитана как свободная; в третьей же, наоборот, шесть из десяти стихов написаны верлибром.

В дальнейшем течении эпизода Хор (по Зелинскому – снова Корифей) произносит еще две реплики по две строки, оба раза это ямб (в первом случае – пятистопный, во втором – шести- и семи-).

Стасим третий открывается гимном Эросу:

Эрос, – непобедимый ты,  
Эрос, в сердце могучее  
Проникающий и на девственных  
Ланитах зарею алой  
Сияющий, море широкое ты  
Переплывающий,  
Бессмертные не в силах бороться с тобою,  
Тем паче сын времени...  
Подходишь – и он безумен.

\* \* \*

Даже дух благородный ты  
Влечешь к преступленью на гибель:  
Ты произвел и этот  
Спор близких между собою,  
И явно, что здесь победит  
Ласковый взгляд жены;  
Ибо, даже и власти соцарствует он.  
И смеется уж улыбкою  
Победною Афродита.

\* \* \*

Но самого меня теперь  
Из пределов правды выводит сей вид:  
От слез не могу удержаться,  
Видя, как Антигона идет  
На брачное смерти ложе (46–47).

В этом фрагменте, разделенном в переводе Зелинского на строфу, антистрофу и реплику Корифея и выполненного сложным логэдом, у Григорьева ровно половина строк не совпадает ни с одним размером, то есть является свободным стихом.

Характерно, что после этого, самого «свободного» выступления хора на верлибр переходит и главная героиня; в коммесе-диалоге с Хором, составляющем четвертый эпизодий трагедии, она приносит четыре строфы и эпод, переведенные Зелинским логэдами, а Григорьевым – снова переходной формой свободного стиха с обильным вкраплением силлабо-тонических строк:

О, смотрите, граждане родной стороны,  
Как последний мой путь  
Совершаю я, и последний луч  
Гелиоса сияет мне;  
Мне не видать его... Живую меня  
Гадес все усыпляющий – к берегам  
Ахерона ведет;  
Не прозвучат Гименя те  
Песни – не расцветут никогда  
Цветы его!  
Ахерон только будет супругом мне! (47).

Соответственно, таким же стихом отвечает героине хор (у Зелинского – в двух случаях Корифей). Этот кульминационный

момент трагедии оказывается, таким образом, и самым верлибрическим во всем произведении. Обратим также внимание на то, что именно здесь чаще всего встречаются межстиховые переносы, подчеркивающие стиховой характер речи – своего рода механизм самозащиты свободного стиха от упрека в прозаичности.

Затем, после появления Крэона, Антигона начинает свой «смертный плач», который Григорьев выполняет сочетанием шестистопного ямба с мужскими окончаниями и шестистопного – с дактилическими; напомним, что последние в то время считались по преимуществу принадлежностью фольклора. Именно это поэт, очевидно, имеет в виду в своей преамбуле к переводу, когда пишет: «Как опыт – удачный или нет, судить не мне, конечно, – представляю на суд моих читателей смертный плач Антигоны, в котором, сохраняя шестистопный ямбический размер, старался я ввести склад русских народных песен»<sup>21</sup>.

Плач героини резюмирует Хор (у Зелинского Корифей) вновь двумя строками амфибрахия (у Зелинского – анапеста), то есть размера, противопоставленного ямбу ключевого монолога (плача) трагедии.

После того как Антигону уводят, начинается четвертый стасим – как всегда, двумя строфами и двумя антистрофами хора, снова написанными у Григорьева свободным стихом с обильными силлабо-тоническими вкраплениями (они снова выделены в цитате курсивом):

И Данаи судьба была небесный  
Свет не видать и в медяной, гробу подобной  
Башне, в печальной темнице она лежала в оковах;  
*А была и она знаменитого роду, о дева,*  
И носила плоды Зевса златого дождя в себе  
Воля рока – страшна силой незыблемой.  
*И никакая власть ее,*  
*Ни крепость, ни корабль морской,*  
*Избегнуть никогда не могут.*

\* \* \*

И Гедонян царя, сына Дриады  
Силу Вакха презревшего в страшной гордыне  
*Власть Диониса в утес каменистый сокрыла.*  
*Так кончается смертных гордыня безумная*  
*Восстающая тщетно. Узнал он, что бога*  
Упоенного оскорбил и наказан он,

<sup>21</sup> Григорьев А. Указ. соч. С. 8.

*Ибо дев посвященных ему  
Он оскорбил и девять муз  
Свирели звуки возлюбивших.*

\* \* \*

На канских волнах моря Эвксинского  
Брег Босфор лежит, – Сальмидиосос фракийский  
Странствуя там, с враждою узрел  
Страны богъ-Арес  
Как с Финидами злобно  
Поступило мачехи мщенье,  
Как она пронзила им светлые очи,  
*Железа острием ужасным  
Вооружив кровожадные руки.*

\* \* \*

Слезами они обливали напрасными свой печальный  
Жребий, бедствие – от союза нашедшие матери; рода  
Эрехтеева древнего была она дочь  
И отрасль единая,  
*И в далеких пещерах  
Она росла – под бурями отца,  
Как кони быстрыми, Бореада, богов дитя;  
Но и она не избежала  
Вечной власти Парк, о дева (52–53).*

Обратим внимание, что здесь, как и в большинстве предыдущих примеров, силлабо-тонические строки скапливаются обычно в концах строф.

После ямбического пятого эпизодия Хор открывает последний, пятый, стасим трагедии; У Григорьева это снова свободный стих на метрической основе. На него же переходит в последней сцене и Крэон, появляющийся на сцене с трупом сына на руках. Здесь верлибром у Григорьева написано восемь развернутых реплик героя (у Зелинского – четыре строфы, разбитые пополам), перемежающихся ямбическими ответами Раба и Хора; в конце сцены на свободный стих переходит и Хор (у Зелинского – корифей):

КРЭОН

Ведите же вы, несчастливца меня....

Тебя я убил, тебя, о дитя мое!

И тебя – другую. Увы мне, увy мне!

Как свет еще видят глаза мои... Где утешение?

Все одето  
 Черной мглою вокруг, – надо мною висит  
 Неизбежное рока проклятье.  
 (Его уводят во дворец)  
 ХОР  
 Величайшее благо из благ земных  
 Есть: мудрым быть. Пред законом богов  
 Преклоняйся – заплатит ослушник его,  
 За безмерный проступок и карой безмерной,  
 И поздно узнает  
 Как разума слушаться должно (70).

Таким образом, Григорьев использует в своем переводе трагедии Софокла «Антигона» свободный стих вполне функционально: им по большей части изъясняется Хор (его Зелинский называет «интеллектуальным двойником ее эмоциональных героев» [Зелинский 2017, с. 219], а также в своих кульминационных трагических монологах оба главных персонажа: Антигона и Крэон.

При этом свободный стих выполняет в переводе роль заместителя сложных музыкальных размеров, которые позднее были вытеснены более соответствующими их оригинальной природе логаядическими метрами.

Таким образом, свободный стих Григорьева-переводчика (как и следовавших за ним ранних переводчиков Софокла С. Шестакова и В. Водовозова) представляет собой неоднородное метрическое образование, включающее в себя неупорядоченное чередование разных силлабо-тонических строк (чаще всего – трехсложниковых), а также строк, которые правильнее всего интерпретировать как случайно возникший свободный стих.

Тем не менее для картины формирования русского верлибра, особенно на стыке перевода сложно организованного стихового образования и отчасти – музыкального и даже фольклорного стиха, появление на этом месте именно формы, отчетливо ассоциирующейся со свободным стихом, кажется вполне закономерным.

## Литература

- Гардзонио 2008 – *Гардзонио С.* Аполлон Григорьев – переводчик итальянских либретто // И время и место: историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М.: Новое издательство, 2008. С. 307–315.  
 Гаспаров 1993 – *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.

- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.* Очерки истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.
- Гаспаров 2003 – *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 270 с.
- Зелинский 2017 – *Зелинский Ф.* Софокл и его трагедийное творчество. СПб.: Алетейя, 2017. 414 с.
- Орлицкий 2002 – *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
- Орлицкий 2014 – *Орлицкий Ю.* Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 г.: Сб. трудов конференции. Ереван: Лингва, 2014. С. 179–196.
- Орлицкий 2016 – *Орлицкий Ю.* О роли переводов Пиндара в развитии русского стиха (силлаботонический логэад Иванова и «пиндарический отрывок» Мандельштама «Нашедший подкову») // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / Отв. ред. Н.Ю. Грякалова, А.Б. Шишкин. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 229–247.
- Орлицкий 2020 – *Орлицкий Ю.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издат. дом ЯСК, 2020. 1016 с.
- Руднев 2001 – *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001. 384 с.
- Холшевников 1991 – *Холшевников В.* Логаэдические размеры в русской поэзии // Холшевников В. Стихование и поэтика. Л., 1991. С. 124–134.
- Ярхо 1990 – *Ярхо В. Ф. Ф. Зелинский – переводчик Софокла* // Софокл. Драмы / Пер. Ф. Зелинского. М.: Наука, 1990. С. 509–541.

## References

---

- Gardzonio, S (2008), “Apollon Grigoriev – translator of Italian librettos”, in *I vremya i mesto: istoriko-filologicheskii sbornik k shestidesyatiletiyu Aleksandra L'vovicha Ospovata* [And time, and place. Historical and philological heritage of Alexandr L'vovich Ospovat], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia, pp. 307–315.
- Gasparov, M. (1993), *Russkie stikhi 1890-kh – 1925-go g. v kommentariyakh* [Russian poems of the 1890s – 1925 in the comments], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Gasparov, M. (2000), *Ocherki istorii russkogo stikha* [Essays on the history of Russian verse], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Gasparov, M. (2003), *Ocherk istorii evropeiskogo stikha* [Essay on the history of European verse], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Kholshevnikov, V. (1991), “Logaedic dimensions in Russian poetry”, in Kholshevnikov, V., *Stikhovedenie i poetika* [The study of versification and poetics], Leningrad, USSR, pp. 124–134.
- Orlitskii, Yu. (2002), *Stikh i proza v russkoi literature* [Verse and prose in Russian literature], RGGU, Moscow, Russia.

- Orlitskii, Yu. (2014), “Free verse in the theory and practice of Valery Bryusov”, in *Bryusovskie chteniya 2013 g.: sbornik trudov konferentsii* [Bryusov Conference 2013. Collection of conference proceedings], Lingva, Erevan, Armenia, pp. 178–195.
- Orlitskii, Yu. (2016), “On the role of Pindar’s translations in the development of Russian verse (Ivanov’s syllabotonic logaeda and Mandelstam’s ‘Pindaric passage’ ‘The Horseshoe Finder’)”, in Gryakalova, N.Yu. and Shishkin, A.B., eds., *Vyacheslav Ivanov: Issledovaniya i materialy* [Vyacheslav Ivanov. Studies and materials], iss. 2, Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, Saint Petersburg, Russia, pp. 229–247.
- Orlitskii, Yu. (2020), *Stikhoslozhenie noveishei russkoi poezii* [Versification of the latest Russian poetry], Izdatel’skii dom YaSK, Moscow, Russia.
- Rudnev, V. (2001), *Entsiklopedicheski slovar’ kul’tury XX veka: Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Encyclopedic dictionary of culture of the 20th century. Key concepts and texts], Agraf, Moscow, Russia.
- Yarkho, V. (1990), “Zelinsky – translator of Sophocles”, in Sofokl, Dramy [], Nauka, Moscow, USSR, pp. 509–541.
- Zelinskii, F. (2017), *Sofokl i ego tragediinoe tvorchestvo* [Sophocles and his tragic work], Aleteya, Saint Petersburg, Russia.

### *Информация об авторе*

*Юрий Б. Орлицкий*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ju\_b\_orlitski@mail.ru

### *Information about the author*

*Yurii B. Orlitskii*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993, ju\_b\_orlitski@mail.ru

Деревянный конструктивизм:  
к поэтике «Московского дневника»  
Вальтера Беньямина

Оксана А. Братина

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,  
shtaynshtayn@gmail.com*

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

*Аннотация.* Два сильнейших эстетических впечатления Вальтера Беньямина при поездке в Москву, театральный авангард и народная игрушка, соединены не только непосредственностью свидетельства. «Московский дневник» – сложное построение, одновременно признание в любви Москве и хроника непривычного приближения к известным явлениям. Человек эпохи конструктивизма, Беньямин рассматривает сценографию авангардного театра Мейерхольда и Таирова на микроуровне, видя малые деревянные конструкции. Эти конструкции производят переключение из режима протокольного наблюдения в режим незаинтересованной игры, удивления перед происходящим. В тексте Беньямина тогда возникают образы сказочного пространства. Беньямин не только коллекционирует игрушки, но и воспринимает конструкции авангардного театра как коллекцию, как способ стереть различие между моделью и реальностью, чего нельзя добиться в капиталистическом мире. Но поиск работы также осознается Беньямином как конструкция его судьбы, останавливающая действие сказки.

*Ключевые слова:* Вальтер Беньямин, театрализация жизни, игрушка, автопроза, сказочный сюжет, микроистория, философия куклы

*Для цитирования:* Братина О.А., Марков А.В. Деревянный конструктивизм: к поэтике «Московского дневника» Вальтера Беньямина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 207–215. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-207-215

## Wooden constructivism. On the poetics of Walter Benjamin's "Moscow Diary"

Oksana A. Bratina  
*Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia,*  
*shtaynshtayn@gmail.com*

Alexandr V. Markov  
*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,*  
*markovius@gmail.com*

*Abstract.* Walter Benjamin's two strongest aesthetic impressions during his trip to Moscow, the theatrical avant-garde and folk toys, are connected not only by the immediacy of the testimony. His "Moscow Diary" is a complex construction, simultaneously a declaration of love for Moscow and a chronicle of an unfamiliar approach to known phenomena. A man of the constructivist era, Benjamin views the scenography of Meyerhold and Tairov avant-garde theater on a micro level, seeing small wooden structures. Those constructions produce a switch from a mode of protocol observation to a mode of disinterested play, of wondering what is happening. In Benjamin's text, then, images of fairytale space emerge. Benjamin not only collects toys, but also perceives the constructions of avant-garde theater as a collection, as a way to erase the distinction between model and reality, something that cannot be achieved in the capitalist world. But the search for a job was also perceived by Benjamin as a construction of his destiny, stopping the action of the fairy tale.

*Keywords:* Walter Benjamin, theatricalization of life, toy, autoprose, fairy tale plot, microhistory, philosophy of the puppet

*For citation:* Bratina, O.A. and Markov, A.V. (2020), "Wooden constructivism. On the poetics of Walter Benjamin's 'Moscow Diary' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, part 2, pp. 207–215, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-207-215

«Московский дневник» Вальтера Беньямина<sup>1</sup> – одно из самых сложных жанровых образований в европейской философии XX в. и одновременно произведение, тесно связанное с повествовательными традициями русской литературы. Эти повествовательные

---

<sup>1</sup> Здесь и далее «Московский дневник» цитируется по изданию (Беньямин 2012) с указанием страницы в круглых скобках в тексте, немецкий оригинал цитируется по (Benjamin web), в этой публикации пагинация отсутствует.

традиции и оказались *обнаружены* в буквальном смысле, обнажены в революционную эпоху. Бенъямин, стремясь принять русскую революцию как единственный режим событийности, в котором он может что-то сказать и найти себя в этой революции, как сказочный Иван бросался в котел – и писал самоотчет. Москва принимала его часто холодно, но он приближался к ней «с точки зрения самозванной близости» [Фокин 2018, с. 32] и всматривался в детали. Москва, давая «максимальную сгущенность, спрессованность» [Погребняк 2018, с. 69] гетерогенного, оказывается одновременно *богом-обманщиком Декарта*, но заплутавшим в лабиринтах собственной авторефлексии, а также и аллегорией «идеального сообщества, в том числе эротического» [Погребняк 2018, с. 69]. Тем самым поэтика «Московского дневника» – это поэтика философского трактата, но при этом и микроисторического исследования, которое проводится в реальном времени и должно создавать речь повествователя. Эта речь в отличие от авторефлексии объекта не должна блуждать в собственном лабиринте, напротив, должна устанавливать дистанции, меру близости и меру дали.

Образ давления и пресса част в работах о «Московском дневнике»: И.И. Сандомирская видит в этом произведении «давление опыта» в реальном времени, говоря, что в путешествии Бенъямина «[п]ресс непредсказуемых альтернатив чрезмерен» [Сандомирская 2012, с. 53]. Сандомирская рассматривает произведение Бенъямина как стремление освободить сами критерии «я» от «несущественных ограничительных скобок» [Сандомирская 2012, с. 55], что и позволяет Бенъямину противопоставить этому давлению опыта почти игровую сентиментальность:

Московский дневник – хроника не только революционного воспитания левоинтеллектуального «я», но и воспитания чувств познающего/пишущего в практике своего рода сентиментальной эгологии, в эротической игре между влюбленным («эго») и его возлюбленной (феноменом) [Сандомирская 2012, с. 56].

И Сандомирская, и Погребняк, и Фокин рассматривают опыт Бенъямина как катастрофический, в том числе для его письма, которое после поездки в Москву становится фрагментарным: «преодоление непосредственности» при коллекционировании [Погребняк 2018, с. 81], наблюдение над «сокращение[м] эротической энергии» [Фокин 2018, с. 23], наконец, частичная немота иностранца, «инфанта» [Сандомирская 2012, с. 62], приводит к трагикомическому распаду письма и жизни: «В последних строках дневника мы видим его трагикомическую фигуру в обнимку с чемоданом, набитым

беспольными трофеями неудавшегося завоевания – рукописями и игрушками для любимой коллекции» [Сандомирская 2012, с. 64].

Но можно ли сводить эту перипетию только к столкновению Беньямина со сложными смещениями между частными и публичными пространствами [Сандомирская 2012, с. 76] в революционной Москве? Мы высказываем три связанных друг с другом предположения, которые находят подтверждение при внимательном чтении «Московского дневника» и не позволяют видеть в Беньямине трагикомического неудачника. Первое состоит в том, что эстетика конструктивизма была вовсе не каким-то общим контекстом существования Берлина и Москвы, который при этом как бы непоправимо разбит различием двух миров, но, напротив, принципом восприятия многих московских событий, включая экзистенциально значимые для Беньямина. Второе – знакомство Беньямина с театром было одновременно опытом театрификации жизни; и сами театральные устройства, включая конструкции, могли выглядеть как сказочные, как дверь в сказку. Третье – коллекционирование Беньямином деревянных и вообще ремесленных игрушек можно рассматривать как проекцию его попытки войти в революционный театр в широком смысле, включая и всю Москву как такой театр, неудавшейся из-за отсутствия постоянной работы. Поэтому можно сказать, что как раз Беньямин перешел в этой работе не к фрагментарности, а к *микроисторической оптике*, в современном смысле этого термина – хотя мы при невнимательном чтении ее не замечаем, если смотрим только на мелодраматические моменты. Театральное и становится у Беньямина в «Московском дневнике» тем «механизмом произвольной памяти» [Травников 2015], который и станет двигателем его дальнейших проектов.

Излагая свои впечатления от знаменитой постановки «Ревизора» Вс.Э. Мейерхольдом, Беньямин обращает внимание прежде всего на особую конструкцию дерева как принцип сценографии. В использовании подлинных деревянных предметов он видит не историзм и его эффекты реальности, но социологический пафос исследования быта:

При этом более всего на меня подействовали не дорогие костюмы, а декорации. За немногими исключениями действие происходило на крохотной наклонной площадке, в каждой картине на ней размещалась новая конструкция из красного дерева в стиле ампир и новая мебель. Тем самым создавалось множество прелестных жанровых картин, в соответствии не с драматической, а социологически-аналитической основной направленностью этой постановки (с. 50).

В пьесе «Ревизор» Беньямин «стремится обнаружить первоисходные силы произведения искусства» [Фокин 2018, с. 27] в противовес свертыванию революционной энергии и наступающей немоты, о которой пишет Сандомирская. Но замечательно, что использование подлинной мебели для актерской игры соседствует для Беньямина с созданием оптических конструкций, которые и позволяют сфокусироваться на социологическом содержании спектакля. Такая интерпретация не была обычной в советской критике, для которой вопросом была актуализация и/или историзация гоголевской пьесы. Но Беньямин как иностранец видит не отношение между текстами (в широком смысле, включая тексты сценографии), но собственную работу текстов. Мебель производит игру дерева; игра же дерева действует конструктивно, размыкая жанровые картины, избавляя драматизм постановки от прежних эмоций и позволяя как бы заглянуть сразу в этот мир. Сразу становится виден внутренний мир героев. Оригинальный текст, *von einem andern Mahagoniaufbau im Empirestil und mit anderem Ameublement bestellt war*, звучит еще выразительнее: речь не просто о мебели, а о *меблировке*, то есть изменении самих фишек и процедур игры, — тогда как конструкция из красного дерева уже упраздняет театральную иллюзию как таковую, а не просто психологическую иллюзию, какковую создавала прежняя сценография.

Еще одно воспоминание относится к не менее сенсационной постановке Мейерхольда – пьесе «Лес» А.Н. Островского, которая была решена как монтаж сцен, *аксиологически* расположенных на спиралевидной конструкции. Беньямин воспринимает такой монтаж как своеобразную сюиту пантомим, где смысл общей сценической конструкции становится понятен только тогда, когда происходит полное включение в происходящее, когда все пантомимы задним числом осознаются как предьявленная нам сама реальность:

Знаменитая сцена с гармошкой в «Лесе» действительно очень хороша, но из-за рассказа Аси я представлял ее себе такой замечательно сентиментальной и романтической, что не сразу включился в сценическую реальность этого эпизода. И, помимо того, эта постановка полна замечательных находок: игра эксцентрического комедианта на рыбалке, когда он изображает бьющуюся рыбу движениями вздрагивающей руки, любовная сцена, представлявшая собой круговое движение, вся игра на мостках, спускающихся на сцену с высокой конструкции. Я впервые более ясно понял функцию конструктивистской сценографии, которая далеко не так отчетливо была мне видна у Таирова в Берлине, не говоря уже о впечатлении от фотоснимков (с. 62).

Слову «конструкция» в оригинале соответствует Gerüst, каркас, что позволяет понять, как устроена игра в данном случае. Установки Мейерхольда, которые и занимали сценическое пространство, Беньямин понимает как каркас, некоторое механическое устройство, вроде приземлившегося фанерного самолета. Беньямин не считает иронические и саркастические решения в этом спектакле, но наделенная музыкой конструкция вовлекает его в игру. Для него сцена с гармошкой – не попытка Мейерхольда пустить улицу на театральные подмостки, но один из эпизодов такого вовлечения, когда мы принимаем любые предметы как часть пантомимы и часть игры. Здесь размыкаются уже не исторические сцены, а наши сентиментальные привычки, вполне позволяя воспринять социологическое содержание не гоголевского времени, а нашей собственной эпохи<sup>2</sup>. Опять же, оригинал выразительнее перевода: в нем говорится не о конструктивистской сценографии, а о «конструктивистски обставленной сцене» (konstruktivistisch eingerichteten Szene), как можно обставить квартиру мебелью. Тогда дерево оказывается здесь способом открыть собственную социологию нас благодаря сказочным и иногда головокружительным пантомимам высоких конструкций. Сцена обставлена конструкциями, как мебелью, которые работают внутри сюжетов, преодолевающих сентиментальность и способных выстраивать нашу жизнь.

Дальше Беньямин знакомится с театром Таирова, и именно у Таирова, где было больше психологической игры, а не почти цирковых пантомим мейерхольдовской биомеханики, Беньямин отмечает кинофикацию театра. Здесь конструкция не создает уже своего сюжета, но только сопровождает готовые сюжеты; она не открывает никакого пространства переживания себя или переживания собственной судьбы как внешней тебе истории:

Играли «Любовь под вязами» О'Нила. Постановка была очень плоха, особенно разочаровала Коонен, она была совершенно неинтересной. Интересной (правда, как доказал Райх, по ошибке) была разбивка на отдельные сцены (кинофикация) с помощью занавеса и смены освещения. Темп был гораздо выше, чем это здесь принято, а динамика декораций дополнительно ускоряла его. Декорации показывали сразу три комнаты в разрезе: на первом этаже большая комната с окном, через которое открывается даль, и входом. В некоторых местах ее стены поднимались, разворачиваясь на 180 градусов, и тогда со

---

<sup>2</sup> Мы сидели в «эдисоне» / мы самих себя смотрели / чувствуя к своей персоне // интерес луча и звука (В. Кривулин. Студент консерватории Шостакович служит тапером в синемаграффе «Эдисон», 1995).

всех сторон открывалось свободное пространство. Два других помещения находились на первом этаже, лестница к ним была закрыта от публики сколоченной из реек коробкой. Было занимательно следить за движением фигур вверх и вниз через эту решетчатую конструкцию (с. 90–91).

В немецком оригинале вместо слов «решетчатая конструкция» стоит *Gatter*, слово, которое может означать любую конструкцию из палок, например загон для скота с открытыми воротами. Занимательно (*spannend*) тогда наблюдать за фигурами актеров как за игрушками в коробке или скотом в стойле, т. е. за движением, которое ничего не прибавляет к нашему опыту, но делает само наше отношение к опыту более увлеченным. Замечательно, что отжившему себя психологизму Беньямин противопоставляет ускоренную динамику декораций. Это уже не монтаж конструкций Мейерхольда, не конструктивное соположение социальных миров, но скорое вовлечение в игру, почти инфантильную, в сравнении с которой психологические проблемы взрослых выглядят скучными.

После этого Беньямин окончательно включается в такую игру у Мейерхольда. Там уже есть не только деревянный загон, требующий ускоренного взгляда на ускоренное движение, простой манипулятивной игры, но качественно новое отношение к дереву. Беньямин так пишет о новом походе в театр с Асей Лацис:

Представление было очень интересным, и один раз – не помню уж, в каком месте это было, – мы ощутили себя более близкими людьми. Все же вспомнил – это была сцена «Кафе Рич» с музыкой и танцами апачей. «Уже пятнадцать лет, – сказал я Асе, – как эта романтика индейцев странствует по Европе, и куда бы она ни пришла, люди ей поддаются». В антрактах мы беседовали с Мейерхольдом. Во втором антракте он дал нам спутницу и отправил в «музей», где хранят макеты его декораций. Там я увидел замечательные конструкции для «Великодушного рогоносца», знаменитые декорации к «Бубусу» с бамбуковым ограждением (бамбуковые стволы сопровождают появление или уход актеров, а также все важные моменты пьесы своим треском, который может быть то громче, то тише), носовую часть корабля из пьесы «Рычи Китай» с водой на авансцене и другое. Я записался в книгу почетных гостей. В последнем акте Асю раздражала стрельба (с. 91–92).

Итак, влюбленный Беньямин удивляется тому, что как раз в его судьбе все стало происходить правильно. Но при этом он не может до конца объяснить Асе, профессиональной театральной

деятельнице, что же ему нравится в этом театре. Он может только показывать свою вовлеченность в экстатические постановки, в совершенно детскую романтику индейцев, всякий раз прерывая себя. Поход в хранилище макетов Мейерхольда позволяет наконец не прерывать себя, а создать как будто сказочный сюжет, где вещи действуют и себе подчиняют стихии. В этой сценографии волшебные предметы покоряют себе воздух и воду, но при этом оказываются частью единого макета, единой деревянной конструкции. Как бы ворота всякий раз открываются, и мы уже не в стойле для скота, но в сказке, которая должна закончиться хорошо. Ася, правда, отвергает спецэффекты вещей; но пока Беньямин смотрит на конструкции, их дерево *его* заволаживает.

Для финала этого отрывка поразительно число прилагательных, говорящих, как близко к сердцу принял Беньямин фактурность всех этих макетов. Они работают как игрушки и как дерево, и коллекционер Беньямин, любивший раскрашенные игрушки, деревянные, за их фактурность, за чувство цвета, за теплоту цветного прикосновения, конечно, наследовал этой заволаженности. Он стремился остаться в сказке, и в немецком оригинале сказано вместо «конструкции» *Einrichtung* – снаряжение, обстановка: идея мебели, вещи и сказки окончательно соединились. Так он выбирает игрушки как коллекционер, но на самом деле переходит от театра Таирова с его окном в мир игры – в театр Мейерхольда, позволяющий ему заявить социальную программу на всю жизнь, *сказку своей жизни*, говоря словами Андерсена.

Такой конструктивизм дерева заканчивается, когда Беньямин понимает, что не может найти работу: «Необходимым предварительным условием является открытое выражение своей позиции» (с. 117), *Vorbedingung für dessen Konstruktion ist wiederum Stellungnahme*, т. е. конструкции его вовлеченности в большую партийную игру. Беньямин хотел играть без предварительных условий. Его игра стала меланхолической, но не перестала быть цельной.

### *Источники*

---

- Беньямин 2012 – *Беньямин В.* Московский дневник / пер с нем. С. Ромашко. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 264 с.
- Benjamin web – *Benjamin W.* Moskauer Tagebuch. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/benjamin/selbstze/chap003.html> (дата обращения 06.11.2020).

## Литература

---

- Погребняк 2018 – *Погребняк А.* Морщины и игрушки Вальтера Беньямина: «Московский дневник» как испытание метода // *Логос*. 2018. Т. 28. № 1. С. 59–86.
- Сандомирская 2012 – *Сандомирская И.* Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 432 с.
- Травников 2015 – *Травников С.К.* Роль непроизвольной памяти в диалектике сна и пробуждения Вальтера Беньямина (проект «Пассажи») // *Артикульт*. 2015. № 3 (19). С. 29–34.
- Фокин 2018 – *Фокин С.* «Московский дневник»: о методе рассуждения, любви, безумии, революции // *Логос*. 2018. Т. 28. № 1. С. 1–36.

## References

---

- Fokin, S. (2018), “ ‘The Moscow Diary’. On the method of reasoning, love, madness, revolution”, *Logos*, vol. 28, no. 1, pp. 1–36.
- Pogrebnyak, A. (2018), “The wrinkles and toys of Walter Benjamin: ‘The Moscow Diary’ as a method appraisal”, *Logos*, vol. 28, no. 1, pp. 59–86.
- Sandomirskaya, I. (2012), *Blokada v slove: Oчерki kriticheskoi teorii i biopolitiki yazyka* [Blockade in the word. Essays on critical theory and biopolitics of language], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
- Travnikov, S.K. (2015), “The role of involuntary memory in the sleep and awakening dialectic of Walter Benjamin (project ‘Passages’)”, *Artikult*, vol. 19, no. 3, pp. 29–34.

## Информация об авторах

*Оксана А. Братина (Штайн)*, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com

*Александр В. Марков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

## Information about the authors

*Oksana A. Bratina (Shtayn)*, Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Moscow, Russia; 51, Lenin Av., Ekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com

*Alexandr V. Markov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; markovius@gmail.com

## Конструктивная функция любовного повествования в новеллистике Наталии Резниковой

Анна А. Арустамова

*Пермский государственный национальный  
исследовательский университет, Пермь, Россия,  
aarustamova@gmail.com*

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

*Аннотация.* Наталия Резникова, писательница русской эмиграции в Китае, в своих рассказах соединяла традиции любовной новеллистики с моральным взглядом на прежние формы выражения страсти. В ее прозе суждение передано женщине, которая заботится не столько об одухотворении страсти, сколько о нарративной связности, запрещающей открытое выражение чувства. Действия должны развиваться как в хорошем романе, а не в новелле. Критикуя символистские поспешные тождества между телесным и духовным миром, Резникова оказывается близка философскому идеализму в духе Владимира Соловьева, где любовная история должна быть жизненной драмой, а не эпизодом. Но также она легко использует клише кинематографии и массовой литературы, при этом морально отвергая ее содержание. Такие клише способствуют не движению сюжета, а циклизации рассказов, изображающих разные возрасты женщины, когда переключка сюжетных паттернов обосновывает любовь на всю жизнь. В поэтике Резниковой женская оптика регламентирует имплицитное искусство любви, а телесность женщины проявляется в способности к постоянному взрослению и самоконтролю.

*Ключевые слова:* Резникова, любовная история, телесность, идеализм, женский взгляд, женский вопрос, Серебряный век

*Для цитирования:* Арустамова А.А., Марков А.В. Конструктивная функция любовного повествования в новеллистике Наталии Резниковой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкзнание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 216–225. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-216-225

## Constructive function of love narrative in Natalia Reznikova's short stories

Anna A. Arustamova

*Perm State University, Perm, Russia, aarustamova@gmail.com*

Alexandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
markovius@gmail.com*

*Abstract.* Natalia Reznikova, a writer of Russian emigration in China, combined in her stories the tradition of love short stories with a moral view of the earlier forms of passion expression. In her prose, judgment is imparted to a woman who cares less about spiritualizing passion than about narrative coherence, which forbids the overt display of affection. The events must progress as in a fine novel, not a short story. Criticizing the symbolist premature equations between the corporeal and spiritual worlds, Reznikova is close to philosophical idealism in the spirit of Vladimir Soloviev, where a love story should be a life drama, not an episode. But she readily uses the clichés of cinema and mass literature, while morally rejecting their content. Such clichés contribute not to the movement of the plot, but to the cyclization of stories depicting the different ages of a woman, when the similarity of plot patterns frames a lifelong love. In Reznikova's poetics, the feminine optic regulates the implicit art of love, and the corporeality of woman is manifested in her capacity for life-long readiness to act and self-control.

*Keywords:* Reznikova, love story, corporeality, idealism, female vision, women's issue, Silver Age

*For citation:* Arustamova, A.A. and Markov, A.V. (2020), "Constructive function of love narrative in Natalia Reznikova's short stories", *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Serie.*, no. 10, part 2, pp. 216–225, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-216-225

Наталья Семеновна Резникова (1911–1994) – один из ведущих писателей русской эмиграции в Китае, и далее, в США. Пик ее творчества приходится на китайский период: в Китае во второй половине 1930-х и начале 1940-х гг. были созданы романы «Измена» и «Побежденная», сборники стихотворений «Песни земли» и «Ты», историческая повесть-расследование «Пушкин и Собаньская» и, наконец, интересующий нас сборник новелл «Раба Афродиты»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Резникова Н.* Раба Афродиты. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1936. Далее это издание цитируется с указанием страниц в круглых скобках.

Сборник назван по первому рассказу, художественной хронике встреч Валерия Брюсова и Надежды Львовой, названных открыто по именам. Вообще, русский символизм создает в рассказах Резниковой общие кулисы действия: например, роман «Петербург» Андрея Белого читается героиней рассказа «В экспрессе» как новинка.

Как отдельные новеллы, произведения этого сборника недостаточно интересны: об этой книге до сих пор нет работ, хотя имя Резниковой как критика и одного из центральных деятелей литературы русского Харбина непременно упоминается во всех исследованиях по русской эмиграции в Китае. Но сборник как цикл создает особую композицию, в которой новеллистические приемы изображения любви превращаются в частности поведения героев и героинь, отходят в область отдельных жестов и поступков героев, тогда как искусством любви выступает общий романский принцип организации большого повествования. Героини Резниковой требуют от мужчин вести себя как в хорошем романе, тем самым вычитывая в модернистских романах новый канон одухотворенной любви. Идеализм любви на всю жизнь поддерживается тем, что новеллы изображают разные возраста женщины, и тем самым в противовес культу кратких любовных увлечений создается некоторый образ постоянной зрелости, серьезности и ответственности женщины.

Некоторые ключи к отношению телесного и морального в прозе Резниковой дают ее критические очерки, публиковавшиеся в харбинской газете «Заря». Так, очерк о Достоевском (1943, 9 марта), в целом следуя концепции Д.С. Мережковского, представившего Достоевского как ясновидца духа, человека сильных страстей и идеолога, усиливает момент общей гармонии, довлеющей частным страстям. Резникова объясняет консерватизм позднего Достоевского стремлением преодолеть социальные страсти, не дать миру провалиться в бездну, где есть только «бесплодие бунта»<sup>2</sup>, для чего и требуется возвращение к устоям как порядку действий для всех возрастов и всех зрелых людей. Русская символистская критика (Мережковский, Андрей Белый, Вячеслав Иванов) обычно иначе понимала гармонию Достоевского – как экстатическую, патетическую, трагическую, а консерватизм Достоевского оставляла в тени его художественного драматизма.

---

<sup>2</sup> Резникова Н. Ф.М. Достоевский: Литературный очерк // Русская эмиграция в Китае: Критика и публицистика: На «вершинах не вечернего света и неопалимой печали»: очерки, статьи, рецензии, мемуары о русских писателях. М.: Художественная литература, 2020. С. 277.

Но Резникова находит основания такой гармонии в миссии женщины, а именно в примиряющем влиянии Аполлинарии Суловой: «...что личная жизнь и встречи писателя отражаются и влияют на его творчество, что любовь вдохновляет его и что нет лжи в литературе, а есть только преобразование действительности»<sup>3</sup>. Любящая и возлюбленная женщина и создает ту настоящую действительность, действительность телесного, которая уже потом преобразуется в духовных художественных образах литературы. На фоне Суловой Достоевский кажется Резниковой несколько эгоистичным, не способным «до конца понять любимую женщину»<sup>4</sup>, тогда как Сулова только и могла создавать правдивость правильного романа, правильно смиряющего страсти всех его героев – Резникова завершает статью тем, что женские образы у Достоевского только потому правдивы, что в его жизни была Сулова. Телесное присутствие женщины создает механизмы некоторого мелодраматизма у Достоевского, но оно и позволяет сюжетам, отталкиваясь от мелодраматизма, выходить к важнейшим философским вопросам. Так и в новеллах Резниковой мелодраматическое отношение к действительности отдельных героев и героинь как раз требует духовной метакритики их частных телесных страстей.

Другой интереснейший пример перекодировки литературы, но уже не старой, а современной ей – отзыв на творчество Набокова (Заря. 1935. 27 окт. С. 3)<sup>5</sup>. Превознося роман «Камера обскура» как выдающееся достижение жанра, Резникова обращает внимание не на обман и фальшь кино как главную тему романа, но на более общую механизацию тела как его лейтмотив. То есть для нее ложный манящий мир кино – не окончательная ложь времени, но часть более сложной механизации и отчуждения, отражающейся только в кино. После этой статьи становится понятно, почему Резникова так легко использует массовые образы кинематографа и литературы, но при этом не разделяет того образа всплеск неконтролируемых страстей, который подразумевался кинематографом.

Есть немало черт, сближающих прозу Резниковой с миром кинематографа и вообще массовой визуальной и музыкальной культуры. Таково отсутствие каких-либо указаний на тяготы реальной эмигрантской жизни. В половине рассказов дело происходит в России (например, «В экспрессе», «Первая любовь»), до или в самом начале революции, как «шел восемнадцатый год...» (с. 135)

---

<sup>3</sup> Там же. С. 278.

<sup>4</sup> Там же. С. 281.

<sup>5</sup> Резникова Н. Гордость эмигрантской литературы – В. Сирин. URL: <https://lit.wikireading.ru/32980> (дата обращения 08.02.2020).

в самом финале рассказа «Их вторая встреча», но и в рассказах о жизни русского Зарубежья бедствия даже если упоминаются, то очень скупо, скрадываются. Например, в рассказе «За стеной» в Париже героиня Таня устает работать продавщицей – это можно было бы считать намеком на переработку эмигрантов на низших трудовых позициях, но это же и вполне кинематографический топос девушки, работающей на низшей позиции (продавщица, официантка) и мечтающей о блистательной карьере кинодивы. Конечно, Таня мечтает о любви, и никакой кинокарьеры для себя не предполагает (в эмигрантских образованных кругах Харбина кинокарьера морально осуждалась, о чем свидетельствует, например, автобиографическая трилогия С. Зайцевой), но сама эта любовь оказывается некоторой идеализированной мечтой, позволяющей вводить топику массового повествования, противопоставление Труда и Мечты, положения Золушки и положения Принцессы.

К кинематографической обстановке новеллистики Резниковой относится и обобщенный ландшафт действия – ресторан, дом, дача (в Китае?), равно как и наличие чудесного помощника в лице жениха или мужа, который и возвращает героине все необходимое. «Обычная сказка дает, например, сначала беду, а затем добычу помощника, который ее ликвидирует» [Пропп 1928, с. 118]. В этом смысле архетипическая для литературы Нового времени функция Феи для Золушки передана мужчине. Мир новелл Резниковой оказывается довольно сказочным, миром, где героиням благополучие дает мужчина, что отвечало ожиданиям целевой аудитории. Только изредка в прозе Резниковой появляются однозначно реалистичные герои, как Дымов, живущий в домике на окраине. Дымов представляет как бы реальность в этом мире условных сюжетов, почему и ему дана символическая фамилия, напоминающая и о герое рассказа Чехова «Попрыгунья» – труженике среди богемы, честного человека, не понимающего стихов, но понимающего нравственный долг. Здесь, конечно, Дымов – не чеховский, но реалистичность его положения вполне чеховская.

Отсылки к Бунину в прозе Резниковой тоже намеренны. Так, в рассказе «Ценой жизни» о Елене, которая становится прекрасной и потом уходит от Платона, изложена скорее бунинская, чем платоновская философия любви, где не столько интеллектуальное созерцание, сколько ряд решительных действий преобразуют женщину. Также в рассказе «Их вторая встреча» обычная для того времени тема любви с первого взгляда, страстно продолжающаяся в переписке, вполне отвечает бунинской концепции, где знакомство – это только повод для ряда безумных поступков, причем не столько выстраивающих личность (как, например, образ Лейтенанта Шмидта

в одноименной поэме Пастернака), сколько показывающих, как личность может проявить себя в самых неожиданных ситуациях. Рассказ «Две встречи» уже показывает и бунинскую топику – встреча на корабле, расставание: «Перед затуманенными глазами промелькнуло лицо господина с того парохода...» (с. 128) – все это можно представить у Бунина.

Существенное то, что искусство любви не просто рождается в этом сборнике в ответ на чаяния расширенной целевой аудитории, но и структурируется, становится искусством со своими правилами и последовательностями. Рассказы сборника объединены не только общностью сюжетов и настроений, но и принципом вариации. Резникова варьирует часто один и тот же сюжет, что сближает ее книгу с принципом темы и вариаций, востребованном в том числе в тогдашней массовой музыке, например джазовой или сопровождении немого кино. При сходстве сюжетной канвы рассказа могут различаться финалы, но также могут быть перевернуты функции: в качестве демонического, рокового или, наоборот, слабого персонажа может выступать в одном рассказе – мужчина, в другом – женщина. Это не что иное, как кинематографический принцип интриги, где зритель не должен до конца отождествлять себя ни с одним из героев – иначе чрезмерное сочувствие не позволит принять мелодраматический исход, даже благополучный. Поэтому каждый герой наделяется условными свойствами, функциональными, внутри мелодраматической интриги, но не говорится о глубине его характера.

Рассмотрим образцовую любовную новеллу Резниковой «В экспрессе». Главная героиня, Вера Сергеевна Осипова, едет в поезде несколько дней и общается с двумя попутчиками: студентом Весниным и профессором Феодосием Алексеевичем. Фабула довольно предсказуема: профессор рассматривает студента как соперника, и сам поэтому начинает испытывать тягу к героине, студент ведет себя слишком дерзко, так что никакого развития любовной фабулы получиться не может. Но именно такая диспозиция вполне соответствует соловьевскому учению о любви: любовь как страсть никогда не знает меры, тогда как настоящий Эрос строит мост между земным и небесным. В очерке «Жизненная драма Платона» (1898)<sup>6</sup> Соловьев и попытался изобразить раннего Платона как адепта Сократа таким пылким и неумеренным юношей, который не может до конца постичь трагичность фигуры Учителя, тогда как позднего Платона – некоторым уставшим профессором, ревнующим к людям и не любящим людей. Только Платон «Пира»

---

<sup>6</sup> Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. СПб.: Общественная польза, 1903. С. 246–290.

оказывается правильным Платоном, который верно мыслит любовь как меру.

Телесность подразумевает в этом рассказе ряд аффективных жестов. Таких жестов два: это сцена со студентом в поле, где опьянение студента жизнью и попытка поцелуя встречают негодование и одновременно шок героини, и сцена с профессором, нелепые ухаживания которого заставляют героиню применить искусственное опьянение – раздавить апельсин и обдать запахом сока ухажера. В обоих случаях можно говорить об аффектах, вызванных нарочно и полностью прерывающих любовную фабулу. Это вполне соответствует учению Соловьева и его последователей в идеалистическом символизме о человеческой телесности как чуждой животным инстинктам. Человек как раз может остановить действие манящих запахов, в отличие от животных, точнее, употребить их искусственно, чтобы создавать любовь искусно.

Эту новеллу сюжетно следует признать одной из многих вариаций «Анны Карениной» Л.Н. Толстого – это произведение классической русской литературы до сих пор на первом месте по числу любительских переделок [Черняк 2018]. Следует признать эту новеллу одним из многих вариантов «переписывания классики» в Серебряном веке, по терминологии Д.М. Магомедовой [Магомедова 2000]. Как показала Магомедова, это «переписывание классики» подразумевает, при сохранении узнаваемых сюжетов русской классической литературы, особую активность героя, который по умолчанию знаком с этими сюжетами, проецирует их в действительность и особым образом разыгрывает какой-то из сюжетов, пытаясь показать себя активнее, чем прежние герои русской литературы. Он активный интерпретатор, создающий оригинальную трактовку сюжета и тем самым усиливающий свою субъектность, в том числе телесную – он уже не один из героев внутри сюжетной схемы, но герой со своим телом, позицией и голосом. Понятно, что часто такие героини-переписчики – женщины, стремящиеся к утверждению своей активной позиции в обществе и в отношениях между людьми, что мы вполне видим и в других новеллах книги Резниковой.

Конечно, персонажи этой новеллы, разыгрывая одну из многих вариаций «Анны Карениной», при этом выглядят не как персонажи Толстого. Сюжетные лекала не создают духовно-психологического объема толстовских персонажей. Веру, в отличие от Карениной, нельзя назвать страстной: она романтическая и выстраивающая себя и свое поведение по канонам романтической любви. Поэтому она и ни разу не выглядит нелепой, в отличие от ее спутников. Шаблоны для их создания – это уже не Толстой: это

проза Чехова и его современников, это карикатурные влюбленные студенты фельетонов начала века, пытающиеся заводить романы с почтенными дамами, и это профессора-резонеры, скучные и эгоистичные, восходящие к маске «доктора» средневекового площадного театра, образцом которых можно считать Тесмана, героя драмы Г. Ибсена «Гедда Габлер», которую знали все читатели прозы Резниковой.

Для критики телесной страсти и реализации гармонической любви требуются контрасты плотских чувств. Некоторые тексты сборника симметричны. Например, очень похожи сюжеты неверного поэта и преданной души возлюбленной в рассказах «Раба Афродиты» и «Об одной любви», которые и позволяют показать предел страсти именно в перекличке двух текстов. Так же похожи одухотворенные героини рассказов «В экспрессе» и «В плену мечты», где глубина и гармоничность взгляда героинь позволяют побороть эксцессы телесного. Также и любовь по переписке представлена в двух рассказах – «Их вторая встреча» и «В плену мечты», где разрыв между мечтой и реальностью решается по-разному, в зависимости от давления социальных стереотипов на внутренний мир героев – это и позволяет ввести социальную тему в клишированные сюжеты. В отдельной новелле все эти перипетии выглядели бы анекдотично, но при такой перекличке перед читателем предстает новая романная программа.

Резникова, вполне в духе Соловьева, не изображает мужского вожделения как процесса, но только как эксцесс. Физическая любовь, направленная на размножение, ей, как и Соловьеву, чужда: и как достойные процедуры допускаются только романтическая любовь, которую регламентирует героиня, которая вполне может стать духовной любовью. Все героини: и Львова, и Ольга в отношениях с профессором, и Таня в Париже – отвергают телесное вожделение мужчины как нечто гнусное. Даже в рассказе «Только два дня» попытка поцелуя воспринимается девочкой как оскорбление, а не просто как разрушение ее детских ожиданий (с. 56), воспринимается вполне по-взрослому. Дело здесь не в какой-то особой стыдливости героинь, которая никак не следует из их характера и обстоятельств, но именно в определенном понимании романтической любви как единственной достойной формы совместного бытия, воспетой и книгами, и настоящей жизнью. Женская оптика оказывается здесь и женским регламентом искусства любви. При этом интересно, что Резникова явно не была знакома с культурно-исторической психологией Л.С. Выготского, доказавшего социальность и своеобразную зрелость всех, даже, казалось бы, инфантильных, этапов развития человека.

При всем отталкивании от бульварных и кинематографических сюжетов, Резникова создает целостное и при этом вполне удовлетворяющее целевую аудиторию повествование, адаптируя соловьевскую концепцию любви как романно-романтическую, где женщина создает регламенты для мужчин. В этом регламенте плотская страсть отвергается, а телесность должна быть созидаема как правильными книжными примерами романтики, так и ростом женщины, которая на каждом этапе своего развития понимает, что жизнь не заканчивается бурной страстью. В этом смысле в прозе Резниковой каждый этап в развитии личности признается полноценным, нет какого-то отдельного акме страсти; и используя многие приемы Бунина и новеллистов символистской эры, она при этом создает совсем иную телесность, с самого начала социальную и ответственную.

### *Литература*

---

- Магомедова 2000 – *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. М.: РГГУ, 2000. С. 212–218.
- Пропп 1928 – *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
- Черняк 2018 – *Черняк М.А.* Новые тексты и новые контексты: случай Анны Карениной // *Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой*. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. С. 137–154.

### *References*

---

- Chernyak, M.A. (2018), “New texts and new contexts. The case of Anna Karenina”, in *Kul't-tovary: massovaya literatura sovremennoi Rossii mezhd bukvoi i tsifroi* [Recreational goods. Mass literature of contemporary Russia between letters and digitals], RGPU imeni A.I. Gertsena, Saint Petersburg, Russia, pp. 137–154.
- Magomedova, D.M. (2000), “ ‘Rewriting the classics’ at the turn of the century. The sphere of the author and the sphere of the hero”, in *Literaturnyi tekst: problemy i metody issledovaniya* [Literary text. Issues and research methods], RGGU, Moscow, Russia, pp. 212–218.
- Propp, V.Ya. (1928), *Morfologiya skazki* [Morphology of a fairy tale], Academia, Leningrad, USSR.

*Информация об авторах*

*Анна А. Арустамова*, доктор филологических наук, профессор, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия; 614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, д. 15; aarustamova@gmail.com

*Александр В. Марков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

*Information about the authors*

*Anna A. Arustamova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Perm State University, Perm, Russia; 15, Bukireva St., Perm, Russia, 614068; aarustamova@gmail.com

*Alexandr V. Markov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; markovius@gmail.com

Поступок как форма психологического изображения  
в прозе об эпохе Большого террора  
(«Дело Тулаева» В. Сержа  
и «Мнимые величины» Н. Нарокова)

Евгения А. Белоусова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия, evgbel131@mail.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению категории поступка – основополагающей при изучении литературного героя. Методологически продуктивными в этой связи оказываются достижения смежных гуманитарных дисциплин (психологии, социологии, философии) в понимании индивида и его отношений с миром. В качестве материала для анализа выбрана проза об эпохе Большого террора, особенно репрезентативная с точки зрения эстетики индивидуально-авторского запечатления героя в экстремальных условиях. На примере «Дела Тулаева» В. Сержа и «Мнимых величин» Н. Нарокова рассмотрены типы поведения нескольких групп персонажей: наделенных властью, претендующих на свободное мышление и заключенных. Предпринята попытка проследить соотношение внешней и внутренней свободы героев в условиях тоталитаризма, переходя от фигур с наибольшим потенциалом возможностей к персонажам бесправным. Кроме того, внимание уделено феномену внешнего и внутреннего конформизма как продукту эпохи, с одной стороны, и следствию сугубо личностных проявлений – с другой.

*Ключевые слова:* В. Серж, Н. Нароков, поступок, междисциплинарный подход, конформизм, психологизм, Большой террор

*Для цитирования:* Белоусова Е.А. Поступок как форма психологического изображения в прозе об эпохе Большого террора («Дело Тулаева» В. Сержа и «Мнимые величины» Н. Нарокова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 226–235. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-226-235

An act as a form of psychological representation  
in prose about the era of the Great Terror  
("Tulaev's Case" by V. Serge  
and "Imaginary Quantities" by N. Narokov)

Evgenia A. Belousova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,  
evgbel131@mail.ru*

*Abstract.* The article deals with the consideration of the category of action – a fundamental one in the study of a literary character. Methodologically productive in this regard are the achievements of related humanities (psychology, sociology, philosophy) in understanding the individual and his relationship with the world. As a material for analysis, prose about the era of the Great Terror was chosen, which is especially representative from the viewpoint of the aesthetics of the author's individual imprinting of the character in extreme conditions. Example of "Tulaev's Case" by V. Serge and "Imaginary Quantities" by N. Narokov is used to consider the behavior types of several groups of characters: those with power, claiming to be free thinking and prisoners. An attempt is made to trace the correlation of the external and internal freedom of the characters in the conditions of totalitarianism, moving from figures with the greatest potential of possibilities to disenfranchised characters. In addition, attention is paid to the phenomenon of external and internal conformism as a product of the epoch, on the one hand, and the consequence of purely personal manifestations, on the other.

*Keywords:* V. Serge, N. Narokov, act, interdisciplinary approach, conformism, psychologism, Great Terror

*For citation:* Belousova, E.A. (2020), "An act as a form of psychological representation in prose about the era of the Great Terror ('Tulaev's Case' by V. Serge and 'Imaginary Quantities' by N. Narokov)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, part 2, pp. 226–235, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-226-235

Категория поступка – основополагающая при изучении литературного героя. По словам М.М. Бахтина, это особый элемент поведения, который позволяет осмыслить сущность персонажа в окружающем мире, характеризует личность как совокупность не только нравственных, но и социально опосредованных установок [Бахтин 2003, с. 67–68]. Единого подхода к анализу поступков, совершаемых в художественных произведениях, наука о литературе не выработала до сих пор. Одни ученые разделяют феноменологию

ческую концепцию поступка [Кришталева 2010], другие относят его к формам психологического изображения [Селезнева 2006].

Ввиду того, что специфика мотивов и эмоциональных состояний героев, как правило, соответствует особенностям развития и функционирования психики человека в социуме, смежные гуманитарные области знания (философия, психология, социология) могут дать методологически продуктивные выводы для собственно литературоведческого анализа произведения и его последующей интерпретации, междисциплинарной в своей основе. Так, психологи сходятся в том, что причины поступка обусловлены необходимостью удовлетворения внутренней потребности личности либо ее попыткой разрешить борьбу душевных мотивов и окружающей среды. Специфику психологического анализа поступка в этом случае определяет взаимодействие его внешних и внутренних форм, интеллектуальных и социальных условий. С точки зрения социологии, в поступке, который являет собой оцениваемый обществом акт поведения, побуждаемый осознанными мотивами, находят отражение нравственные ориентиры человека. Это результат взаимодействия общественных и индивидуальных факторов в соответствии с характером эмоциональности (от целерациональных к аффективным)<sup>1</sup>. В философско-эстетическом измерении поступок тесно связан с категорией ответственности и воспринимается как мерило ценностного бытия личности [Бахтин 2003]. Жизнь тоже расценивается как поступок (причастность бытию), обладающий онтологическим статусом.

Разделяя тезис Р.Л. Красильникова о том, что «литература – одно из главных средств семиотизации поступка, его выделения из потока жизни, фиксации в культурной памяти» [Красильников 2010, с. 70–80], и принимая за основу исследования комплексный и системный методы анализа текста, обратимся к прозе об эпохе Большого террора. Данный художественный материал представляется нам особенно репрезентативным в аспекте изучения поступка как формы психологического изображения с позиций экзистенциальной философии в целом (в «пограничной ситуации человек постигает правду о мире и о себе» [Цехановская 1987, с. 131]) и эстетики индивидуально-авторского запечатления героя в экстремальных условиях (его сознания, поведения) в частности.

---

<sup>1</sup> Вебер М. Основные социологические понятия / Пер. с нем. П.П. Гайденко, М.И. Левина, А.Ф. Филиппова; сост., общ. ред. Ю.Н. Давыдова. М.: Прогресс, 1990. 808 с.

\* \* \*

Выбор конкретных произведений В. Сержа и Н. Нарокова также закономерен. Несмотря на уже отмечавшееся сходство между этими авторами<sup>2</sup>, специальное сравнение «Дела Тулаева» (1948<sup>3</sup>) и «Мнимых величин» (1952) в литературоведении отсутствует. Между тем оба романа отражают реалии советской тоталитарной системы 1930-х гг., показывают губительное влияние режима на личность и в то же время его обреченность. Речь здесь идет не о контактных связях между писателями, имевшими разные политические и мировоззренческие установки, а о типологических сходениях в раскрытии темы сталинских репрессий, прежде всего – на персонажном уровне.

В «Деле Тулаева» и «Мнимых величинах» представлены типы поведения нескольких групп персонажей. Для нас важно проследить соотношение внешней и внутренней свободы героев в условиях тоталитаризма, переходя от фигур с наибольшим потенциалом возможностей (власть имущие) к персонажам бесправным (заключенные). Несмотря на то что «Мнимые величины» написаны позднее «Дела Тулаева», которое сначала вышло небольшим тиражом на французском языке, но осталось почти незамеченным, мы начинаем разговор именно с них, поскольку русскоязычный читатель за границей познакомился с этим текстом на двадцать лет раньше. При этом в России произведения были опубликованы почти одновременно: в 1990 и 1989 гг. соответственно.

В романе Н. Нарокова группа персонажей, наделенных властью, представлена Семеновым-Любкиным, начальником Областного управления НКВД, и его заместителем Павлом Супруновым. В мотивировке своих поступков Семенов-Любкин часто снимает с себя ответственность, перекладывает ее на «власть». Он действует не слепо, осознавая абсурдную жестокость политики «уничтожения врагов народа», однако персонаж успокаивает себя тем, что чувствует силу, перед которой он сам – ничто. Если рассматривать

---

<sup>2</sup> Так, Р. Гуль в рецензии на роман Н. Нарокова «Мнимые величины» писал: «Это интересная книга. “Недостаток” ее только в том, что до нее вышли два романа на ту же тему... Я имею в виду “Darkness at noon” Артура Кёстлера и “L’Affaire Toulaev” Виктора Сержа. Тема “Мнимых величин” та же – “большевизм и человек”» (Гуль Р. [Рецензия] // Новый журнал. 1953. № 33. С. 306–307).

<sup>3</sup> Роман создавался в 1940-е гг. Первое издание на французском языке – 1948 г.: *Serge V. L’Affaire Toulaev*. P.: Editions de Seuil, 1948. 468 p.; первое издание на русском языке – 1972 г.: *Серж В. Дело Тулаева* / Пер. с фр. Э. Грей. P.: Ed. de la Seine, 1972. 472 с.

поступок в рамках марксистской психологии, соответствующей историческому моменту описываемых событий, как картезианское пространство в проекциях «ответственность – свобода – самостоятельность» [Леонтьев 1975], можно отметить, что недостаточная сформированность ответственности приводит к девиации личностного развития героя. Павел Супрунов, в свою очередь, не критичен к себе и не прощает малейшие проступки других. Человеческая жизнь ничего не значит для героя: убийство не расценивается как преступление, если оно выгодно. В его случае конформное поведение, расчетливое приспособление под идеологически чуждые, но комфортные обстоятельства свидетельствует о неосознанном – и тем более опасном – внутриличностном конфликте.

Роман В. Сержа «Дело Тулаева» включает аналогичную группу персонажей: Максима Андреевича Ершова – народного комиссара госбезопасности НКВД, и Артема Артемовича Макеева – секретаря курганского областного комитета. Первый изображен честным, не жалеющим своих сил ради дела партии человеком, но и он оказывается внутренне расколотой личностью. Нарком сознательно изгоняет все, что связано с работой, из своей домашней среды обитания, наполненной противоположными в психологическом отношении условиями: только душ, еда и красивое женское тело. Тем самым герой избегает всего, что способно потревожить его расшатавшуюся от непомерных нагрузок психику. В отличие от него, Макеев – карьерист, приспособленец. Макеев самоутверждается в проявлениях собственной безнаказанности и в полученном праве управлять чужими судьбами. Его неоправданная жесткость может быть истолкована в терминах поведенческой психологии, как форма ухода от моральной дилеммы: «проективная агрессия» помогает отстраниться от внутриличностных переживаний.

Оба писателя воссоздают поведение героев одного исторического типа: искренние и преданные партийные функционеры (Любкин, Ершов) обречены на драматический внутренний раскол вследствие способности к саморефлексии, а персонажи, которые демонстрируют внешнюю конформность (Супрунов, отчасти Макеев), находят в официальной идеологии удобное прикрытие для своей жажды власти или насилия.

Поступки героев, не обремененных высокими постами, претендующих на свободное мышление, Н. Нароков иллюстрирует образами Григория Михайловича (отца главной героини) и Евлалии Григорьевны (идейного антипода Любкина). Григорий Михайлович ведет себя как конформист: в семье и среди друзей он ярый противник советской власти, а в отношениях с этой властью – ее беспринципный помощник. Тот факт, что подобная раздвоенность

не влечет за собой внутренний конфликт, объясняется как отсутствием воли у героя, так и нежеланием критически оценивать содеянное. Если рассматривать поступки Евлалии Григорьевны в русле гештальт-психологии [Левин 2000], в них обнаруживается отношение к явлениям окружающего мира как имеющим положительный или отрицательный заряд. Упрямство, столь нехарактерное для нее, но периодически проявляющееся в поведении, вызвано, судя по всему, неспособностью изменить значение этого заряда. Вместе с тем социальная психология свидетельствует о ценностно-рациональной мотивации поступков<sup>4</sup> героини, которая руководствуется религиозными установками, а не личной выгодой.

Со своей стороны В. Серж в «Деле Тулаева» изображает героя-мечтателя Ромашкина, его соседа Костю, а также историка, в прошлом – члена ЦК, Кирилла Кирилловича Рублева. Ромашкин наделен добрым сердцем и способностью к рефлексии, но не в силах противостоять идеологическому давлению. Нерешительность лишает героя возможности действовать и отстаивать свои взгляды, а незначительное повышение по службе заставляет изменить себе, отказаться от «опасных» мыслей. Его сосед Костя, на первый взгляд, сохраняет внутреннюю идентичность. Но несправедливость окружающей действительности вынуждает героя реагировать на происходящее: незапланированное убийство видного партийного деятеля можно трактовать как почти бессознательную попытку (в типологии социального действия – аффективный поступок<sup>5</sup>) противостоять власти. Наконец, в Кирилле Рублеве представлен истинный революционер, до преклонных лет сохранивший веру в дело социализма. По отношению к власти у Рублева наблюдается сублимация как защитный механизм, при котором социально неодобряемые импульсы преобразуются в социально приемлемое поведение [Першин 2007]. Образ партии замещает в сознании персонажа фигуру Бога.

Как видно, герои, не обремененные высокими постами, обладают бóльшей свободой действий, их поступки продиктованы по преимуществу личностными качествами. Тем не менее государственная политика страха и репрессий оказывает на них разрушительное влияние: стремление Кости к честности оборачивается убийством; сходное желание Евлалии Григорьевны и Ромашкина отгородиться от фальши создает предпосылки для «ухода в себя»; корыстные попытки Григория Михайловича извлечь пользу из обстоятельств толкают героя на обман и предательство.

---

<sup>4</sup> Вебер М. Указ соч.

<sup>5</sup> Там же.

В разговоре о воздействии тоталитарной системы на поведение героев, полностью лишенных свободы, мы не уделяем внимание эпизодическим персонажам, поскольку для анализа поступка необходимо видеть мотивы личности и понимать особенности характера. Допускаем также, что поведенческий портрет ряда героев, которые уже знакомы нам в ситуации свободного выбора, может быть углублен, если рассмотреть их в условиях неволи (Григорий Михайлович, Makeев, Рублев). Но для типологической репрезентативности обратимся к образам, которые раскрываются автором только в ситуации заключения и сопровождаются ретроспективной информацией об их поступках на протяжении жизни. Таковыми выступают Варискин («Мнимые величины») и Рыжик («Дело Тулаева»). Н. Нароков показывает губительность физического насилия для человеческой души. пытки во время следствия и угроза смерти лишают героя идентичности, заставляют искать убежище в мнимой реальности: Варискин не только выдумывает свое преступление (участие в заговоре), но и сам начинает верить в него. По контрасту с ним персонаж В. Сержа принимает решение заморить себя голодом, чтобы не стать «винтиком» в руках следователей. Рыжик идет до конца и действует как внутренне свободная личность, поскольку не боится смерти, а значит, не может быть запуган и сломан тоталитарной машиной.

Герои, находящиеся под стражей, безусловно, разнятся в изображении двух авторов. Если в «Мнимых величинах» арестованный обречен на подчинение системе и потерю своего «Я», то в «Деле Тулаева» у персонажа сохраняется право на самоопределение и сопротивление внешнему давлению. Вероятно, в этом проявились не столько эстетические, сколько идейные расхождения между писателями с разными судьбами: В. Сержем (настоящая фамилия Кибальчич) – революционером, примкнувшим к троцкистам, для которого арест и тюрьма были не поражением, а испытанием идеалов личности, и Н. Нароковым (настоящая фамилия Марченко) – участником Белого движения, побывавшим в плену у большевиков, оставшимся после Гражданской войны на родине, а в годы Второй мировой – коллаборационистом, покинувшим страну вместе с отступившими из Киева немцами.

\* \* \*

В прозе об эпохе Большого террора поступок как форма психологического изображения героя характеризует разноаспектные установки личности. В этой связи мы сочли возможным соотнести поведенческие особенности персонажей В. Сержа и Н. Нарокова с теми научными концепциями, которые описывают и объясняют

их не в одном («единственно верном»), а в нескольких измерениях. Методологический плюрализм и рациональная кооперация разнонаправленных, на первый взгляд, моделей анализа отвечают современной научной мысли: «Многообразия теоретических подходов стимулирует разработку разнообразных методов исследования такого сложного феномена, как личность» [Товмасын 2007, с. 158]. Следовательно, нет никакого противоречия в том, чтобы, говоря о проявлениях внешнего конформизма героев, апеллировать к бихевиоризму, а рассматривая персонажей, для которых характерен внутренний конформизм, – опираться на достижения марксистской психологии, которая оказывается более актуальной в условиях описываемых обоими авторами реалий. Когда литературоведческий инструментарий для изучения категории поступка не разработан должным образом, достижения смежных гуманитарных дисциплин (психологии, социологии, философии) в понимании индивида и его отношений с миром служат наиболее проверенным методологическим подспорьем. В конечном счете художественный психологизм непредставим без уяснения мотивов в поведении героев, динамики их душевных переживаний, наиболее осязаемое выражение которых дано читателю в поступке. Обращение к таким текстам, как «Мнимые величины» и «Дело Тулаева», обнаруживает, помимо прочего, неразрывную связь поведенческих особенностей персонажа с историческим временем и пространством, стимулирует наблюдения для осмысления внешнего и внутреннего конформизма как продукта эпохи (Супрунов, Ромашкин) и следствия сугубо личностных проявлений (Григорий Михайлович, Ершов, Макеев). Избежать конформного поведения удастся немногим. У Н. Нарокова это только Евлалия Григорьевна, а у В. Сержа – Рублев и Рыжик. Случаи, несомненно, разные, но в каждом – герой, требовательный к себе и ориентирующийся в собственных поступках на вневременные – моральные – ценности.

### *Литература*

---

- Бахтин 2003 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. 722 с.
- Красильников 2010 – *Красильников Р.Л.* К проблеме героического в теории и истории литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2010. № 2. С. 70–80.
- Кришталева 2010 – *Кришталева Л.Г.* Философия и этика поступка: структура и значение поступка в различных культурно-исторических обстоятельствах – опыт реконструкции. М.: ИФ РАН, 2010. 120 с.

- Левин 2000 – *Левин К.* Теория поля в социальных науках / Пер. Е. Сурпина. СПб.: Речь, 2000. 364 с.
- Леонтьев 1975 – *Леонтьев А.Н.* Деятельность. Личность. Сознание. М.: Политиздат, 1975. 130 с.
- Першин 2007 – *Першин Ю.Ю.* Феномен сублимации: опыт философско-антропологического исследования. Омск: СИБИТ, 2007. 148 с.
- Селезнева 2006 – *Селезнева М.А.* Поэтика характеров в «Рассказах 1922–1924 гг.»: Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. 181 с.
- Товмасын 2007 – *Товмасын Р.М.* Проблема многообразия теоретических подходов в психологии: методологический аспект // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2007. № 3. С. 155–159.
- Цехановская 1987 – *Цехановская Л.* Экзистенциалистский аспект творчества Уильяма Стайрона // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1987. Вып. 771. С. 126–133. (Ученые записки Тартуского университета)

## References

---

- Bakhtin, M.M. (2003), *Sobranie sochinenii: V 7 t.* [Collected works in 7 vols], vol. 1, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Krasil'nikov, R.L. (2010), "On the issue of the heroic in the theory and history of literature", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya* [Bulletin of the Moscow University. Philology], Moscow, Russia, pp. 70–80.
- Krishtaleva, L.G. (2010), *Filosofiya i etika postupka: struktura i znachenie postupka v razlichnykh kul'turno-istoricheskikh obstoyatel'stvakh – opyt rekonstruktsii* [Philosophy and ethics of an act. The structure and meaning of an act in various cultural and historical circumstances – the experience of reconstruction], Institut filosofii RAN, Moscow, Russia.
- Leont'ev, A.N. (1975), *Deyatel'nost'. Lichnost'. Soznanie* [Activity. Personality. Conscience], Politizdat, Moscow, USSR.
- Levin, K. (2000), *Teoriya polya v sotsial'nykh naukakh* [Field theory in the social sciences], Rech', Saint Petersburg, Russia.
- Pershin, Yu.Yu. (2007), *Fenomen sblimatsii: opyt filosofsko-antropologicheskogo issledovaniya* [The phenomenon of sublimation. The experience of philosophical and anthropological research], SIBIT, Omsk, Russia.
- Selezneva, M.A. (2006), *Poetika kharakterov v "Rasskazakh 1922–1924 gg."* [Poetics of characters in "Stories of 1922–1924"], Ph.D. Thesis (Philology), Tambov State University, Tambov, Russia.
- Tovmasyan, R.M. (2007), "The issue of diversity of theoretical approaches in psychology. Methodological aspect", *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetikaya* [Bulletin of Kostroma State University: Pedagogy. Psychology. Sociokinetics], Kostroma, Russia, pp. 155–159.

Tsekhanovskaya, L. (1987), "The existentialist aspect of William Styron's creative work", *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific notes of the Tartu State University], Tartu, Estonia, pp. 126–133. (*Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*)

### *Информация об авторе*

*Евгения А. Белоусова*, магистрант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; evgbel131@mail.ru

### *Information about the author*

*Evgenia A. Belousova*, master's student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; evgbel131@mail.ru

К вопросу о чужом слове в лирической циклизации:  
«Шепот, робкое дыхание...» Афанасия Фета  
в микроцикле Роальда Мандельштама  
«Альба» <1>, «Альба» <2> и «Утро»

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье рассматриваются три стихотворения Роальда Мандельштама, формирующие лирическую трилогию: «Альба» <1>, «Альба» <2> и «Утро». Все три начинаются одинаково: «Весь квартал проветрен и простужен...»; и в каждом из трех присутствует чужое слово – отсылки к предшествующим литературным текстам. В числе прочего это отсылки к стихотворению Афанасия Фета «Шепот, робкое дыхание...». В статье эти отсылки, находящиеся на одинаковых позициях во всех трех стихотворениях микроцикла Роальда Мандельштама (четвертые строки третьих четверостиший), рассматриваются как один из способов формирования лирического контекста и, соответственно, формирования смыслов в лирическом контексте. Показано, как сопряжение двух произведений через лексические переключки способствует их взаимному обогащению в смысловом плане.

*Ключевые слова:* лирическая циклизация, чужое слово, Афанасий Фет, Роальд Мандельштам

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. К вопросу о чужом слове в лирической циклизации: «Шепот, робкое дыхание...» Афанасия Фета в микроцикле Роальда Мандельштама «Альба» <1>, «Альба» <2> и «Утро» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 236–245. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-236-245

On the issue of someone else's word in lyrical cyclization.  
“Whisper, timid breathing...” by Afanasii Fet  
in Roald Mandelstam's microcycle  
“Alba” <1>, “Alba” <2> and “Utro (Morning)”

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
domanskii@yandex.ru*

*Abstract.* The article considers three poems by Roald Mandelstam that form from a lyrical trilogy: “Albs”: “Alba” <1>, “Alba” <2> and “Utro (Morning)”. All three begin the same way: “The whole block is ventilated and cooled down...”; and in each of the three there is an alien word – references to previous literary texts. Among other things, these are references to Afanasy Fet's poem “Whisper, timid breathing...”. In the article, these references, located in the same positions in all three poems of Roald Mandelstam's microcycle (the fourth lines of the third quatrains), are considered as one of the ways for forming a lyrical context and, accordingly, forming meanings in a lyrical context. It is shown how the pairing of two works through lexical overlap contributes to their mutual enrichment in terms of meaning.

*Keywords:* lyrical cyclization, someone else's word, Afanasy Fet, Roald Mandelstam

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2020), “On the issue of someone else's word in lyrical cyclization: ‘Whisper, timid breathing...’ by Afanasii Fet in Roald Mandelstam's microcycle ‘Alba’ <1>, ‘Alba’ <2> and ‘Utro (Morning)’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 236–245, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-236-245

О поэзии Роальда Мандельштама филологи пишут не так много, однако то, что сделано, характеризуется качеством и глубиной исследовательской мысли, а главное – характеризует творчество поэта как заслуживающее профессионального внимания специалистов-литературоведов, на что указывает уже широта того спектра проблем, которые затрагивают исследователи, обращающиеся к лирике Роальда Мандельштама [Łuciewicz 2009; Марков 2020; Савицкий 2008; Харитоновна 2016]. Среди проблем, на которые стоит обратить внимание применительно к наследию поэта, находится проблема циклизации; прежде всего это микроциклизация (о микроциклах в лирике см. [Глембоцкая 1999; Яницкий 1998]) – микроциклизация как прием авторской организации некоторых текстов Мандельштама в контексты; и нам уже доводилось писать о его микроцикле «Но-

вая Голландия» [Доманский 2014]. Впрочем, такого рода построения в лирике Роальда Манделъштама не могут быть в строгом смысле названы микроциклами; внешне они в большей степени напоминают две редакции одного стихотворения, но тем не менее преподнесены они то ли как две части единого произведения, то ли как два или даже три элемента нежесткого циклического единства: например, уже упомянутая «Новая Голландия» <1> и <2>, «Небо живот-барабан...» <1> и <2>, «Облаков золотая орда...» <1>, <2> и <3>. Впрочем, некоторые из манделъштамовских микроциклов формально (на уровне заглавия или нумерации) могут быть и не связаны друг с другом: например, пары «Встреча с весной» и «Алый трамвай»; «Клубок домов и ком заката – / И в море вянущей зари...» и «Клубок домов и ком заката – / На фоне бронзовой зари...».

Но даже в таком «контексте из контекстов» довольно необычный контекст формируют так называемые утренние стихотворения поэта, так или иначе объединенные словом «Альба». С таким названием в поэтическом наследии Роальда Манделъштама есть пять стихотворений: «Альба» («Весь квартал проветрен и простужен...» <1>), «Альба» («Весь квартал проветрен и простужен...» <2>), «Альба» («Ночь на исходе...»), «Альба» («Нет прекраснее песни ветров!...»), «Альба» («В условный час певучим рогом...»); есть и еще одно стихотворение, в заглавии которого слово «Альба» присутствует вместе с другим словами: «Альба о золотом руне»; кроме того, у Роальда Манделъштама есть стихотворение, начинающееся теми же словами, что и «Альбы» <1> и <2> – «Весь квартал проветрен и простужен...», но называющееся иначе – «Утро»; а еще одно стихотворение Роальда Манделъштама, названное, как и это, «Утро», начинается как одна из «Альб»: «Ночь на исходе...». Следовательно, можно говорить о большом контексте, состоящем из восьми стихотворений, где факторами циклизации будут и заглавия, и первые строки.

Однако этот контекст внутри себя распадается на более жесткие микроциклы, к одному из которых мы и обратимся; это микроцикл, составленный из трех стихотворений, начинающихся одинаковым стихом: «Весь квартал проветрен и простужен...»; два первых текста в нем названы «Альба», третий, как уже было сказано, назван «Утро»; при этом второй и третий тексты отмечены в подзаголовке словом «вариант». Приведем все три текста по самому на сегодняшний день авторитетному изданию поэта<sup>1</sup>, расположив их рядом, чтобы сразу можно было увидеть тождественные места – места – в чем-то схожие, и места различные:

<sup>1</sup> *Манделъштам Р.* Собрание стихотворений. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021, С. 190–192.

<i>Альба</i>	<i>Альба (вариант)</i>	<i>Утро (вариант)</i>
<p>Весь квартал проветрен и простужен,  Мокрый город бредит о заре,  Опустив в лазоревые лужи  Золотые луны фонарей.</p> <p>Вознося тоскующие руки  Из-за крыш, похожих на стога,  Сохнут мачты с парусом в разлуке,  Колокольни молят о ботах.</p> <p>– За печальный час твоей прохлады,  Эос, розоцветшая заря,  Я бросаю радостные клалды  Фонарей, как нитку янтаря,</p> <p>И встречаю новыми стихами  Солнца ослепительный восход –  Утро с боевыми петухами  Медленно проходит у ворот.</p>	<p>Весь квартал проветрен и простужен,  Мокрый город бредит о заре,  Уронив в лазоревые лужи  Головы усталых фонарей.</p> <p>А заря едва-едва колышет  Крыльями на сером полотне,  Осторожно вписывая крыши  В тихо голубеющем окне.</p> <p>И, как щит, невиданный доголе,  В гербе тех, что шли издалека,  Зацветает пепельное поле  В золотые розы-облака.</p> <p>Огненными лисьями мехами  Затянув стеклянный небосвод,  Утро с боевыми петухами  Медленно проходит у ворот.</p>	<p>Весь квартал проветрен и простужен,  Мокрый город бредит о заре,  Опустив в лазоревые лужи  Матовые луны фонарей.</p> <p>– Слушайте, как мерно дышит море!  – Посмотрите: утро впереди! –  Нет на свете радостнее горя,  Чем печаль расплакавшихся льдин,</p> <p>В час, когда на облачные стаи  Нарастает белое перо,  Да звонками алого трамвая  В троллеуары брызжет серебро,</p> <p>И спешат к трамваям пешеходы,  Чтобы яркой северной весной  Вылезать у дальнего завода  Из вагонов, пахнущих сосной.</p>
		22 января 1955

Разумеется, в этой трилогии довольно легко обнаруживаются разнообразные отсылки к текстам-предшественникам: тут и само слово «Альба» (как известно, это жанр европейской средневековой лирики, так называемая утренняя песня, в которой рыцарь и дама вынуждены расставаться с восходом солнца), и «Эос, розоперстая заря», отсылающая к первому стиху гомеровской «Одиссеи» в переводе Викентия Вересаева («Рано рожденная вышла из тьмы розоперстая Эос»), а алый трамвай из третьего стихотворения микроцикла может быть признан автоцитатой: отсылкой к одному из самых известных произведений Роальда Мандельштама – стихотворению «Алый трамвай». Можно увидеть в данном микроцикле и приметы присутствия других претекстов.

Мы рассмотрим случай, когда текст-предшественник актуализируется не в отдельном проявлении своем в том или ином стихотворении микроцикла, а во всем контексте; более того, это тот случай, когда актуализация слова как чужого и соответствующая атрибуция его происходит в полной мере только тогда, когда мы видим не один элемент в одном стихотворении из контекста, а систему элементов, явленную на определенных позициях во всех трех текстах, составивших лирическую трилогию. Речь пойдет о четвертых стихах третьих строф двух «Альб» и «Утра», то есть об одной и той же позиции в каждом из трех стихотворений цикла. В первой «Альбе» это стих «Фонарей, как нитку янтаря», во второй – «В золотые розы-облака», а в «Утре» – «В тротуары брызжет серебро».

Во всех случаях перед нами тропы, и чтобы объяснить каждый из них, следует дать эти стихи в контексте стихов, им предшествующих: «Я бросаю радостные клады // Фонарей, как нитку янтаря» (первая «Альба»), «Зацветает пепельное поле // В золотые розы-облака» (вторая «Альба»), «Да звонками алого трамвая // В тротуары брызжет серебро» («Утро»). Во всех трех случаях перед нами метафорические характеристики наступления утра; во вторых же стихах каждого из примеров мы видим конкретизацию этих характеристик: в первой «Альбе» сравнение фонарей (в процессе их бросания как кладов) с ниткой янтаря; во второй, по мере того, как пепельное поле (здесь, разумеется, метафора предрассветного неба), зацветая, становится золотым, рассветные облака сравниваются с розами; в «Утре» звуки рассвета (а именно – звонки трамвая) метафорически воплощаются в серебро; все же вместе (как и каждое по отдельности) поэтически передают состояние наступления утра.

И если мы посмотрим на янтарь из первой «Альбы», на розы из второй и на серебро из «Утра» как на систему, то несложно будет разглядеть и прямой лирический источник всей этой системы –

хрестоматийное стихотворение Афанасия Фета «Шепот, робкое дыхание...». По отдельности отсылки к стихотворению Фета тут если и распознаются, то выглядят не более чем случайностью, порождающей типологическое сходство, но в системе, в контексте трех стихов на одной позиции в разных текстах, отсылка к стихотворению «Шепот, робкое дыхание...» становится очевидной: янтарь из первой «Альбы» и розы из второй отсылают к первым двум стихам третьей строфы фетовского стихотворения («В дымных тучках пурпур розы, // Отблеск янтаря»), серебро из «Утра» к третьему и четвертому стихам начальной строфы («Серебро и колыхание // Сонного ручья»). Сразу добавим, что дымные тучки Фета вполне соотносятся с пепельным полем Роальда Мандельштама, еще более усиливая степень включения текста-предшественника в контекст-реципиент. Очевидно, что в мандельштамовской трилогии все три «фетовских» стиха направлены на передачу состояния наступления утра; и у Фета роза и янтарь работают в схожей функции. Сошлемся здесь на частные наблюдения из классической работы М.Л. Гаспарова о Фете: «...“в дымных тучках пурпур розы” – это, по-видимому, рассветающее небо, “отблеск янтаря” – отражение его в ручье (?); «Третья строфа: “дымные тучки”, “пурпур розы”, “отблеск янтаря” – от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок»; «двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): “розы”, “янтарь” – о цвете зари» [Гаспаров 1997, с. 28, 29]. Несколько сложнее с серебром: Гаспаров замечает, что у Фета «первая строфа кончается образом зримого мира (“серебро ручья”)» [Гаспаров 1997, с. 27]; у Роальда Мандельштама же серебро соотносится не с визуальной характеристикой наступления утра, а с характеристикой аудиальной, да еще и поддержанной автоцитатой, напомним: «Да звонками алого трамвая // В тротуары брызжет серебро»; впрочем, серебряные звонки трамвая могут соотноситься не только с характеристикой звука, но и метафорически визуально с серебром по утру умытого города, с серебром трамвайных рельс; тогда перед нами сложная аудиально-визуальная метафора утра; и такое прочтение оказывается возможным через подключение фетовского серебра ручья к мандельштамовскому серебру звонков трамвая, в свою очередь, серебро ручья, может содержать в себе и аудиальные коннотации: журчанье ручья тоже можно сравнить с серебром.

Что же получается при соотношении системы из трех стихов Роальда Мандельштама и образно соответствующих им стихов из «Шепота, робкое дыхание...»? Обогащается ли в смысловом плане мандельштамовская трилогия при подключении фетовского текста-источника? И у Фета, и у Роальда Мандельштама и янтарь,

и роза, и серебро выступают в метафорическом значении, совокупно знаменуя собой образную характеристику наступления утра. Отблеск янтаря в рассветном небе у Фета сходится в смысловом плане с нитками янтаря предутренних фонарей из сравнительной части метафоры у Роальда Манделъштама (тут очень значима экспликация субъекта – как лирического и как субъекта действия: «Я бросаю радостные клады // Фонарей, как нитку янтаря»); фетовский пурпур розы в том же самом небе (важно, что роза и янтарь у Фета соседствуют, выступают в едином ряду однородных членов) как сугубо цветовая характеристика окраски туч выступает у Роальда Манделъштама в визуальном синтезе цвета и формы при изображении утренних облаков: «золотые розы-облака» не столько даже цветом («золотые»), сколько внешним обликом похожи на соцветья роз. Правда, серебро тут, на первый взгляд, несколько нарушает общую смысловую гармонию, поскольку у Фета, если рассматривать его стихотворение как движение от ночи к утру, серебро ручья будет связано все-таки с ночным временем. Впрочем, это не столько нарушение общей гармонии, сколько расширение смыслового поля, расширение, возможное при соотнесении серебра у Фета и серебра у Роальда Манделъштама: серебро обогащается в смысловом плане через взаимный синтез аудиального и визуального и через определенные грани изображения ночи и утра на их границе, то есть метафора серебра при взаимодействии стихотворения Фета и трилогии Роальда Манделъштама выступает как аудиально-визуальное изображение сначала ночи, потом перехода ночи в утро, и наконец наступления утра. И это изображение пополняется смысловым взаимодействием двух других метафор у двух поэтов – янтаря и розы, делая настроение наступления утра, прихода зари (слово «заря» присутствует и у Фета, и у Роальда Манделъштама) более объемным и глубоким в эстетическом плане.

Между тем в стихотворении Фета есть важная линия лирического сюжета, которой нет в трилогии Роальда Манделъштама, – это то, что можно назвать любовной линией, чуть точнее – линией страсти. Таким образом, лирический сюжет фетовского стихотворения состоит из двух переплетающихся событийных (событийных в лирическом смысле) рядов: постепенная смена ночи утром и любовное свидание, динамика которого в русле композиции была подробно описана М.Л. Гаспаровым через те эмоции, что сменяют друг друга от первой строфы к третьей: «В первой строфе дыхание – “робкое”: это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо – “милое”, а изменения его – “волшебные”: это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе “лобзания

и слезы” – это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор представленные лишь порознь, сливаются. ...От слышимого и зримого к действительному, от прилагательных к существительным – так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти» [Гаспаров 1997, с. 29]. Линии страсти в лирическом сюжете мандельштамовской трилогии на внешнем уровне нет, как нет и той, которая могла бы вызвать эту страсть (в терминологии М.Л. Гаспарова – героини), – субъект Мандельштама в это утро на внешнем уровне одинок; однако отсылки к Фету позволяют говорить о том, что данная линия присутствует в микроцикле Роальда Мандельштама имплицитно, а ее наличие (пусть и неявное) допускает прочтение мандельштамовской трилогии в ином относительно очевидного ключе – например, как эмоциональное переживание страсти. Да и заглавие «Альба» во многом провоцирует такое прочтение, отсылая к соответствующей традиции. В результате любовная страсть становится важной составляющей мандельштамовского цикла. Возможно и то, что смыслов такого рода не было у Роальда Мандельштама, а появились они лишь тогда, когда трилогия была прочитана в свете стихотворения Фета. Из этого можно заключить, что чужое слово и подключенный через него текст-источник могут не только актуализировать какие-либо смыслы текста-реципиента, но и порождать их; учитывая же симметричное расположение отсылок к Фету в мандельштамовском микроцикле – четвертые строки третьих строф, можно говорить и об этих строках, и об их источнике как о циклообразующих элементах, то есть о том, что (помимо прочего, разумеется) связывает три стихотворения в контекст, в единство, в цикл.

Напоследок же стоит задаться вопросом, дал ли что-то микроцикл Роальда Мандельштама для смыслового обогащения стихотворения Фета? Ведь, как известно, через чужое слово обогащается в смысловом плане не только текст-реципиент, но и текст-источник. На наш взгляд, соотнесение текстов актуализировало (а, возможно, и породило) прочтение «Шепота, робкого дыхания...» как традиционной Альбы – средневекового поэтического жанра, в котором ночь, соединившая влюбленных, превращается в утро расставания; в этой связи и фетовский финал – «И заря, заря!..» – звучит куда как более драматичнее привычного: теперь это, как положено в традиционной Альбе, час неизбежного и трудного расставания с возлюбленной. А повод к такому прочтению дал не столько событийный ряд фетовского стихотворения, сколько то, что «Альбами» названы два стихотворения в рассмотренной трилогии Роальда Мандельштама, в которой присутствуют отсылки к стихотворению Фета.

Таким образом, можно заключить, что актуализация слова как чужого и атрибуция его, подключающая к смыслам текста-реципиента смыслы текста-источника, при циклизации порою оказывается возможна именно тогда, когда сегменты из разных элементов контекста вступают между собой в системные отношения, формируя микроконтекст внутри контекста основного. Такой микроконтекст сформировали в трилогии Роальда Манделъштама четвертые стихи третьих строф каждого из трех стихотворений. И контекстуализирующим циклообразующим фактором стало тут стихотворение Фета «Шепот, робкое дыхание...», обогатившее в смысловом плане трилогию Роальда Манделъштама и само обогатившееся через связь с этой трилогией.

### *Литература*

---

- Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2: О стихах. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 21–32.
- Глембоцкая 1999 – *Глембоцкая Я.О.* Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1999. 24 с.
- Доманский 2014 – *Доманский Ю.В.* Двойное стихотворение Роальда Манделъштама «Новая Голландия»: к вопросу о возможностях циклизации в лирике // Художественные традиции в русской литературе XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2014. С. 172–185.
- Марков 2020 – *Марков А.В.* Эрмитажный сложный экфрасис Роальда Манделъштама: тень «Катилины» Блока и вопросы датировки стихотворений // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 3. С. 40–43.
- Савицкий 2008 – *Савицкий С.* «Новая Голландия»: прогулка и историческое воображение // СССР: Территория любви. М.: Новое издательство, 2008. С. 128–145.
- Харитоновна 2016 – *Харитоновна З.Г.* Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX в. (Н. Гумилев, Р. Манделъштам, В. Цой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. Вып. 16. С. 78–85.
- Яницкий 1998 – *Яницкий Л.С.* Стихотворный цикл: динамика художественной формы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998. 20 с.
- Łuciewicz 2009 – *Łuciewicz L. et al.* Роальд Манделъштам – поэт русского андеграунда // Przegląd Rusycystyczny. 2009. Т. 4. № 128. С. 5–17.

## References

---

- Domanskii, Yu.V. (2014), “Roald Mandelstam’s double poem ‘New Holland’. On the question of the possibilities of cyclization in lyrics”, in *Khudozhestvennye traditsii v russkoi literature XX–XXI vekov* [Artistic traditions in Russian literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries], Moscow, Russia, pp. 172–185.
- Gasparov, M.L. (1997), “Fet without verbs”, in Gasparov, M.L. *Izbrannyye trudy. T. 2: O stikhakh* [Selected works. T. 2: About poetry], Moscow, Russia, pp. 21–32.
- Glembotskaya, Ya.O. (1999), *Tvorcheskaya refleksiya v kontekste khudozhestvennoi tsiklizatsii na materiale russkoi poezii XX veka* [Creative reflection in the context of artistic cyclization based on the material of Russian poetry of the 20<sup>th</sup> century], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Novosibirsk, Russia.
- Kharitonova, Z.G. (2016), “Poeticization of urban public transport in Russian poetry of the 20<sup>th</sup> century (N. Gumilyov, R. Mandelstam, V. Tsoi)”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], iss. 16, pp. 78–85.
- Lucewicz, L. (2009), “Roald Mandelstam – poet of the Russian underground”, *Przegląd Rusycystyczny*, vol. 4, no. 128, pp. 5–17.
- Markov, A.V. (2020), “The Hermitage complex ekphrasis of Roald Mandelstam. The shadow of Blok’s ‘Catiline’ and questions of dating the poems”, *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, no. 3, pp. 40–43.
- Savitskii, S. (2008), “ ‘New Holland’. A walk and historical imagination”, in *SSSR: Territoriya lyubvi* [USSR: Territory of love], Moscow, Russia, pp. 128–145.
- Yanitskii, L.S. (1998), *Stikhotvornyi tsikl: dinamika khudozhestvennoi formy* [Poetry cycle. Dynamics of artistic form], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Novosibirsk, Russia.

## Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

## Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; domanskii@yandex.ru

## Вступления к малоазийским оракулам по астрагалам об особенностях этого вида мантического искусства

Елена В. Приходько

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия, aristonica@list.ru*

*Аннотация.* 21 надпись из пограничных областей юго-западной Малой Азии – Писидии, Памфилии, Фригии, Ликии и Киликии – демонстрирует нам текст оракулов по пяти или семи астрагалам. Датируются эти надписи II – началом III в. н. э. В античной литературе нет никаких свидетельств об этом виде прорицания. Автор ставит перед собой задачу определить место астрагальных оракулов в системе мантического искусства и для этого проводит анализ вступлений, сохранившихся у 8 надписей. Этот анализ позволяет прийти к следующим выводам. По верованиям жителей этого региона, высокая прямоугольная колонна с вырезанным на ней текстом оракула по пяти астрагалам и с венчающей ее статуей Гермеса была прорицалищем под открытым небом. Возле этой колонны незримо обитал оракул (*μαντεῖον*), то есть вещей дух места, который контролировал падение брошенных астрагалов. Поэтому механизм получения откровений в этих святилищах считался, по сути, таким же, как и в прославленных прорицалищах, например, в Дельфах. Покровителем астрагальных оракулов почитался Гермес. Но Гермес выступал здесь не как независимое божество, а как исполнитель воли Аполлона, отдавшего ему под контроль мантику по жребиям. Астрагальные оракулы продолжили традицию создания маленьких прорицалищ под открытым небом, известную нам и по святилищам в материковой Греции.

*Ключевые слова:* мантика, астрагал, оракул по пяти/семи астрагалам, Аполлон, Гермес, *μαντεῖον*, Писидия, Памфилия, Ликия, Киликия

*Для цитирования:* Приходько Е.В. Вступления к малоазийским оракулам по астрагалам об особенностях этого вида мантического искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 246–256. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-246-256

## Prologues to the dice oracles of Asia Minor about the features of this type of mantic art

Elena V. Prikhodko

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,  
aristonica@list.ru*

*Abstract.* 21 inscriptions from the border regions of southwestern Asia Minor – Pisidia, Pamphylia, Phrygia, Lycia and Cilicia – show us the texts of the dice oracles. The inscriptions are dated to the 2<sup>nd</sup> – beginning the 3<sup>rd</sup> century AD. There is no evidence of this type of divination in ancient literature. The author aims to determine the place of astragalus oracles in the system of mantic art, and for that she analyzes the prologues preserved in 8 inscriptions. The analysis leads to the following conclusions. According to the beliefs of the inhabitants of that region, a tall rectangular column with the text of dice oracle carved on it and with the statue of Hermes crowning it was considered to be an open-air divination sanctuary. An oracle (μαντεῖον), believed to be the prophetic spirit of the place, which controlled the fall of the rolled astragalus, invisibly lived near that column. Therefore, the mechanism of getting responses in those sanctuaries was considered essentially the same as in the famous sanctuaries, for example, in Delphi. Hermes was the patron of the dice oracles. But here he functioned not as an autonomous deity, but as the executor of Apollo's will, who gave him control over the divination by lot. The dice oracles of Asia Minor followed the tradition of establishing small open-air sanctuaries, known in mainland Greece.

*Keywords:* ancient Greek divination, astragalus, dice oracle, Apollo, Hermes, μαντεῖον, Pisidia, Pamphylia, Lycia, Cilicia

*For citation:* Prikhodko, E.V. (2020), "Prologues to the dice oracles of Asia Minor about the features of this type of mantic art", RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series, no. 10, part 2, pp. 246–256, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-246-256

### Введение

Древние эллины всегда относились к искусству прорицания как к одному из ремесел и даже называли его по тому же принципу: было ἡ κεραμική τέχνη «гончарное искусство» или ἡ ναυτική τέχνη «искусство мореплавания» и было ἡ μαντική τέχνη «искусство прорицания», или мантика. Уже в поэмах Гомера пророки-мантисы активно участвовали в описываемых событиях, и в дальнейшем ситуации, связанные с прорицанием, излагались многими древнегреческими писателями и поэтами. Мантика имела разные направления и создала свою систему терминов. Например, эллины

различали пророков по типу их дарования и по виду высказываний и, соответственно, обозначали их разными словами: *μάντις* – «ведун», пророк, получавший откровения от бога и открывавший людям события их ближайшего будущего, *πρόμαντις* – жрец прорицалища, получавший божественные откровения при посредничестве оракула, *χρησμολόγος* – пророк, предсказывавший события очень далекого будущего без конкретизации времени, когда они должны исполниться и т. д. Основную информацию о традиционных направлениях мантического искусства можно почерпнуть из произведений античной литературы.

Однако в последние два столетия благодаря изысканиям на землях юго-западной Малой Азии в научный обиход была введена небольшая группа надписей, демонстрирующая существование еще одного вида мантики, о котором молчат все античные авторы. Эти надписи получили название «оракулы по пяти (или семи) астрагалам», и, кроме самого текста этих надписей, никакого другого материала для определения места этого вида прорицания в системе мантического искусства в нашем распоряжении нет.

### *Надписи с оракулами по астрагалам*

Оракул по пяти астрагалам – это собрание из 56 заранее составленных прорицаний, которые не предсказывали будущего, а давали общий совет о правильной тактике поведения, благодаря чему могли быть применимы к разным жизненным проблемам. Для выбора нужного прорицания проситель совершал бросок пяти астрагалов. Астрагал – это кость из лодыжки животного с раздвоенными копытами (козы, овцы или теленка). С глубокой древности многие народы использовали эти кости для гаданий и для игр. Астрагалы имеют форму, отдаленно напоминающую параллелепипед, и поэтому при броске они могут упасть только на одну из четырех сторон – две противоположные боковые стороны слишком малы и закруглены. Каждая сторона астрагалов отличается свойственным только ей рисунком, в результате чего даже без дополнительных знаков за сторонами астрагалов были закреплены постоянные числовые значения: 1, 3, 4 и 6. Распределяются числа по тому же принципу, что и у кубика: сумма противоположных сторон должна равняться 7, – и именно по этой причине у астрагалов нет значений 2 и 5.

Если одновременно бросать пять астрагалов, то может получиться 56 различных комбинаций, что и определило количество прорицаний у оракула по пяти астрагалам. Каждое прорицание состоит из трех гекзаметрических стихов, но перед самими стихами располагалось

еще две строки, необходимые для закрепления связи каждого прорицания с указывавшей на него комбинацией астрагалов. В результате для каждого броска создавалась строфа из пяти строк: в первой строке слева перечислялись цифровые значения выпавших астрагалов, в центре указывалась их сумма и справа стояло имя божества, которому был посвящен этот бросок; вторая строка снова описывала выпавшие астрагалы, только на сей раз уже словами и в гекзаметре; и только затем шли три строки самого прорицания. 56 строф по 5 строк в каждой приводят к созданию надписи из 280 строк, что для эпиграфического памятника было очень большим объемом.

Скопированные надписи были вырезаны преимущественно на высоких (под 2 м) прямоугольных колоннах, и, судя по отдельным находкам *in situ*, такие колонны выставлялись в центре города, причем часто на агоре, поскольку за советом к оракулу по пяти астрагалам обращались в первую очередь по коммерческим вопросам. В общей сложности на данный момент известно о существовании 18 таких оракулов: 17 надписей были собраны вместе в труде Й. Нолле [Nollé 2007, S. 31–103, 192–211] (правда, он рассматривал как два разных оракула фрагменты колонн из Йарыкёй и Такин, которые на самом деле оказались верхней и нижней частью одной оракульной колонны из Такин [Приходько 2014, с. 88–91]) и фрагмент еще одной надписи был совсем недавно опубликован Б. Ипликчиоглу [İplikçioglu 2021, S. 21–22]. Ввиду огромного размера оракульных колонн лишь немногие из них сохранились до наших дней целиком. Некоторые были встроены в турецкие дома и, частично скопированные в XIX в., сейчас утрачены. От некоторых были обнаружены лишь незначительные фрагменты. Текст большинства оракулов восходит к общему первоисточнику, что оказывает существенную помощь при реконструкции испорченных строк. Датируются все эти надписи II – началом III в. н. э. и происходят из пограничных областей Малой Азии: Писидии, Фригии, Памфилии, Кабалиды, восточной Ликии и западной Киликии.

Существовали также и оракулы по семи астрагалам. Такие надписи должны были состоять из 120 строф и, соответственно, 600 строк. Но ни одна подобная надпись полностью не сохранилась. Нолле представил в своей работе фрагменты лишь трех таких оракулов [Nollé 2007, S. 211–221].

Приведем для примера две строфы оракула по пяти астрагалам из писидийского города Адады: 2-я строфа, посвященная Афине Арее, одобряет планы просителя, а 10-я строфа, посвященная Тюхе Кормчей, напротив, советуем подождать<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Все переводы, представленные в статье, принадлежат автору.

11113	7	Афины Арей
<p>Вместе явились четыре хиосца, а пятою тройка:          Зла и вражды избежав, ты однажды достигнешь награды.          Всем, как дойдешь, одарит совоокая дева Афина,          Так что по сердцу тебе будет дело, к какому стремишься.</p>		

11163	12	Гюхе Кормчей
<p>Три выпадают хиосца, шестерка и пятою тройка:          Не торопись, ведь отправиться в путь – не ко благу, но выжди.          Если в усердье пустом поспешишь, навредишь себе сильно.          Жди, пока нужное время придет, и во всем преуспеешь.</p>		

По содержанию изречений оракула по пяти астрагалам достаточно проблематично сделать какие-либо серьезные выводы о месте этого вида прорицания в системе всего мантического искусства. На первый взгляд, вполне можно было бы допустить, что мы имеем здесь дело с обычным бытовым гаданием, то есть, если пользоваться терминологией Цицерона, с «искусственной дивинацией» (Div. I 33, 72). Однако сами эллины могли оценивать этот вид мантики совершенно по-другому, тем более что и Цицерон упоминает о двойственной природе жребиев (Div. I 18, 34). А тогда единственным свидетельством о собственно античном взгляде на разбираемую проблему оказываются небольшие вступления, предшествующие тексту оракула на нескольких памятниках. То, что такие вступления есть далеко не у каждой надписи, говорит о том, что они не являлись обязательным элементом оформления оракульной колонны и были добавлены создателями этих колонн по их собственному почину, а значит, были составлены произвольно, не следовали каким-либо ограничивающим формулам и вполне могут раскрыть нам представления населения малоазийских городов II в. об этом виде мантического искусства.

*«Гермесов оракул по астрагалам»  
 под руководством Аполлона*

Вступления очень разной степени сохранности предваряют текст восьми оракулов. Эти надписи были обнаружены в Тириее, Кинатаврах, Кремне, Сагалассе, Термессе (две надписи), Перге и Антиохее-у-Крага. Создание колонны с оракулом по пяти астрагалам требовало немалых финансовых затрат. Поэтому посвятить божеству и подарить городу такую колонну мог позволить себе

только весьма состоятельный гражданин. И, конечно же, как это и было принято при приношении посвячительного дара, даритель стремился увековечить перед богом свое имя. Так поступил житель псидийского города Термесса, поставивший недалеко от театра оракульную колонну вот с таким вступлением: «Тбемес, сын Троконда, внук Фоанта, при пробуле Молесе втором, внуке Ясона, окончив служение агораномом, воздвиг» [Nollé 2007, S. 78]. Из этой надписи, кроме имени создателя и его должности, побудившей его, вероятно, к воздвижению оракульной колонны, никакой другой информации получить не удастся.

В псидийском городе Кремне вступление на оракульной колонне было написано на латинском языке: «По поручению Луция Фабриция Лонга его жена Вибия Тация и его дочь и наследница Фабриция Луцилла посвятили Меркурия» [Nollé 2007, S. 70]. О посвящении Меркурия, или, как его называли грекоязычные жители, Гермеса говорится также и во вступлении к надписи из Китанавр, города, расположенного на ликийско-псидийском пограничье. Приведем ее сначала без реконструкции: «...Гермеса. Гермей, сын Эпи[...], на собственные средства посвятил и Гермеса, и то, что с ним связано» [Nollé 2007, S. 86]. В обеих надписях речь идет о воздвижении статуи Гермеса, и если учесть, что посвячительная надпись была вырезана на колонне с текстом оракула, то становится очевидным, что эта колонна одновременно служила и постаментом для статуи.

Однако какое отношение мог иметь Гермес к астрагальным оракулам? Почему в обоих городах его статую установили именно на колонне с вырезанным на ней текстом оракула? Обратим также внимание и на то, что во вступлении к надписи из Китанавр имя Гермеса встречается дважды, и первый раз оно стоит еще до имени дарителя и выглядит как концовка заглавия, начало которого утрачено. Реконструировать это утраченное начало помогает надпись из памфилийского города Перги. В этом городе от оракульной колонны сохранился лишь обломанный верхний профиль. Вырезанное на нем более крупными буквами, нежели остальная надпись, заглавие гласит: Ἑρμοῦ ἀστραγαλομαντ[εῖον] – «Гермесов оракул по астрагалам» [Nollé 2007, p. 94]. Скорее всего, такое же заглавие было вырезано и на колонне из Китанавр, только слова в нем шли в другой последовательности: [ἀστραγαλομαντεῖον] Ἑρμοῦ. Научное значение этого заглавия сложно переоценить. Оно дает нам возможность сразу установить два основополагающих представления, определявших место астрагальных оракулов в структуре всего мантического искусства: механизм получения откровений и божество-покровителя.

Вторым компонентом композита ἀστραγαλομαντεῖον является слово μαντεῖον. Это слово на протяжении всей истории древнегреческого языка служило одним из самых употребительных мантических терминов, чье значение не претерпевало изменений ни с течением времени, ни при использовании этого слова в разных литературных жанрах или в эпиграфике. В русской традиции мы переводим его как «оракул», но при этом часто не учитываем, кем был этот оракул для древних эллинов. Эллины верили, что первопророчица Земля (Aesch. Eum. 2) порождает в разных местах вещей духов, которые неизменно пребывают в месте своего рождения и служат, подобно даймонам и керам, для осуществления связи между смертным миром и миром богов. Именно таких вещей духов места и называли «оракулами» (μαντεῖον или χρηστήριον). Все прорицалища, как крупные и знаменитые, так и скромные и малоизвестные, основывались только в тех местах, где незримо обитал оракул. Собственно, именно этим прорицалище отличалось от обычного святилища: в прорицалище присутствовал оракул, и он помогал жрецу или жрице, не имевшим особых экстрасенсорных способностей, вступить в контакт с божеством, а в святилище оракула не было, и, следовательно, невозможно было проводить процедуру вопрошения. При этом каждый оракул находился в подчинении у определенного бога, что позволяло одному богу, особенно Аполлону, иметь много подвластных ему вещей духов места и посылать через них откровения в разных городах Ойкумены [Приходько 1999, с. 218–239].

Заглавие «Гермесов оракул по астрагалам» однозначно говорит о том, что в представлениях жителей Малой Азии при броске астрагалов их падение происходило не по воле случая, а при участии оракула, и этот оракул принадлежал Гермесу и контролировал падение астрагалов в соответствии с его волей. Значит, ни о какой индуктивной мантике речь здесь вообще не идет. Колонна с вырезанным на ней текстом оракула и венчающей ее статуей Гермеса почиталась настоящим прорицалищем под открытым небом, и механизм получения откровений в этом прорицалище признавался таким же, как и в Дельфах, Патарах и других прославленных прорицалищах. В Китанаврах Гермей принял решение устроить в своем родном городе такое прорицалище – возможно, он ездил по делам в соседний Термесс или какой-либо другой город и там увидел, как функционирует подобное святилище, – для того, чтобы особо почтить бога, по имени которого он сам был назван. Полный текст его посвячительной надписи реконструируется так (только без имени отца): «Оракул по астрагалам Гермеса. Гермей, сын Эпи[...], на собственные средства посвятил и Гермеса, и то,

что с ним связано». В этом вступлении обсуждение вызывает выражение τὰ περὶ αὐτόν – буквально «то, что вокруг него». Ф. Граф полагает, что Гермей этим выражением обозначил стол для бросания астрагалов и сосуд с костями [Graf 2005, p. 74]. Однако стол и кости – предметы, чья ценность настолько мала, что было бы странно особо оговаривать их в посвятельной надписи. Под этим выражением Гермей, определенно, имел в виду саму оракульную колонну, на изготовление которой он должен был потратить много сил и средств. Именно поэтому он написал о ней отдельно, желая особо подчеркнуть двойной характер своего дара: он посвятил и статую, и колонну, и каждая из этих двух частей уже сама по себе могла бы стать достойным даром для божества.

Гермес также выступал одним из богов, которым была посвящена оракульная колонна из Перги, пропустив вперед только богов Императоров и особо почитаемую в Перге Артемиду Перганскую: «Гермесов оракул по астрагалам. Богам Императорам, и Артемиде Перганской, и Гермесу, и народу [посвятили] Тит Флавий, вольноотпущенник императора, Онисим...» [Nollé 2007, p. 94]. Видимо, также об установке статуи Гермеса на оракульной колонне говорилось и во вступлении к оракулу из писидийского города Сагаласса. Эта надпись сильно пострадала от времени и реконструируется следующим образом: «Этот оракул по астрагалам и Гермеса на свои собственные средства воздвиг для города [такой-то] и посвятил» [Nollé 2007, p. 55].

Но почему астрагальные оракулы подчинялись Гермесу? Куда был устранин Аполлон, покровитель всего мантического искусства? Аполлон продолжал почитаться основным прорицающим богом и владыкой всей мантики, а Гермес находился в его непосредственном подчинении, о чем свидетельствует начало надписи из Тириея, поселения на землях Бальбур в Кабалиде: создатель или создатели этой колонны предпочли остаться неизвестными и заменили вступление с личной информацией на расширенное заглавие: «Прорицания Аполлона Пифийского посредством пяти астрагалов для Гермеса» [Nollé 2007, p. 51]. Откровения, вырезанные на оракульной колонне, посылались людям Гермесом при посредничестве его оракула, но авторство их принадлежало не Гермесу, а Аполлону, Гермес же довольствовался ролью распорядителя доверенных ему прорицаний.

Подтверждение этой мысли находим и во вступлении к оракулу по семи астрагалам, которое было вырезано на городской стене Термесса (с реконструкцией Р. Хэбердея [ТАМ III.1. 35]): «О служитель муз, бог Гермес, пророк Аполлона, радуйся, красноречивый сын Зевса и Майады, сопроводитель, и мне открой

в пророчествах истинные предопределенные судьбы» [Nollé 2007, p. 213]. Автор этого обращения величает Гермеса пророком, то есть служителем, воплощением воли Аполлона, что опять подчеркивает существовавшую между этими богами субординацию. Также весьма интересно дошедшее до нас, к сожалению, с лакунами вступление к оракулу из Антиохей-у-Крага: «О Гермес, предсказывающий по жребиям, прорицания [...] Аполлон Пифийский, всё дарующий, Делосец, Целитель, Феб, вещей, дай неложное откровение о том, что я замышляю, полезно ли оно и выгоднее ли» [Nollé 2007, p. 194]. Перед нами вновь обращение к обоим богам, но с весьма примечательными эпитетами: Гермес назван *θηρῖος* – «предсказывающим по жребиям», а Аполлон *χρηστήριος* – «оракульным». Этот эпитет Аполлона известен уже с Геродота (VI 80), а эпитет Гермеса связан с парнасскими Фриями, вместе с которыми, согласно гомеровскому гимну к Гермесу (533–566), Гермес получил от Аполлона в свое управление и всю мантику по жребиям. Обратим также внимание и на последние слова этого вступления: авторы вставляют в него привычную формулу вопрошения оракула. При обращении в прорицалища люди обычно спрашивали: будет ли мне, делающему вот это, выгоднее и лучше, – и получали ответ: тебе, делающему это (или не делающему это), будет выгоднее и лучше. Присутствие во вступлении этой формулы лишней раз подчеркивает тот факт, что создатели колонн с астрагальными оракулами признавали их маленькими копиями настоящих прорицалищ, основанными на том же мантическом механизме.

### *Заключение*

Анализ вступлений к астрагальным оракулам показывает, что в представлениях жителей Писидии и соседних с ней областей вырезанный на колонне (или стене) текст оракула по пяти (или семи) астрагалам обеспечивал появление возле этой надписи оракула, вещего духа места, и тем самым колонна с надписью превращалась в прорицалище под открытым небом. Руководил этими оракулами Гермес, выступавший от имени Аполлона. Однако не следует думать, что это направление мантики возникло в Малой Азии вне общего русла мантической традиции. Существование небольших местных прорицалищ под открытым небом с функционировавшими там оракулами засвидетельствовано античными авторами. Павсаний, например, рассказывает об оракуле Деметры в Патрах и об оракуле Аполлона Фирксея возле Кианей в Ликии – в обоих местах оракул обитал в источнике (VII 21, 12–13), или об оракуле

Гермеса в ахейском городе Фарах, где в центре агоры стояла статуя бородатого Гермеса в виде четырехугольной колонны, и благодаря присутствию оракула любой желающий мог совершить определенные ритуальные действия и получить откровение бога (VII 22, 2). Также Павсаний описывает и одно святилище в материковой Греции, где вопрошение бога происходило путем бросания четырех астрагалов. Это прорицалище находилось в пещере возле ахейского города Бурь и принадлежало Гераклу (VII 25, 10). Поэтому малоазийские астрагальные оракулы при всей их внешней, казалось бы, независимости и необычности возникли как продолжение и развитие уже существовавшей традиции.

### *Литература*

---

- Приходько 1999 – *Приходько Е.В.* Двойное сокровище: Искусство прорицания Древней Греции: мантика в терминах. М.: Прогресс–Традиция, 1999. 592 с.
- Приходько 2014 – *Приходько Е.В.* Новый поворот в судьбе оракула по астрагалам из деревни Йарыкёй // *Аристей*. 2014. Т. 9. С. 58–95.
- Graf 2005 – *Graf F.* Rolling the dice for an answer // *Mantikê. Studies in ancient divination* / Ed. by S.I. Johnston, P.T. Struck. Leiden; Boston: Brill, 2005. P. 51–97.
- İplikçioğlu 2021 – *İplikçioğlu B.* Die Inschriften von Korydalla // *Tituli Asiae Minoris*. Vol. 2<sup>2</sup>. *Tituli Lyciae linguis Graeca et Latina conscripti*. Fasc. I. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021. 113 S.
- Nollé 2007 – *Nollé J.* Kleinasiatische Losorakel. Astragal- und Alphabetchresmologien der hochkaiserzeitlichen Orakelrenaissance. München: Verlag C.H. Beck, 2007. 331 S.
- TAM III.1 – *Tituli Termessi et agri Termessensis* / Enarravit R. Heberdey // *Tituli Asiae Minoris*. Vol. 3: *Tituli Pisidiae linguis Graeca et Latina conscripti*. Fasc. I. Vindobonae: In aedibus Hoelder–Pichler–Tempisky, 1941. 364 p.

### *References*

---

- Graf, F. (2005), “Rolling the dice for an answer”, in Johnston, S.I. and Struck, P.T., eds., *Mantikê. Studies in ancient divination*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA, pp. 51–97.
- İplikçioğlu, B. (2021), *Die Inschriften von Korydalla*, in *Tituli Asiae Minoris*, vol. 2<sup>2</sup>, *Tituli Lyciae linguis Graeca et Latina conscripti*, fasc. I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, Österreich.
- Nollé, J. (2007), *Kleinasiatische Losorakel. Astragal- und Alphabetchresmologien der hochkaiserzeitlichen Orakelrenaissance*, Verlag C.H. Beck, München, Germany.

- Prikhodko, E.V. (1999), *Dvoinoe sokrovishche. Iskustvo proritsaniya Drevnei Gretsii: mantika v terminakh* [Twofold treasure. The art of divination of Ancient Greece: Mantic in terms], Progress–Traditsiya, Moscow, Russia.
- Prikhodko, E.V. (2014), “A new turn in the history of the dice oracle from the village of Yarıköy”, *Aristei*, vol. 9, pp. 58–95.
- TAM III.1 (1941), “Tituli Termessi et agri Termessensis”, in *Tituli Asiae Minoris*, vol. 3: *Tituli Pisidiae linguis Graeca et Latina conscripti*, fasc. I, In aedibus Hoelder–Pichler–Tempsky, Vindobonae, Österreich.

### *Информация об авторе*

*Елена В. Приходько*, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Москва, Ленинские Горы, д. 1; aristonica@list.ru

### *Information about the author*

*Elena V. Prikhodko*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; aristonica@list.ru

## Поэтика научного аргумента: переводоведение Умберто Эко как литература

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

*Аннотация.* Книга Умберто Эко «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе» (2003) рассмотрена как произведение, обладающее чертами романного жанра: исследование природы желания, изучение границ театрификации, специфики жеста, наконец, речевой окраски героя, создает в этой книге иллюзию романного повествования. При этом Эко отчасти мистифицирует читателя: так, изучая трудности переводчиков при передаче наглядности театрального действия, он сам использует редуцированную наглядность в качестве аргумента при выборе стратегии перевода. Такая система мистификаций позволяет Эко совместить собственный опыт переводчика, в котором навыки эпидейктического красноречия надо было подчинить разделяемому читателями историзму, и опыт работы с переводчиками его романов на разные языки, где стратегии доместикации и форенизации определялись не ситуацией литературного процесса, а собственной историей каждого языка. Тем самым Эко создавал эпидейктическую картину языка, где архаизация, модернизация или устойчивое развитие выступали как романские характеры. Такое внедрение романских стратегий в научный мемуар позволило Эко увидеть романские моменты в истории мировой поэзии и создать семиотически непротиворечивую картину развития западных литератур.

*Ключевые слова:* Умберто Эко, перевод, переводоведение, аргументация, риторика, историческая поэтика романа

*Для цитирования:* Марков А.В. Поэтика научного аргумента: переводоведение Умберто Эко как литература // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 257–266. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-257-266

Poetics of scholarly argument.  
Translation studies by Umberto Eco as literature

Alexandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
markovius@gmail.com*

*Abstract.* Umberto Eco's book *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003) is treated as a work with characteristics of the novel genre: the study of the nature of desire, the study of the limits of theatricalization, the specificity of gesture, and finally, the speech coloring of the hero, in the book creates the impression of a novel narrative. At the same time, Eco partly mystifies the reader: thus, while studying the translators' difficulties in conveying the visibility of theatrical action, he himself uses reduced visibility as an argument in choosing a translation strategy. Such a system of mystifications allows Eco to combine his own experience as a translator, in which the skills of epideictic eloquence had to be subordinated to the historicism shared by his readers, and his experience of working with translators of his novels into different languages, where the strategies of domestication and forenization were determined not by the situation of the literary process but by each language's own history. Thereby, Eco built an epideictic view of language, where archaization, modernization, or sustainable development acted as novel protagonists. Such introduction of novel strategies into the scholarly memoir allowed Eco to discern novel moments in the history of world poetry and to construct a semiotically consistent picture of the development of Western literatures.

*Keywords:* Umberto Eco, translation, translation studies, argumentation, rhetoric, historical poetics of the novel

*For citation:* Markov, A.V. (2020), "Poetics of scholarly argument. Translation studies by Umberto Eco as literature", *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, part 2, pp. 257–266, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-257-266

Книга Умберто Эко «Сказать почти то же самое»<sup>1</sup> проще всего может быть отнесена к жанру *научного мемуара*, в старинном

---

<sup>1</sup> Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / Пер. с итал. и прочих А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006. Далее цитируется с указанием страницы в круглых скобках в тексте. Сверка с оригиналом и цитирование оригинала по официальному электронному изданию: *Eco Umberto. Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Prima edizione digitale 2012 da edizione*

смысле этого слова: записки об ученых впечатлениях, значимых для всего дальнейшего развития дисциплины. Мемуар – это определенная систематизация впечатлений, стоящая выше знаточества: он подразумевает постоянную коммуникацию, проверку не только значений, но и функционального смысла изучаемых явлений. Так и книга Эко – это сложно организованный отчет как о собственном переводческом опыте, так и о постоянном взаимодействии с переводчиками его романов на другие языки.

Эко перевел на итальянский два замечательных произведения французской литературы: мистическую повесть «Сильвия» (1853) Жерара де Нерваля и филологический перформанс «Упражнения в стиле» (1947) Рамона Кено. Оба произведения подвели черту под романтизмом и под сюрреализмом соответственно, превращая приемы, вроде «сна во сне» романтизма или «встречи зонтика с пишущей машинкой на операционном столе» сюрреализма в предмет иронического каталогизирования и нарочито расслабленного интереса опытного мастера. При этом драматизм романного типа сохранялся: оба произведения можно прочесть как серьезные энциклопедии образов и речевых стратегий, которые могут *перенаправить* (модернизировать) всю нашу действительность. В каком-то смысле и книга Эко построена как подводящее итоги произведение: стратегии перевода, *доместицирующая* и *форенизирующая*, уже привычны, уже освоены, и «переговоры» (с. 415) переводчика с текстом или переводимым автором могут быть только ввиду уже состоявшегося усвоения таких стратегий. На основании уже состоявшихся стратегий и происходит работа с текстом как «возможным миром», предметом активного *энциклопедического* интереса, вполне уже систематизированная в опирающемся на книгу Эко переводевании [Гончаренко 2013, с. 174].

Ведь эти стратегии уже укоренены в местной истории языка: лишь изнутри местного языка можно говорить, что будет ощущаться как архаизм или как жаргонизм. Поэтому переговоры переводчика и автора/текста, для Эко – это не знакомство друг друга с достоинствами своих языков: оно будет всего лишь дополнительным переводом, все дальше уводящим от устойчивого семиотического функционирования языка. Переговоры – утверждение позиции переводчика как достаточно спокойного в своем интересе, как человека, который выносит свое суждение об общих порядках восприятия текста и культуры, а не о частных порядках

---

Tascabili Bompiani, novembre 2010. URL: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7512753/mod\\_resource/content/1/Dire%20quasi%20la%20stessa%20cosa%20-%20Umberto%20Eco.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7512753/mod_resource/content/1/Dire%20quasi%20la%20stessa%20cosa%20-%20Umberto%20Eco.pdf) (дата обращения 13.09.2019).

восприятия данного места в тексте. Как раз эти частные порядки уже стали предметом иронии каждого переводчика романов Эко, если переводчик хоть как-то понял эти романы; тогда как Эко, в качестве мастера, просто интересуется наличными приметам владения языком – как в переводе передается, что герой хорошо владеет языком и правильно высказывает свои мысли или же владеет им недостаточно и задерживается на внутренней речи. Это интерес не к семантическим решениям, но скорее к самой способности романа быть *авторerefлексивным для позиции героя*, отражать своим художественным миром то овладение героя речью, которое и позволяет герою действовать до самого конца романа.

Но стратегии Эко в этой книге не ограничиваются таким подражанием двум образцам, Нерваля и Кено, потому что тогда бы это был трактат о поэтике романов Эко. Тогда как задача Эко – выяснить, как перевод вообще возможен в ситуации, когда есть больше одного перевода: мы переводим с внутренней речи на внешнюю, потом эта внешняя речь переводится на другой язык, а там читатель должен тоже осуществить перевод, понять, что такая речь говорит о самом говорящем. Чтобы это не был искажающий перевод, Эко предполагает некоторую общую структуру желания для романа вообще. На примере романа Мандзони «Обрученные» (Эко, кстати, выполнил адаптацию этого романа для детей) автор показывает, как два главных персонажа «симметрично лишены объекта своих желаний» (с. 61). Структуры романа могут быть различными, но в любом случае такая лишенность объекта желаний может происходить на уровне *героев*, на уровне *действия*, как в модернистском романе, или даже на уровне *романа как идеологического образования* – именно это происходит в постмодернистских романах Эко. По тонкому наблюдению Оксаны Седых [Седых 2016, с. 64], таким отсутствующим объектом желания для романа Эко «Имя Розы» является «Комедия» Данте, написанная на момент действия произведения. У Данте дан тот синтез прошлого и будущего, который не столько для героев романа Эко, сколько для идеологической конструкции его романа – отсутствующий объект желания.

Эко далее противопоставляет такому отсутствию объекта желания работу образов в визуальных искусствах, например в кинематографе: «В кадре важны субстанции, которые мы назовем линейными и которые позволяют нам распознавать различные образы, но также цветовые явления, соотношения цвета и тени, не говоря уже о точных мифологемах, позволяющих нам распознать Христа, Пресвятую Деву, монарха» (с. 62–63). Эти контуры (*sostanze che diremo lineari* оригинала можно было бы перевести «сущности, которые мы бы назвали контурными», т. е. сущности, достоверность

которых подтверждается наличием их очерчивающей линии) требуют заливки нашим желанием; тогда как в случае литературного текста нет таких контурных субстанций, но есть только наша телесность, которая заявляет о своем дефиците прежде, чем какой-либо перевод был осуществлен. Это напоминает рассуждение В.В. Библихина о переводе как не интеллектуальном, но прежде всего телесном навыке: «...иногда случается, что когда переводчику устной иностранной речи неожиданно говорится в потоке иноязычного текста фраза на том языке, на который он и переводит, то он часто просто повторяет ее, не заметив этого и будучи уверен, что им выполнен какой-то перевод» [Библихин 1973, с. 9]. Только Библихин, почитатель Данте и его богословия сбывшихся желаний, говорит об уже исполненном желании переводчика, а Эко – о всегда неисполнимом желании романа.

Такое несбывшееся и несбыточное желание как тему Эко находит в известной новелле Х.-Л. Борхеса «Поиски Аверроэса» (с. 197). В этой новелле герой, великий арабский философ, переводит «Поэтику» Аристотеля и при этом не может понять слова «трагедия» и «комедия». Аверроэс сталкивается с театром дважды: сначала мальчишки разыгрывают службу в мечети, но ни они, ни Аверроэс не знают, что это театр. Затем Аверроэсу рассказывают о странном китайском обряде или обычае, в этом рассказе вполне описав китайский театр и как действие, и как здание со сценой и зрительным залом. Здесь читатель сразу догадывается, что это театр, потому что читатель знает, что это театр, а собеседник Аверроэса трактует театр только как материал обряда, то есть как некоторое несбывшееся желание обряда, некоторое желание обряда стать чем-то. А Аверроэс не может квалифицировать этот обряд как театр, потому что для него как раз Аристотель описывает сбывшиеся желания – хулу и хвалу.

Получается, что в первой сцене мальчишки и Аверроэс как раз «симметрично лишены объекта желаний», они хотят видеть театр, но не могут его видеть – это классическая романная ситуация. Тогда как во второй сцене уже само действие лишено объекта желаний – китайский театр функционирует как полноценный институт, но он не может стать содержанием мысли Аверроэса. Эко, как создатель романа «Имя розы», где Борхес (Хорхе) становится одним из персонажей, явно хочет, чтобы уже и сам роман как идеологическая структура имел отсутствующее желание. Поэтому он начинает говорить об оптических метафорах Аристотеля, утверждая, что Аверроэс понял оптическую метафору как эпидейктическую, то есть создающую репрезентацию исключительно средствами традиционного красноречия с его иллюзиями сбывшихся желаний.

Речь о переводе слова *ὄψις*, которое в греческом языке многозначно – зрение, зримое, взор и даже лицо. «Аверроэс не может помыслить себе, что имеется в виду зримое представление действий, и переводит это слово, говоря о некоем типе аргументации, демонстрирующем доброкачественность “представленных” верований (опять же в моральных целях)» (с. 198). В оригинале «представленный» не заключено в кавычки: *credenze rappresentate* – это вовсе не верования, а явное воспроизведение английского *represented credentials* – репрезентируемые учетные данные, репрезентируемая достоверность, т. е. русский переводчик пытается представить Эко как критика софистики, который увидел в Аверроэсе софиста-иллюзиониста, способного делать слабый аргумент сильным.

Это было бы уместно, если бы Эко создавал психологические романы, где персонаж испытывал бы нехватку объекта желания и пытался бы возместить ее визуальными фантомами. Но Эко говорит совсем о другом: Аверроэс считает взгляд интеллектуальной и телесной формой. Он, как и Бибахин (апологет Аверроэса) видит во взгляде, осуществляющем перевод *credentials* в форму внутреннего опыта, телесный, а не интеллектуальный навык. Соответственно, вопрос только в том, кто именно испытывает нехватку объекта желания. Имеем ли мы дело с романом второго типа, модернистским, где нехватку желания испытывает сюжет, то есть все герои, сколько бы они ни общались, не могут понять, чего именно хочет культура, не могут схватить эрос культуры? Или же с романом третьего типа, постмодернистским, где идеологическая конструкция испытывает нехватку универсальной концепции бытия, где стал невозможен Данте?

Эко рассуждает так. Переводчик Аристотеля на латынь с греческого оригинала, Вильгельм из Мербеке, в целом справился с задачей. Он понял, что трагедия и комедия – это спектакли, а не гимны, то есть не заливка желанием какой-то воображаемой формы, воображаемого контура, но особая механика желания:

Но в конечном счете Средневековью были известны и игры жонглеров, и гистрионы, и священная мистерия, и потому оно обладало понятием о театре. Поэтому у Мербеке аристотелевский *opsis* превращается в *visus* («видение»), причем предполагается, что это относится к мимическому действию лицедея (*ypocrita*), то есть гистриона. Итак, здесь Мербеке приближается к верному лексическому переводу, поскольку он отождествил тот художественный жанр, который, несмотря на множество отличий, был знаком и классической греческой культуре, и латинской средневековой (с. 199).

Опять же, перевод «художественный жанр» для *genere artistico*, что лучше перевести как «род искусства», может несколько сбить с толку. Эко говорит, что Вильгельм из Мербеке нашел простой выход – он сосредоточился не на визуализациях драмы, а на том самом знакомстве, том самом телесном видении, которое предшествует аналитической работе. Именно тело как начальная точка желания и связывает эпохи, которые друг для друга выступают непереводимыми. Тогда перевод оказывается некоторым приближением к верному пониманию слова, т. е., по сути, к верной позе тела, которое при этом слове определенным образом смотрит на мир и осваивает мир. В этом смысле Вильгельм из Мербеке – союзник Умберто Эко по созданию идеологического романа, который желает отсутствующей внутри языка и его эффектов универсальной модели бытия, но не может ее достичь.

Эко, вспоминая о работе над переводом из Нерваля (с. 126–127), как раз говорит о главной трудности: Нерваль описывает театральную сцену как полнокровный социальный мир с четкими социальными ролями. На сцене можно разыграть любые желания и их исполнение или неисполнение. Тогда воспринимающие сцену, будь то философы или театралы, превращаются в призраков: их существование не подразумевается лексикой сценического действия, они только «публика», что-то случайное по отношению к механизмам действия; и любое осуществление эффектов языка при описании сцены из спектакля еще больше подрывает позицию зрителя.

Но как раз Эко допускает для Нерваля универсальную модель бытия: собственно театральные спецэффекты. Такие спецэффекты вовсе не подсвечивают желание, но позволяют актерам делать репрезентируемые ими желания понятными публике, а публике – испытывать такие желания, которые не нуждаются в репрезентации: например, желание прощаться с представленной на сцене сценой. Это желание одновременно томительно и сладостно – любимая актриса исчезает за кулисами, но мы понимаем, что как раз эта катастрофичность уничтожила театральную иллюзию, поселившуюся в нас самих, театральное отношение к нашим собственным аффектам и позволяет нам действительно приветствовать, прощаться и расставаться и в нашей жизни.

И здесь Эко верит, что переводчик, правильно описывая спецэффекты, «может добиться тех же самых эффектов» (с. 239), что и автор оригинала, т. е. эпидейктическое описание здесь вовсе не софистический прием, а некоторый способ изобразить собственное тело театра, по отношению к которому наше тело, тело зрителя в зале или тело читателя эпидейктического описания и выступает

как отсутствующий объект желания. А мы в момент просмотра спектакля или чтения этого описания и становимся присутствующим объектом:

Переводя Нервала, нельзя упускать из виду того, что он, будучи человеком театра, описывает многие сцены так, будто они происходят на подмостках (особенно это касается освещения). Актриса, любимая рассказчиком, появляется в первой главе, озаренная сначала огнями рампы, потом – светом люстры; но техники театрального освещения пускаются в ход также в первом хороводе на лугу, куда последние лучи солнца проникают сквозь листву деревьев, образующих кулисы; и, пока Адриенна поет, она остается выхваченной из темноты прожектором луны (и, между прочим, она удаляется со сцены, выходя из того, что мы сегодня называем «лучом театрального прожектора», сделав изящный реверанс, как актриса, прощающаяся с публикой) <...> В седьмой главе, когда рассказчик прибывает на бал в Луази, перед нами предстает шедевр режиссуры; мало-помалу липы затеняются снизу, а верхушки их голубеют, пока в этой борьбе искусственного освещения с занимающейся зарей сцену постепенно не заливают бледный утренний свет (с. 238–239).

Приведенный эпидейктический опыт Эко просто сокращает до исчезновения расстояния между зрительным залом как ситуацией восприятия — и нашей читательской ситуацией. Читая описание каждого спецэффекта, мы легко понимаем, это начало сцены, середина или конец, и соответственно, каков должен быть наш аффект, приветствия или прощания. Эко здесь и достигает того *романного эффекта*, который возжелен любому романисту: не просто представлять отсутствующее как присутствующее благодаря мощи эпидейктического красноречия, но и привлекать любовь зрителя и читателя к этому присутствию благодаря ласковому обхождению этого присутствия как раз с аффектами, ожиданиями и вообще *credentials* зрителя или читателя (а граница между ними окончательно стерта). Так же Эко, например, трактует образ крыш как моря в поэзии Поля Валери, считая, что это образ ласковой ряби как ответ на визуализацию *взгляда на город с высоты птичьего полета* (с. 200), т. е. чистый ответ ласковых впечатлений на *credentials* читателя поэзии, и позволяет поэзии в переводе звучать естественно, несмотря на некоторую темноту метафоры, звучать во всем своем присутствии.

Таким образом, Эко воспринимает в свои поздние научно-теоретические работы стратегии романа и делает это иногда полной мерой. Говоря о трудностях предшественников, в том числе

литературных, вроде борхесовского Аверроэса, которые не могли совместить эпидейктические эффекты и лексическую правильность перевода, Эко сам создает упрощенные эпидейктические эффекты, театрализацию и визуализацию переводимого текста. Это позволяет ему представить достоверность перевода не как вопрос только лексической точности, но и как вопрос осуществления функции понимания в романе – в какой момент роман структурируется вокруг нехватки, вокруг желания с отсутствующим предметом. Перевод – это способ расширить такую концепцию нехватки, представив ее не только как часть романых сюжетов, но и как часть риторических и идеологических структур. Эко, говоря о точности перевода, сообщает, что на точность работает и это желание со стороны структур, желание структур отвечать всем credentials читателя, а не только отдельным эмоциям или ожиданиям.

### *Литература*

---

- Бибихин 1973 – *Бибихин В.В.* К определению сущности перевода // Тетради переводчика. Вып. 10. М.: Международные отношения, 1973. С. 3–14.
- Гончаренко 2013 – *Гончаренко В.Н.* Умберто Эко о возможности сказать «почти то же самое» в контексте теории лингвистической относительности // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 2 (130). С. 173–176.
- Седых 2016 – *Седых О.М.* «Живой» музей как интертекст модернизма // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2016. № 1. С. 51–66.

### *References*

---

- Bibikhin, V.V. (1973), “On the definition of the essence of translation”, *Tetradī perevodchika* [Translator’s notebooks], iss. 10, Mezhdunarodnyye otnosheniya, Moscow, Russia, pp. 3–14.
- Goncharenko, V.N. (2013), “Umberto Eco about the possibility of saying ‘almost the same thing’ in the context of the theory of linguistic relativity”, *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, vol. 130, no. 2, pp. 173–176.
- Sedykh, O.M. (2016), “‘Living’ museum as an intertext of modernism”, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya*, no. 1, pp. 51–66.

*Информация об авторе*

*Александр В. Марков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; markovius@gmail.com

*Information about the author*

*Alexandr V. Markov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; markovius@gmail.com

Параметры переводческой аксиологии:  
теоретическое обоснование  
в рамках междисциплинарного подхода

Екатерина С. Бородулина

*Московский государственный областной университет,  
Мытищи, Московская обл., Россия, Borodulina@world@mail.ru*

*Аннотация.* Лингвокультурология является аксиологически ориентированной дисциплиной. Все большую значимость приобретает изучение аксиологических основ перевода. Изучение проблематики, связанной с ценностными аспектами художественного перевода, имеет большое значение с транслятологической точки зрения, поскольку обращает внимание не только на личность переводчика, но и на автора текста и его получателя. Научная новизна исследования заключается в разработке собственной классификации параметров переводческой аксиологии, а также их рассмотрении с социально-психологической, философской, филологической и лингвистической точек зрения. Это позволяет сделать вывод, что переводческая аксиология – самостоятельный раздел, сосредоточенный на выявлении и детальном изучении параметров, характеризующих качество перевода художественного текста.

*Ключевые слова:* переводческая аксиология, художественный перевод, лингвокультурология, оценка качества перевода, параметры переводческой аксиологии, аксиологические доминанты, прагматика художественного текста, переводческие стратегии

*Для цитирования:* Бородулина Е.С. Параметры переводческой аксиологии: теоретическое обоснование в рамках междисциплинарного подхода // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 267–274. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-267-274

Parameters of translation axiology.  
Theoretical justification  
within an interdisciplinary approach

Ekaterina S. Borodulina

*Moscow Region State University, Mytishchi, Moscow region, Russia,  
Borodulinaworld@mail.ru*

*Abstract.* Cultural linguistics is an axiologically oriented discipline. The study of the axiological foundations of translation is becoming increasingly important.

The study of issues related to the value aspects of literary translation is of great importance from a point of view of translation, since it draws attention not only to the personality of the translator, but also to the author of the text and its recipient. The scientific novelty of the study lies in the development of its own classification of the parameters of translation axiology, as well as their consideration from the socio-psychological, philosophical, philological and linguistic points of view. It allows concluding that axiological translation studies is an independent section focused on identifying and studying in detail the parameters that characterize the quality of translation of a literary text.

*Keywords:* translation axiology, literary translation, linguoculturology, translation quality assessment, parameters of translation axiology, axiological dominants, literary text pragmatics, translation strategies

*For citation:* Borodulina, E.S. (2020), "Parameters of translation axiology. Theoretical justification within an interdisciplinary approach", RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series, no. 10, part 2, pp. 267–274, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-267-274

Современная лингвокультурология представляет собой успешное взаимодействие языка и концептов культуры на материале различных дискурсов. Интерес представляет их взаимодействие в художественной литературе. Тогда особая роль принадлежит переводческой аксиологии, поскольку художественные произведения являются транслятором ценностей. Авторы создают определенную картину мира, выступая в данном случае носителями знаний и ценностей своего времени.

Проблема перевода художественного текста требует детального осмысления со стороны самых различных специалистов. Главной задачей становится знание культуры и ценностей другой страны, в рамках которой выполняется перевод литературного произведения. Знания такого рода помогают создать правильный перевод, обеспе-

чивающий успешную коммуникацию между автором и читателем. Аксиологический анализ текстов художественных произведений подразумевает изучение ценностей и представлений, доминирующих в картине мира писателей, а также особенности их передачи на другие языки. Переводной текст «является тем “мостом”, который соединяет личный опыт индивида с духовным богатством человечества» [Аксенова, Епифанцева, Жирова 2018, с. 6]. Передача данной информации осуществляется за счет переводческих стратегий и приемов, которые требуют глубинного лингвистического исследования.

Научный материал на данную тему характеризуется отсутствием единого мнения. Каждый исследователь разработал собственный подход к интерпретации переводческой аксиологии и ее основных критериев.

Анализ существующих работ показывает, что единый перечень параметров переводческой аксиологии все еще не разработан и требует дальнейших исследований. В этом заключается актуальность нашего исследования. Мы представляем собственное мнение по данному вопросу. Практическая значимость работы обусловлена тем, что она вносит свой вклад в исследования лингвокультурологии, так как углубляет знания в области переводческой аксиологии и оценки качества перевода. Материалы исследования можно использовать при изучении лингвокультурологии и теории перевода и т. д.

Аксиология – философская дисциплина, исследующая категорию «ценность», характеристики, структуры и иерархии ценностного мира, способы его познания и онтологический статус, а также природу и специфику ценностных суждений<sup>1</sup>. Аксиология в лингвистике сосредоточена на изучении языковых особенностей ценностного восприятия и интерпретации мира. Л.В. Кушнина перечисляет четыре категории оценки качества перевода: дисгармонию, адекватность, эквивалентность и гармонию, которая выступает целью процесса перевода и представляет собой высший уровень в системе оценки качества перевода [Кушнина, Аликина 2010, с. 141].

Отдельного внимания заслуживает переводческая аксиология. Аксиологическая парадигма переводоведения подразумевает оценку перевода, которая, в свою очередь, включает в себя все средства вербализации – фонетические, морфологические, лексические и синтаксические. Как утверждает Л.В. Мосиенко, «аксиологический анализ художественных произведений, предполагающий

---

<sup>1</sup> *Шохин В.К.* Аксиология // Новый философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Мн.: Изд-во В.М. Скакун, 1998. С. 8–11.

выявление ценностей, представляющих ценностную картину автора, произведения, производится на основе выделения и интерпретации контекстов, что дает нам основание судить об эволюции ценностных смыслов представителей того или иного общества, описать ценностные координаты, процессы и результаты оценочной деятельности человека в языке и речи, определить аксиологические доминанты личностной и национальной ценностной картины мира» [Мосиенко 2014, с. 48]. Следовательно, аксиологический подход к анализу романов Викторианской эпохи подразумевает изучение ценностей и представлений, доминирующих в картине мира писателей, а также особенности их передачи на другие языки. Данное высказывание подчеркивает возникающие противоречия между автором произведения и переводчиком.

Поскольку вопрос о параметрах переводческой аксиологии не обладает обширным теоретическим обоснованием, необходимо проанализировать мнения исследователей по данному вопросу.

В.Н. Карпухина выделяет два основных аксиологических параметра – «сохранение/изменение структуры исходного текста (ИТ) (количество и порядок следования глав, структурирование глав, количество персонажей) и сохранение/изменение прагматического потенциала ИТ» [Карпухина 2011, с. 198]. Исследователь отмечает, что параметры соответствуют переводческим нормам, выделенным В.Н. Комиссаровым, а именно: нормам эквивалентности перевода, жанрово-стилистической норме, норме переводческой речи, прагматической и конвенциональной нормам перевода [Комиссаров 1990, с. 227–236]. Исследования В.Н. Карпухиной построены на филологической основе, фундаментом которой является следование законам эквивалентности переводного текста оригинальному.

Точку зрения В.Н. Карпухиной отчасти поддерживает М.В. Игнатович, которая считает, что аксиологические параметры в переводе представляют собой «анализ интенций автора, прагматики, ассоциативных связей и культурного своеобразия интертекстуальных включений». По мнению автора, данные параметры являются «залогом качественного перевода» [Игнатович 2011, с. 183]. Мнение исследователей сходится в том, что в переводческой аксиологии отдельное внимание необходимо уделить прагматическим факторам («интертекстуальным включениям»), поскольку они составляют часть авторской картины мира.

Анализ точек зрения лингвистов позволяет нам сделать вывод: создание качественного перевода подразумевает использование определенных параметров переводческой аксиологии.

Мы считаем, что переводческая аксиология художественного текста включает в себя следующие параметры.

1. Аксиологические доминанты, поиск и анализ. Данный критерий актуален для художественного текста, так как аксиологические доминанты позволяют переводчику составить представление о языковой картине мира автора произведения. Мы апеллируем определением П. Торопа: «Доминанта – это конкретный элемент, который переводчик считает наиболее важным в тексте, которому он придает особое значение в передаче на другом языке идеи произведения» [Тороп 1995, с. 104]. Каждый текст содержит комплекс лингвокультурем, которые могут получить иное толкование в принимающей культуре. Поиск аксиологических доминант является первостепенной задачей переводчика, поскольку они являются частью индивидуального стиля автора. Изучая аксиологические доминанты художественного произведения, можно получить новые сведения об эпохе, к которой принадлежит автор, авторском мировоззрении и лингвокультурном фоне, когда был создан текст. Это может быть любая информация культурологического характера, проявляющаяся на всех языковых уровнях. Аксиологические доминанты могут быть объектами языковой картины мира, так как языковая картина мира представляет собой зафиксированные в языке сведения о человеке и его существовании во внешней среде, отражающие все аспекты окружающего мира и их взаимосвязь с человеком посредством использования языковых средств.

2. Прагматика художественного текста, поскольку переводчик имеет дело с информацией лингвокультурологического характера, требующей наиболее точной интерпретации. Очевидно, что «язык не просто отражает внутренний мир человека и его культуру, он, несомненно, является хранителем этой культуры, источником знаний о национальном характере и менталитете народа» [Жирова, Савченко 2014, с. 169]. При восприятии переводов романов на другие языки неизбежно возникает разрозненность, обоснованная экстралингвистическими факторами. Переводчик сталкивается с противоречивой информацией, которая в определенной социокультурной обстановке может быть воспринята враждебно.

3. Субъективные и объективные факторы. Перевод художественного произведения требует учитывать дополнительные факторы. Человек оказывает огромное влияние на язык и его развитие, а язык влияет на человека и культуру. Понятие «качество перевода» зачастую основывается на субъективных и объективных критериях. Ю.М. Лотман отмечает, что сам факт многократности художественного перевода свидетельствует о том, что тексту оригинала сопоставлено некоторое пространство [Лотман 1996, с. 15]. Любой из заполняющих это смысловое пространство текстов будет возможной интерпретацией исходного текста. «Вместо точного

соответствия – одна из возможных интерпретаций, вместо симметрического преобразования – асимметрическое» [там же]. В данном случае мы говорим о национальных особенностях. Следовательно, на перевод может влиять как личность переводчика, так и эпоха, в которую было создано переводное произведение.

4. Переводческие стратегии как инструменты переводческой аксиологии. Все переводческие стратегии выполняют стилистическую и эстетическую функции. Именно поэтому они могут быть параметрами (и инструментами) переводческой аксиологии. Все противоречия в передаче лингвокультурологической информации определенного характера отталкиваются от различий непосредственно в системе культурных кодов. «Степень переводимости также в значительной мере зависит от экстралингвистических (коннотативных) факторов, так как именно они вызывают наибольшие затруднения при переводе с одного языка на другой» [Жирова 2013, с. 62–63]. Следовательно, неизбежно столкновение аксиологических установок. Переводчик самостоятельно выбирает стратегию перевода: доместикацию, форенизацию, деформацию. При этом каждая переводческая стратегия свойственна определенной эпохе ввиду экстралингвистических факторов, оказывающих существенное влияние на качество перевода.

Таким образом, изучение параметров переводческой аксиологии позволяет сделать вывод, что переводоведение носит междисциплинарный характер и представляет собой комплексную научную дисциплину, цель которой – подчеркнуть значимость взаимодействия языков и культур.

Исследования параметров переводческой аксиологии представляют собой перспективное направление в системе оценивания качества перевода.

Итак, мы выделили следующие параметры переводческой аксиологии:

- 1) поиск аксиологических доминант;
- 2) прагматика текста;
- 3) субъективные и объективные факторы;
- 4) переводческие стратегии, использование которых зависит от факторов неязыкового характера (доместикация, форенизация и деформация).

Суммируя вышеизложенное, подчеркнем, что язык представляет собой средство формирования, вербализации и трансляции ценностей. Ценностный подход позволяет выявлять ценности носителей языка в рамках конкретной культуры. Становление переводческой аксиологии позволяет сделать существенный вклад в создание разработки критериев оценки качества перевода.

## Литература

---

- Аксенова, Епифанцева, Жирова 2018 – *Аксенова Н.С., Епифанцева Н.Г., Жирова И.Г.* Интертекстуальность как лингвистический феномен межкультурного диалога (на материале сакрально-мистических текстов). М.: ИД «Академия естествознания», 2018. 96 с.
- Жирова 2013 – *Жирова И.Г.* О проблеме перевода экстралингвистических компонентов // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Лингвистика. 2013. № 5. С. 60–66.
- Жирова, Савченко 2014 – *Жирова И.Г., Савченко Е.П.* Отражение меняющейся картины мира в русском и английском языках // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Лингвистика. 2014. № 4. С. 167–169.
- Игнатович 2011 – *Игнатович М.В.* Перевод культурно-специфичных интертекстуальных включений: телео-аксиологический подход (на материале романов Терри Пратчетта) // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. Серия «Филология, история, востоковедение». 2011. № 2 (37). С. 180–183.
- Карпухина 2011 – *Карпухина В.Н.* Аксиологические стратегии интерсемиотического перевода текстов художественной литературы в ситуации межкультурной коммуникации // Известия Алтайского государственного университета. 2011. № 2/1 (70). С. 129–134.
- Комиссаров 1990 – *Комиссаров В.Н.* «Теория перевода» (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
- Кушнина, Аликина 2010 – *Кушнина Л.В., Аликина Е.В.* Гармония в системе оценки качества устного перевода // Вестник Тюменского государственного университета. 2010. № 1. С. 141–147.
- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- Мосиенко 2014 – *Мосиенко Л.В.* Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 11 (172). С. 47–52.
- Тороп 1995 – *Тороп П.* Тотальный перевод. Тарту: Научный поиск, 1995. 256 с.

## References

---

- Aksenova, N.S., Epifantseva, N.G. and Zhirova, I.G. (2018), *Intertekstual'nost' kak lingvisticheskii fenomen mezhkul'turnogo dialoga (na materiale sakral'no-misticheskikh tekstov)* [Intertextuality as a linguistic phenomenon of intercultural dialogue (based on sacred and mystical texts)], Izdatel'skii Dom "Akademiya EstestvoznaniYa", Moscow, Russia.
- Ignatovich, M.V. (2011), "Translation of the culture specific intertextual elements. Teleo-axiological approach (Terry Pratchett's novels by the example)", *Uchenye zapiski Zabaikal'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta*

- im. N.G. Chernyshevskogo. Seriya "Filologiya, istoriya, vostokovedenie"*, vol. 3, no. 2, pp. 180–183.
- Karpukhina, V.N. (2011), "The axiological strategies in intersemiotic translation of literary texts in cross-cultural communication", *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 70, no. 2/1, pp. 129–134.
- Komissarov, V.N. (1990), "*Teoriya perevoda*" (*lingvisticheskie aspekty*) [Theory of translation (linguistic aspects)], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Kushnina, L.V. and Alikina, E.V. (2010), "Harmony in the system of interpretation quality assessment", *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1, pp. 141–147.
- Lotman, Yu.M. (1996), *Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the thinking worlds. Human – text – semiosphere – history], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Mosienko, L.V. (2014), "Axiological dominants in the works of art by Guillaume Musso", *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 172, no. 11, pp. 47–52.
- Torop, P. (1995), *Total'nyi perevod* [Total translation], Nauchnyi poisk, Tartu, Estonia.
- Zhirova, I.G. (2013), "On the translation of the extra-linguistic components", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika*, no. 5, pp. 60–66.
- Zhirova, I.G. and Savchenko, E.P. (2014), "Reflection of the changing picture of the world in Russian and English languages", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika*, no. 4, pp. 167–169.

### *Информация об авторе*

*Екатерина С. Бородулина*, аспирант, Московский государственный областной университет, Мытищи, Московская обл., Россия; 141014, Россия, Московская обл., Мытищи, ул. Веры Волошиной, д. 24; Borodulinaworld@mail.ru

### *Information about the author*

*Ekaterina S. Borodulina*, postgraduate student, Moscow Region State University, Mytishchi, Moscow region, Russia; 24, Vera Voloshina St., Mytishchi, Moscow region, Russia, 141014; Borodulinaworld@mail.ru

УДК 070+94(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-275-281

## Освещение событий Крымской войны в апреле 1854 г. газетой “The Times”

Михаил Ю. Бобков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, bobkov-misha@mail.ru*

*Аннотация.* В данной статье рассматривается освещение газетой “The Times” Крымской войны (апрель 1854 г.). Этот временной период выбран потому, что в конце марта 1854 г. в Крымскую войну вступила Британия, что не могло не повлиять на освещение войны в английской газете. Анализируются статьи, напечатанные в “The Times” в период с 29 марта по 30 апреля 1854 г., в которых прямо или косвенно упоминается Крымская война. Речь идет о сражениях, перемещениях армий и флота, а также о дипломатической интриге, которая разворачивалась в тот момент между наиболее влиятельными и заинтересованными странами Европы и Азии в регионе боевых действий. В статье будут проанализированы подача материала на страницах “The Times”, скорость передачи сведений и их достоверность, отношение к сторонам конфликта.

*Ключевые слова:* Крымская война, “The Times”, газеты, журналистика, война на Дунае

*Для цитирования:* Бобков М.Ю. Освещение событий Крымской войны в апреле 1854 г. газетой “The Times” // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 275–281. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-275-281

## “The Times” coverage of the Crimean War in April 1854

Mikhail Yu. Bobkov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
bobkov-misha@mail.ru*

*Abstract.* The paper considers “The Times” coverage of the Crimean War in April 1854. That period is chosen because the British Empire entered the Crimean War at the end of March 1854, which could not help but affect the British newspaper’s coverage of the war. The articles printed in “The Times”

---

© Бобков М.Ю., 2020

between March 29 and April 30, 1854 that directly or indirectly mention the Crimean War are analyzed. It is about the battles, the movements of armies and fleets, and the diplomatic intrigue that was unfolding at that moment between the most influential and interested countries of Europe and Asia in the region of hostilities. The article will analyze the presentation of material on the pages of “The Times”, the speed and accuracy of information, and the attitude towards the parties to the conflict.

*Keywords:* Crimean War, “The Times”, newspapers, journalism, war on the Danube

*For citation:* Bobkov, M.Yu. (2020), “ ‘The Times’ coverage of the Crimean War in April 1854”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 275–281, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-275-281

Несмотря на хорошие отношения между Российской и Британской империями в начале XIX в., к моменту вступления Британии в Крымскую войну ситуация сильно изменилась. Часто печатались статьи, где политика Николая I на Востоке осуждалась и его действия назывались неразумными. В первые месяцы войны в колонках, посвященных отдельным странам, все чаще и чаще стала появляться информация о возможном участии этих стран в конфликте, также в этих материалах оценивались силы сторон.

Еще 3 января 1854 г. объединенный флот Англии и Франции был отправлен в Черное море, а значит, было очевидно, что Британская империя вступит в войну. 9 февраля Николай I приказал отозвать российские посольства из Англии и Франции, что было равносильно объявлению войны<sup>1</sup>. 1 марта “The Times” реагирует на изменяющуюся обстановку и помещает на первую полосу статью с говорящим названием “Preparation for war” («Подготовка к войне»). В ней рассказывается о том, как гвардейский батальон отправился из Лондона в Портсмут, а оттуда будет отправлен в Средиземное море.

Британская империя официально объявила войну России 27 марта. Разумеется, пресса обратила на это внимание. Однако сама декларация и сообщение о войне были напечатаны только 29 марта. Причем Декларация об объявлении войны Ее Величеством появилась на первой полосе без каких бы то ни было комментариев редакторов. В середине XIX в. “The Times” давала аналитический комментарий к официальным государственным

---

<sup>1</sup> Богданович М.И. Восточная война 1853–1856 гг.: В 4 т. М.: Принципиум, 2019. Т. 1. С. 54–67.

заявлениям в отдельном материале. “War is declared” («Война объявлена») – статья, напечатанная в этот же день, рассказывает об этой декларации и о предпосылках объявления войны со стороны Англии: «У нас не осталось выбора, нас вынудили принять такое решение. Если мы и наши союзники не хотим подчиниться хамскому диктату варварской державы и быть свидетелями тому, как под топот казаков гибнут европейские свободы, то придется делать то, что уже делается в печальной и торжественной форме»<sup>2</sup>.

В первый месяц после объявления войны в “The Times” начало появляться больше материалов, посвященных этой войне. Вводятся новые постоянные информационно-аналитические колонки (“Baltic fleet”, “War on Danube”, “Deaths”) для освещения конфликта.

3 апреля выходит маленькая заметка о том, что русские войска заняли город Хыршова (тогда – «Харшова»). В этот же день выходит статья об отношениях между британским правительством и “The Times”. В ней упоминается, что в некоторых статьях распространялась информация, не предназначенная для печати: «Как в Палате лордов, так и в Палате общин было высказано предположение, что по отношению к газетам в целом и нашей газете в частности было совершено мелкое правонарушение. Проявилось оно в том, что в печать прошла информация, которая не могла быть получена иначе как в результате обмана доверия». Скорее всего, речь идет о серии материалов “Preparation for war”, в которой на протяжении всего предыдущего месяца рассказывалось о перемещении войск и флота Британии.

В статье “Turkey” («Турция») от 4 апреля содержалось описание общего состояния войск на фронте: «У нас обычно каждую среду происходит сражение при Калафате или вылазка из Севастополя, что вполне объясняется тем, что среда – главный день на бирже»<sup>3</sup>. В этой статье также говорилось, что мелкие стычки между армиями происходят довольно часто, и это подтверждается историческими хрониками<sup>4</sup>.

6 апреля печатается короткое сообщение о том, что Османская империя прекратила все контакты с Греческим правительством: “Communications have ceased between the Ottoman and Greek Governments” («Связи между османским и греческим правительствами полностью прекращены»)<sup>5</sup>. Формально Греция имела статус сателлита Османской империи. Прекращение контактов между

---

<sup>2</sup> War is declared // The Times. 1854. 29 March.

<sup>3</sup> Turkey // The Times. 1854. 4 Apr.

<sup>4</sup> Богданович М.И. Указ. соч. С. 171–177.

<sup>5</sup> Turkey // The Times. 1854. 6 Apr.

правительствами означало вступление Греции в войну против Османской империи.

7 апреля печатается короткая статья, в которой говорится о некоем договоре между британским и турецким правительствами. Подробности не сообщаются. Особого внимания заслуживает начало публикации. «Камнем преткновения общественного сознания здесь оказалась вынужденная тишина неизвестности. Воздух спокоен, листья неподвижны, но люди чувствуют, что тучи сгущаются, и что это не спокойствие, а затишье перед бурей»<sup>6</sup>. Очевидно, такие малоинформативные материалы появлялись постольку, поскольку интерес к теме нужно было поддерживать, а новостей о войне не было.

10 апреля выходит статья с говорящим названием “Russians in Servia” («Русские в Сербии»). В ней сообщалось, что русские войска перешли границу Сербии: «Вчера поздней ночью в высших военных кругах стало известно, что русские вторглись на территорию Сербии»<sup>7</sup>.

11 апреля выходит аналитическая статья “The war on the East” («Война на Востоке»). Автор рассказывает читателям о возможных причинах появления русских войск в Сербии: «Распространено мнение, что движение предназначено для укрепления своей линии обороны против ожидаемого наступления союзных войск, и что оно не является частью плана нападения на Османскую армию»<sup>8</sup>.

15 апреля выходит статья “The Turkish Army” («Турецкая армия»). Самое важное, что в ней сказано, относится к проблемам командования османской армией: «У турецкого солдата есть все необходимое; он храбр, вынослив сверх всякой меры, не ведает усталости, холода и голода, крепок телом, трезв и послушен. Наказание в армии – огромная редкость. Все проблемы – исключительно организационного характера, и это невероятно плохо»<sup>9</sup>.

18 апреля выходит материал “War on the Danube” («Война на Дунае»). В нем повествуется не о самих военных действиях, а об общих настроениях на фронте. «Отношение турок к своим французским и английским союзникам можно охарактеризовать как рыцарское. Сознание того, что их поддерживают союзники, вселило в них новое мужество и энтузиазм», – заключает автор<sup>10</sup>.

20 апреля появляется продолжение статьи “War on the Danube” («Война на Дунае»). Здесь вновь речь о маневрах, осуществляемых

---

<sup>6</sup> The Times. 1854. 7 Apr.

<sup>7</sup> Russians in Servia // The Times. 1854. 10 Apr.

<sup>8</sup> The war on the East // The Times. 1854. 11 Apr.

<sup>9</sup> The Turkish Army // The Times. 1854. 15 Apr.

<sup>10</sup> War on the Danube // The Times. 1854. 18 Apr.

армиями, и о расстановке сил на фронте. Это сообщение авторское, оно представляет собой письмо корреспондента в редакцию, однако его фамилия, к сожалению, не указана. «В моем письме от 27-го числа русских, переправившихся через Дунай, оценивалось в 15 000 человек; с тех пор им удалось перебросить еще около 30 000 человек, что составляет в общей сложности 45 000 человек, а может и все 50 000 – точных сведений не хватает. И кажется, турки не всегда осознают важность подобного рода информации»<sup>11</sup>.

21 апреля вышло сразу несколько статей о военном конфликте. Неожиданно много информации о действиях на Дунае появилось в колонке “France” («Франция»). «Согласно некоторым подсчетам, турецкая армия на Дунае насчитывает не более 90 000 человек, в то время как у русских – 200 000 готовых вступить в бой в различных княжествах и в Бессарабии»<sup>12</sup>. Эти цифры также подтверждаются историческими работами [Тарле 2011, с. 147–179].

В тот же день вышла статья под названием “Turkey, Greece and Russia” («Турция, Греция и Россия»). В ней рассказывается о неких политических ходах, предпринятых Султаном из-за восстания Греции и об отношении правительств Англии и Франции к этому восстанию.

26 апреля публикуется заметка “The intelligence from the theatre of war” («Разведанные с театра военных действий»). Содержание в полной мере отвечает заголовку. Впрочем, материал не без эмоций: автор явно досаждает из-за того, что приходится иметь дело с неподтвержденной информацией: «Новости с театра боевых действий на Востоке по-прежнему или скудны, или ненадежны. Вчера днем пришла депеша о том, что Одесса подверглась бомбардировке со стороны союзного флота, а Силистра была атакована русскими войсками еще 14-го числа. Но подтвердить какое-либо из этих сообщений мы не можем. Напротив того, кто-то из греческих гонцов (скорее «информантов». – М. Б.) позднее получил сообщения, что информация об атаке на Одессу ложная»<sup>13</sup>. Также в тот день выходит коротенькая статья “Two Russian prizes” («Два русских трофея»), где сообщалось о захвате двух русских торговых кораблей.

27 апреля печатаются две статьи. Первая из них – это, по сути, продолжение вчерашней “Two Russian prizes” («Два русских трофея») – под названием “More Russian prizes” («Больше русских трофеев»). Здесь идет речь о захвате нескольких судов Российской империи: «В момент их захвата “Альбан” находился на расстоя-

---

<sup>11</sup> War on the Danube // The Times. 1854. 20 Apr.

<sup>12</sup> France // The Times. 1854. 21 Apr.

<sup>13</sup> The intelligence from the theatre of war // The Times. 1854. 26 Apr.

нии пистолетного выстрела от обоих судов. На бриге “Надежда Ъ” находилась команда из 11 человек и капитан. Экипаж этого судна был снят с борта, кроме капитана, боцмана, двух матросов и одного мальчика<sup>14</sup>. Вторая статья повествует о договоре между Австрией и Пруссией. Автор не знает условий этого договора, но, скорее всего, в данной статье описывается оборонительный и наступательный военный союз, заключенный в Берлине 20 апреля. Спустя несколько дней в венской «Официальной газете» был опубликован приказ императора о призыве под знамена 95 тысяч человек и об отправке войск к северо-восточным и юго-восточным границам Австрийской империи [Гарле 2011, с. 242].

28 апреля тенденция по увеличению количества информации с фронта сохраняется. Снова выходит “The war on the Danube” («Война на Дунае»), где говорится, что уже стало «очевидно, что если Омар-Паша и задумывался о наступлении, то теперь он отказался от этой идеи – хотя бы на какое-то время – и решил собрать все доступные ему силы и занять позицию в окопах Шумлы до прибытия союзной армии; и хотя эта задержка даст противнику возможность подтянуть большее число войск, это наиболее разумная политическая мера, которую мог избрать турецкий генерал»<sup>15</sup>. Также выходит очередная статья под заглавием “Turkey” («Турция»), посвященная военному профессионализму Омара-Паши<sup>16</sup>.

Завершаются публикации 28 апреля материалом, в котором подвергается критике ирландский политический деятель Джон Митчел, сторонник независимости Ирландии от Англии. В 1848 г. он был арестован в Ирландии и приговорен к 14-летнему заключению на Тасмании, но спустя 5 лет бежал из колонии и добрался до Америки. В своих публицистических работах он поддерживал Российскую империю. Впрочем, первоочередной причиной этой поддержки было, по-видимому, его враждебное отношение к Англии. “The Times” не скупилась на отрицательные эпитеты: «Император России наконец нашел союзника – правда, не среди государей Европы или свободных государств Нового Света – не под влиянием общественного мнения или благодаря политической комбинаторике – и все же союзника в лице мятежника и преступника Джона Митчела, который находит естественное удовлетворение своей ненависти к Англии, посвящая свое перо служению врагам своей страны и отдавая дань уважения великому поборнику деспотической власти»<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> More Russian prizes // The Times. 1854. 27 Apr.

<sup>15</sup> The war on the Danube // The Times. 1854. 28 Apr.

<sup>16</sup> См.: Turkey // The Times. 1854. 28 Apr.

<sup>17</sup> The Times. 1854. 28 Apr.

При анализе материалов были выявлены следующие особенности освещения Крымской войны “The Times”. Газета публиковала достоверную, выверенную по различным источникам информацию в заметках и протокольных сообщениях, а также воздерживалась от политической оценки происходящего. В более объемных публикациях, содержавших аналитику, высказывалось и отношение к своему противнику, Российской империи, – сдержанно недружелюбное до вступления Британии в войну и резко негативное сразу после. Таким образом, статьи в “The Times” представляют интерес и как источник справочной информации, и как пример военной публицистики.

### *Литература*

---

Тарле 2011 – *Тарле Е.В.* Крымская война: В 2 т. СПб.: Наука, 2011. Т. 1. 461 с.

### *References*

---

Tarle, E.V. (2011), *Krymskaya voina* [Crimean War], vol. 1, Nauka, Saint Petersburg, Russia.

### *Информация об авторе*

*Михаил Ю. Бобков*, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; bobkov-misha@mail.ru

### *Information about the author*

*Mikhail Yu. Bobkov*, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 125047, 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; bobkov-misha@mail.ru

«Кровавые шакалы – немецкие псы-фашисты!»:  
образ врага в тульских газетах 1941 г.

Сергей Ю. Кондратенко

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, Konrad\_85@mail.ru*

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности формирования образа врага – нацистской Германии и вермахта – тульскими газетами в первые месяцы Великой Отечественной войны.

На основе материалов, опубликованных в газетах «Коммунар» (г. Тула), «Сталинское знамя» (г. Узловая), «Сталиногорская правда» (г. Сталиногорск), прослеживаются особенности в описании противника, которые оказывали влияние на создание и трансформацию образа врага в представлениях советских граждан.

С первых дней войны журналисты в своих публикациях использовали яркие негативные образы для характеристики Германии и военнослужащих вермахта, заимствованные из практики уголовного права. Также широко применялось приписывание нацистским лидерам и германским солдатам зооморфных черт.

Особо подчеркивалось, что солдаты и офицеры противника являются военными преступниками, запятнавшими свои руки кровью невинных граждан, нарушившими нормы международного права, законы и обычаи войны, а все их военные победы добыты путем подавляющего численного превосходства.

Тем самым у советских граждан создавался образ жестокого врага, лишённого моральных устоев, человеческого облика, который стремится поработить советский народ и способного побеждать только с помощью примитивной очень ресурсозатратной тактики.

*Ключевые слова:* Великая Отечественная война, газета, образ врага, нацистская Германия, вермахт, «Коммунар», «Сталинское знамя», «Сталиногорская правда»

*Для цитирования:* Кондратенко С.Ю. «Кровавые шакалы – немецкие псы-фашисты!»: образ врага в тульских газетах 1941 г. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 282–290. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-282-290

## “Bloody jackals are German fascist dogs!” The image of the enemy in Tula newspapers in 1941

Sergei Yu. Kondratenko  
*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, Konrad\_85@mail.ru*

*Abstract.* The article considers specifics in the formation of the image of the enemy – Nazi Germany and the Wehrmacht – by Tula newspapers in the first months of the Great Patriotic War.

Based on materials published in the newspapers “Kommunar” (Tula), “Stalin’s Banner” (Uzlovaya), “Stalinogorskaya Pravda” (Stalinogorsk), features in the description of the enemy are traced that influenced the creation and transformation of the image enemy in the minds of Soviet citizens.

From the first days of the war, journalists in their publications used vivid negative images to characterize Germany and Wehrmacht soldiers, borrowed from the practice of criminal law. The attribution of zoomorphic traits to Nazi leaders and German soldiers was also widely used.

It was especially emphasized that enemy soldiers and officers are war criminals who have stained their hands with the blood of innocent citizens, who have violated the norms of international law, the laws and customs of war, and all their military victories were achieved through overwhelming numerical superiority.

Thus, among Soviet citizens there created the image of a cruel enemy devoid of moral principles, of human appearance, who strives to enslave the Soviet people and is capable of winning only with the help of primitive, very resource-intensive tactics.

*Keywords:* The Great Patriotic War, newspaper, image of the enemy, Nazi Germany, Wehrmacht, “Kommunar”, “Stalin’s Banner”, “Stalinogorskaya Pravda”

*For citation:* Kondratenko, S.Yu. (2020), “ ‘Bloody jackals are German fascist dogs!’ The image of the enemy in Tula newspapers in 1941”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 282–290, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-282-290

Средства массовой информации (СМИ) во все времена играли важную роль в формировании общественных настроений, создавая в представлении простого обывателя определенные образы событий, людей, явлений. Сменялись эпохи, развивались технологии, но влияние СМИ на данный процесс неуклонно возрастало. Наиболее ярко и полно потенциал СМИ проявляется в кризисные

времена, когда их влияние на общественное сознание раскрывается в наиболее полном объеме.

Так было и в годы Великой Отечественной войны, когда военно-политическое руководство СССР в полной мере использовало потенциал господствовавших в то время печатных СМИ – газет. В годы войны газеты способствовали мобилизации населения на борьбу с агрессором, в том числе и путем формирования у советских граждан образа врага – нацистской Германии и ее вооруженных сил – вермахта.

Для этого использовались не только центральные газеты, такие как «Правда» – главное ежедневное печатное издание Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) (ВКП[б]) и «Известия» – печатное издание Верховного Совета СССР, но и региональные газеты – областные, районные, городские.

В настоящей публикации будет рассмотрено влияние региональных газет на формирование образа врага в первые месяцы Великой Отечественной войны на примере изданий, выходивших в Туле и районных центрах Тульской области: «Коммунар» (г. Тула), «Сталинское знамя» (г. Узловая), «Сталиногорская правда» (г. Сталиногорск).

С первых дней войны тульские газеты развернули активную агитационную и пропагандистскую работу, направленную на мобилизацию всех сил области для достижения победы. Помимо перепечатывая передовых статей из центральных газет и публикации сводок Советского информационного бюро (Совинформбюро), в областных изданиях широко освещались изменения в жизни области, вызванные начавшейся войной. Так, в номере газеты «Коммунар» от 25 июня 1941 г. были опубликованы заметки о митингах «по поводу бандитского нападения на нашу страну немецко-фашистской военщины»<sup>1</sup>. Помимо «бандитского» характера нападения на Советский Союз, в данных публикациях подчеркивалась и «кроважность» лидеров германского нацизма. Так, в узловской газете «Сталинское знамя» в выпуске от 25 июня 1941 г. была опубликована Резолюция митинга рабочих, инженерно-технических работников и служащих паровозного депо, в которой лидеры нацистской Германии были охарактеризованы как «наглые зарвавшиеся фашистские разбойники Германии, возглавляемые кровавым бандитом Гитлером»<sup>2</sup>. В некоторых публикациях «кроважность» дополнялась зооморфными характеристиками

<sup>1</sup> За дело правое! // Коммунар. 1941. 25 июня. С. 1.

<sup>2</sup> Еще теснее сплотимся вокруг партии Ленина–Сталина // Сталинское знамя. 1941. 25 июня. С. 1.

германских нацистов. Так, в номере «Коммунара» от 26 июня 1941 г. в заметке, посвященной митингу в Лихвине, германские нацисты были названы шакалами: «Кровавые шакалы – немецкие псы-фашисты – навязали нам войну. Они поступили как ночные разбойники. Звериное отродье осмелилось нарушить священные границы Советского Союза»<sup>3</sup>. Подобные характеристики были нацелены на формирование у читателя образа вероломного агрессора, лишённого человеческого начала.

Однако в первые недели после начала войны целенаправленно формировался отрицательный образ вождей Германии, именно к ним были адресованы все вышеозначенные эпитеты. Тем самым в советской прессе, даже региональной, сохранялась практика обращения к старым интернационалистским лозунгам [Тряхов 2016, с. 67]. В газетных публикациях подчеркивалось, что народ Германии сам страдает от действий своих «кровавых» правителей и не заинтересован в войне. Так, в уже упомянутой резолюции узловских железнодорожников отмечалось, что «война навязана нам не германским народом, страдания которого нам хорошо известны. Войну с нами затеяли германские фашистские правители»<sup>4</sup>.

Использование приемов пропаганды, основанных на классовом подходе, способствовало формированию у читателя образа «бандитского и кровавого» режима «Гитлера и его приспешников», который втянул простых немецких рабочих и крестьян в ненужную для них войну с СССР.

Речь И.В. Сталина 3 июля 1941 г. и ее публикация в газете «Правда» оказала сильное влияние на характер публикаций в советских газетах. Во-первых, именно после этой речи в оборот вошли словосочетания «Отечественная война» и «Великая Отечественная война». Во-вторых, И.В. Сталин, указывая на неизбежность победы Советского Союза в войне, обратился к историческому опыту: «История показывает, что непобедимых армий нет и не бывало. Армию Наполеона считали непобедимой, но она была разбита попеременно русскими, английскими, немецкими войсками. Немецкую армию Вильгельма в период первой империалистической войны тоже считали непобедимой армией, но она несколько раз терпела поражения от русских и англо-французских войск и, наконец, была разбита англо-французскими войсками. То же самое нужно сказать о нынешней немецко-фашистской армии Гитлера»<sup>5</sup>.

После публикации речи И.В. Сталина в региональной прессе стали выходить статьи, в которых проводилась идея о том, что Германия являлась на протяжении столетий историческим врагом народов СССР и неоднократно стремилась их покорить. Авторы статей указывали, что вожди нацистской Германии забыли уроки

истории и предприняли очередную попытку поработить народы Советского Союза. Опираясь на исторические примеры, проводилась мысль о неизбежном поражении Германии.

В газете «Сталиногорская правда» в номере от 9 июля 1941 г. была напечатана статья Е. Городецкого «Отечественная война украинского народа против германских оккупантов в 1918 г.». Автор подчеркивал, что главной целью Германии в 1918 г. был не только захват ресурсов, но и уничтожение советской власти: «Немецкая авантюра на Украине началась под лозунгом укрепления германской армии, разрешения продовольственного кризиса, захвата сырьевых богатств Украины и ликвидации советской власти»<sup>6</sup>. Добиться поставленных целей «Второй Рейх» планировал с помощью режима террора, в описании которого явственно прослеживались черты «нового порядка», который несла нацистская Германия оккупированным народам Советского Союза: «Германские оккупанты принесли в 1918 г. на Украину колониальное рабство, голод и нищету, режим виселиц и расстрелов. Тысячи рабочих и крестьян они заковывали в кандалы и отправляли как рабов в Германию»<sup>7</sup>. Украинский народ поднялся на борьбу с оккупантами и, «опираясь на помощь братского русского народа, поднял священное знамя Отечественной войны»<sup>8</sup> и изгнал германские войска с родной земли.

В выпуске газеты «Коммунар» от 11 июля 1941 г. была размещена статья полковника Н. Подорожного «Брусиловский прорыв», в которой автор, опираясь на исторические примеры, стремился развенчать «миф о непобедимости вермахта»: «Знавшаяся правящая фашистская клика Германии забыла уроки истории. Она забыла, например, как в 1242 г. русский народ погнал с позором псов-рыцарей, вторгшихся в русские земли. Она забыла о том, как в Семилетней войне (1756–1763 гг.) русская армия нещадно билa Фридриха “Великого”: русские войска побывали тогда в Берлине»<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Истребить кровожадных шакалов! // Коммунар. 1941. 26 июня. С. 2.

<sup>4</sup> Еще теснее сплотимся вокруг партии Ленина–Сталина—// Сталинское знамя. 1941. 25 июня. С. 1.

<sup>5</sup> Выступление по радио Председателя Государственного комитета обороны И.В. Сталина // Правда. 1941. 3 июля. С. 1.

<sup>6</sup> *Городецкий Е.* Отечественная война украинского народа против германских оккупантов в 1918 г. // Сталиногорская правда. 1941. 9 июля. С. 3.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Подорожный Н.* Брусиловский прорыв // Коммунар. 1941. 11 июля. С. 2.

Таким образом, в первые недели Великой Отечественной войны тульские газеты формировали у своих читателей образ Германии и вермахта как вероломного «кровожадного» агрессора, лишённого человеческого начала, который, забыв уроки истории, предпринял очередную попытку поработить народы Советского Союза, которая непременно закончится крахом.

Однако неблагоприятное для Красной армии развитие событий на фронтах вносило коррективы в агитационную и пропагандистскую работу прессы. К началу осени 1941 г. германские войска вышли на подступы к Киеву и Ленинграду, а на московском направлении шли ожесточенные бои. Перед советской прессой встала непростая задача объяснить причины поражений советских войск.

Главным фактором успешного продвижения германских войск объявлялось подавляющее численное и техническое превосходство вермахта. Так, в заметке о боях под Киевом, опубликованной в газете «Коммунар» в выпуске от 21 сентября 1941 г., отмечалось, что «только большое численное превосходство дает возможность немецко-фашистским ордам продвигаться вперед»<sup>10</sup>.

Подобная тактика вермахта, по мнению редакторов газет и авторов статей, вела к единственно возможному исходу – исчерпанию ресурсов нацистской Германии. Поэтому рядом со статьями о боевых эпизодах неизменно публиковались данные о вражеских потерях и проблемах в германской экономике.

Так, в газете «Коммунар» в выпуске от 4 сентября 1941 г. была опубликована статья И. Ермашева «Гитлеровская Германия идет навстречу гибели», в которой были приведены следующие данные о потерях вермахта: «свыше 2 миллионов человек, 8000 танков, свыше 7269 самолетов, 10 000 орудий», а общие потери Германии за время войны оценивались автором в цифру 5 миллионов человек<sup>11</sup>.

Значительные потери на фронтах сказывались и на экономическом потенциале нацистской Германии, который, как отмечалось в советской прессе, неуклонно снижался и был на грани полного коллапса.

Академик Е.С. Варга в статье «Истощение хозяйственных ресурсов Германии» выделил следующие кризисные явления в германской экономике: рост военных расходов; проблемы с поставками продовольствия, которые поставили Германию на грань голода;

---

<sup>10</sup> *Захаро К.* Бои на окраинах Киева: фашисты несут огромные потери // Коммунар. 1941. 21 сент. С. 2.

<sup>11</sup> *Ермашев И.* Гитлеровская Германия идет навстречу гибели // Коммунар. 1941. 4 сент. С. 2.

«недостаток бензина и смазочных масел»; «истощение запасов цветных металлов»; «исчерпание резервов рабочей силы»<sup>12</sup>.

Вывод Евгения Самуиловича был категоричен – крах германской экономики неизбежен, а за ним последует и падение нацистского режима: «Процесс истощения хозяйственных сил фашистской Германии, нынешний голод в стране в не меньшей мере ускорят гибель Гитлера и его кровавого режима»<sup>13</sup>.

Подобные публикации формировали у читателя образ врага, способного добиваться успеха лишь с помощью крайне ресурсозатратной тактики создания подавляющего численного превосходства на фронте, что неизбежно приводило к истощению ресурсов нацистской Германии, за которым должен был последовать крах противника и победа Красной армии.

Осенью 1941 г. возросло число публикаций о «новом порядке», который устанавливали захватчики на оккупированной территории и зверствах нацистов по отношению к мирному населению. В отношении военнослужащих вермахта в статьях использовались характеристики из уголовного права – «бандиты», «грабители», «насилыники», что неудивительно, так как в советской прессе действия германских солдат трактовались как преступления против мирного населения, нарушающие нормы международного права, законы и обычаи войны.

Авторы статей, рассказывающих о зверствах оккупантов, подчеркивали, что ненависть к советскому народу является частью «государственного мировоззрения» нацистской Германии, которое формировало «человеконенавистнические нравы, свойственные каннибалам»<sup>14</sup> и «воспитывало» в солдатах вермахта «моральное опустошение, тупую жестокость, мародерство, человеконенавистничество»<sup>15</sup>.

Формирование подобного «мировоззрения» у солдат и офицеров вермахта привело к тому, что «в войне против Советского Союза германские фашисты грубо попирают все нормы международного права, попирают самые элементарные человеческие законы и правила войны, принятые всеми цивилизованными народами. В войне против Советского Союза немецко-фашистская армия чинит неслыханные преступления: грабит и убивает мирных со-

---

<sup>12</sup> *Варга Е.* Истощение хозяйственных ресурсов Германии // Коммунар. 1941. 25 сент. С. 2.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Пузин А.* Звериное лицо германского фашизма // Сталиногорская правда. 1941. 27 сент. С. 2.

<sup>15</sup> Там же.

ветских жителей, не останавливаясь перед массовыми убийствами женщин, детей и стариков, насилует женщин и девушек, зверски пытал пленных, раненых бойцов и командиров Красной армии, а затем убивает их»<sup>16</sup>.

Подробное освещение преступлений вермахта способствовало формированию у советских граждан образа врага как жестокого поработителя, беспринципного убийцы и грабителя, лишённого моральных принципов и человеческого начала. Формирование тульской прессой данного образа врага было особенно важно осенью 1941 г. В конце октября противник в ходе операции «Тайфун» – генерального наступления на Москву – вступил на тульскую землю.

В середине октября 1941 г. в тульских газетах были перепечатаны передовицы центральных газет, в которых признавалось тяжёлое положение на центральном участке советско-германского фронта. Наступлению врага на Москву советская пресса придавала зооморфные черты. В газете «Коммунар» 12 октября была опубликована передовица «Правды», в которой операция «Тайфун» сравнивалась с броском раненого зверя: «Фашистский зверь seriously ранен огромными потерями людьми и материалами, которые он понес за три с половиной месяца войны против СССР. Но раненый зверь бросается в бой с новой яростью, с новым бешенством»<sup>17</sup>.

К концу октября 1941 года, несмотря на героическое сопротивление Красной армии, обстановка на фронте продолжала ухудшаться, враг неумолимо рвался к столице. 24 октября противник ступил на тульскую землю – началась Тульская оборонительная операция. Почти полтора месяца на территории Тульской области шли ожесточённые бои. Значительная часть области была оккупирована, а 29–30 октября соединения 2-й танковой армии вермахта предприняли попытку штурмом овладеть Тулой. Город русских оружейников выстоял, его защитники дали достойный отпор противнику.

Перед подходом германских войск редакции газет эвакуировались в тыл и смогли вернуться на тульскую землю лишь в конце декабря 1941 г., в дни, когда советские войска развивали начавшееся 5 декабря контрнаступление под Москвой и перед коллективами тульских газет советским военно-политическим руководством были поставлены новые задачи.

В первые месяцы Великой Отечественной войны газеты сыграли важную роль в мобилизации населения Советского Союза на борьбу

---

<sup>16</sup> Пузин А. Указ. соч. С. 2.

<sup>17</sup> Все силы народа – на борьбу с лютым врагом! // Коммунар. 1941. 12 окт. С. 1.

с агрессором. С первых дней тульские газеты публиковали статьи, которые способствовали формированию у читателей устойчивого образа врага. Для характеристики нацистской Германии и вермахта советские журналисты использовали яркие негативные образы, позаимствованные из уголовного права – «бандиты», «разбойники», «убийцы», «насилыники», «грабители», которые дополнялись зооморфными чертами – «кровожадные шакалы», «собаки». Подобные яркие характеристики использовались в публикациях о боевых эпизодах, военных преступлениях германских военнослужащих, внутреннем положении в Германии. Таким образом, у советских граждан создавался образ вероломного жестокого беспринципного врага, лишённого моральных принципов и человеческого облика, которого следовало безжалостно уничтожить.

### *Литература*

---

Тряхов 2016 – Тряхов И.С. Пропаганда в периодической печати в годы Великой Отечественной войны (на материалах Владимирской области) // Вестник РУДН. Серия: История России. 2016. № 4. С. 66–77.

### *References*

---

Tryakhov, I.S. (2016), "Propaganda in periodicals during the Great Patriotic War (based on materials from the Vladimir region)", *RUDN Journal, of Russian History*, no. 4, pp. 66–77.

### *Информация об авторе*

Сергей Ю. Кондратенко, кандидат исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, 125993; Konrad\_85@mail.ru  
ORCID ID: 0000-0001-8228-7444

### *Information about the author*

Sergei Yu. Kondratenko, Cand. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; Konrad\_85@mail.ru  
ORCID ID: 0000-0001-8228-7444

УДК 004.738:82-9

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-291-297

## Специфика литературной публицистики на современном YouTube

Андрей И. Коваль

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, terfetum@mail.ru*

*Аннотация.* Популярность визуальных СМИ неуклонно растет. За последние 10 лет видеохолдинг “YouTube” и, в частности, его русскоязычный сегмент вырос из любительского видеохранилища в один из крупнейших информационных ресурсов планеты, а видеоблогинг из необычного хобби превратился в престижную и прибыльную профессию. Все больше людей предпочитают смотреть новости, а не читать их. То же относится и к публицистике. Жанр видеостатьи, в которой автор дополняет материал аудиовизуальным контентом, проще воспринимается, поскольку задействует несколько каналов восприятия и не требует от аудитории активных действий, таких как пролистывание страниц или скроллинг экрана. В этой статье будут рассмотрены основные направления литературной публицистики на просторах русскоязычного “YouTube”.

*Ключевые слова:* YouTube, литературная публицистика, литература, публицистика, СМИ, филология, литературоведение

*Для цитирования:* Коваль А.И. Специфика литературной публицистики на современном YouTube // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 291–297. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-291-297

## Specifics of literary journalism on modern YouTube

Andrei I. Koval

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
terfetum@mail.ru*

*Abstract.* The popularity of visual media is steadily growing. Over the past 10 years, the YouTube video holding, and, in particular, its Russian-speaking segment, has grown from an amateur video repository into one of the

---

© Коваль А.И., 2020

largest information resources on the planet, and video blogging has turned from a strange hobby into a prestigious and profitable profession. More and more people prefer to watch the news rather than read it. The same applies to journalism. The genre of a video article in which the author complements the material with audiovisual content is easier to perceive, since it uses several channels of perception and does not require active actions from the audience, such as paging scrolling through pages or scrolling the screen. The article will consider the main directions of literary journalism in the vastness of Russian-language YouTube.

*Keywords:* YouTube, literary journalism, literature, journalism, media, philology, literary criticism

*For citation:* Koval, A.I. (2020), "Specifics of literary journalism on modern YouTube", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, part 2, pp. 291–297, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-291-297

Визуальные СМИ набирают все более широкую аудиторию. Во многом потому, что с точки зрения потребления информации это проще, чем чтение. Печатная публицистика сохраняет свое преимущество в специальных вопросах, требующих вдумчивого чтения и глубокого погружения в обсуждаемую проблему. Это же касается и литературной публицистики. Публицистика, рассказывающая о трудных вопросах, так же, как и серьезная литературная критика, до сих пор публикуется преимущественно в текстовом формате, но если мы говорим о популярности, то книжный видеоблогинг оказывается предпочтительнее.

С этой точки зрения изучать литературную видеопублицистику проще всего на просторах "YouTube", поскольку там ее больше всего [Агеева 2020]. Оговорюсь сразу: в качестве литературной публицистики на "YouTube" не будут рассматриваться перезагруженные материалы с других платформ, поскольку они изначально не являлись и не создавались как YouTube-контент. Также на "YouTube" существуют каналы с аудиокнигами, но их неверно называть книжной публицистикой, так как они, по сути, ретранслируют авторский текст без какой-либо интерпретации.

Литературная публицистика на "YouTube" имеет амбивалентную специфику. Мы можем найти как вполне взвешенное и академичное мнение специалиста, так и поверхностно-нигилистическую оценку нелитературного блогера. Например, на современном "YouTube" можно встретить мнение, что книги и, в частности, классическая литература устарели. По мнению ряда авторов (например

itpедia<sup>1</sup>, Uncle Shurick<sup>2</sup>), классическая литература потеряла свою актуальность, так как появились новые, более талантливые авторы и усовершенствовалась форма информационного контента. Они смотрят на авторов во многом как на спортсменов, а на литературу – как на их спортивные достижения, которые якобы давно уже были преодолены последующими поколениями и потому являются атавизмами. Причем эти блогеры могут и не отрицать полезность и необходимость литературы вообще.

На русскоязычном “YouTube” существует специальный термин, определяющий книжный и литературоведческий сегмент, – Буктьюб. Одна из самых популярных форм книжных блогов – обзор. В них авторы обычно рассказывают о полюбившихся им произведениях, вкратце пересказывают сюжет и приводят достоинства обсуждаемой книги. Обычно такие видео носят названия «Что почитать?», «Мой топ книг», «Мои любимые книги за прошедший год/месяц/неделю»<sup>3</sup>. В принципе, наличие книжного блога – признак хорошего тона для многих ютуберов, даже не имеющих отношения к литературе. При этом обычно книжные блоги набирают меньше просмотров в сравнении с рядовыми видео. Тем не менее потребность в интеллектуальной литературной жизни до сих пор присутствует у многих блогеров и у их аудитории.

Также относительно недавно, с ростом популярности “YouTube”, появились каналы, специализирующиеся на литературе, поэтому многие причастные к литературному процессу люди начали вести собственные “YouTube”-каналы. Например, возникший в 2019 г. канал литературного критика Г.Л. Юзефович, специализирующийся на интервью с писателями, актерами и режиссерами<sup>4</sup>. Сама Юзефович придерживается «мягкого» метода взятия интервью. Она дает своему гостю раскрыться, часто с ним соглашается, в общем,

---

<sup>1</sup> *Itpedia* (Шевцов А.). Как не быть быдлом? // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D8ZHRzKoFaA&pp=ygUpaXRwZWVpYSDQutCw0Log0L3QtSDQsdGL0YLRjCDQsdGL0LTQu9C-0Lw%3D> (дата обращения 25.09.2018).

<sup>2</sup> UncleShurik. Худшие русские классики // YouTube. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xZtEEPxfjM&pp=ygUWdW5jbGVzaHVyaWsg0LrQvdC40LPQuA%3D%3D> (дата обращения 15.09.2018).

<sup>3</sup> BookTube: топ-10 книжных YouTube-блогов // ^\NONS. URL: <https://anons.uz/ru/news/booktube-10-knizhnikh-youtube-blogov/> (дата обращения 01.10.2019).

<sup>4</sup> Юзефович // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@YuzefovichProject> (дата обращения 10.12.2019).

демонстрируя дружелюбный настрой. Оппонирует обычно заходя издалека, часто отмечая, что высказывает собственное мнение, либо задавая уточняющие вопросы. Такой метод позволяет довольно быстро установить контакт с собеседником, но требует хорошего чувства ситуации, чтобы не обойти важные острые и противоречивые темы.

Молодежным антиподом проекта Юзефович можно назвать канал «Книжный чел»<sup>5</sup>. Концепция та же: беседа о литературе и не только с известными и творческими людьми и обсуждение важных, интересных или полезных для аудитории тем. При этом подход иной. Если Юзефович использует мягкий, интеллигентный метод интервьюирования, то автор канала «Книжный чел» старается действовать прямолинейнее и не стесняется задавать простые и острые вопросы, а его гостями наряду с критиками, литературоведами и писателями часто становятся реперы, комики и просто медийные личности, порой далекие от типичной интеллигентной среды.

Также существуют ресурсы, материал которых носит лекционный формат. Одним из них является «YouTube»-канал проекта «Arzamas»<sup>6</sup>. На нем выходят лекции об искусстве, в том числе о литературе, интервью, видеоэкскурсии и инфографика. Лекторы – научные деятели и специалисты в области освещаемого предмета. Отличительные черты контента: минимализм, стройность изложения, экспертность, академичность, информативность, лаконичность. Лекции, как правило, не длинные – в противном случае их обычно разбивают на несколько частей. Тон материалу задает удачно подобранная и хорошо знакомая аудитории вставка виолончелиста А. Грейнджа «Introspections» – контрастная, минималистичная и цикличная. В общем, «YouTube»-канал «Arzamas» – это проект, имеющий собственный стиль и четкую концепцию.

Канал «ПостНаука»<sup>7</sup> похож на «Арзамас», хотя и отличается от него тем, что разбирает вопросы широконаучного профиля, не ограничиваясь искусством. Есть и лекции по литературе, они длятся от 10–15 минут до нескольких часов. Единственное явное отличие в том, что этот канал специализируется только на лекциях, тогда как «Арзамас» имеет разноплановый контент и лекции – лишь один из видов. Также «ПостНаука» дает возможность проявить себя

---

<sup>5</sup> Книжный чел // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@Book-Chel> (дата обращения 12.12.2019).

<sup>6</sup> Arzamas // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@Arzamaschannel> (дата обращения 02.12.2018).

<sup>7</sup> ПостНаука // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@postnauka> (дата обращения 15.10.2019).

молодым и не очень знаменитым специалистам. Это своего рода платформа для научно-публицистического андеграунда.

Помимо перечисленных академических изданий существуют также каналы и проекты, основанные на пересказывании литературных произведений. Например, адаптированный благодаря озвучке К. Гридина американский проект «Записки гангстера»<sup>8</sup> (“Thug Notes”). В нем Sparky Sweets – афроамериканец крупного телосложения, одетый как выходец из криминального гетто, пересказывает и трактует известные литературные произведения в развязной манере, обильно используя характерные для выходцев из криминальной среды жаргонизмы.

При этом автор имеет ученую степень – это создает контраст между его образом и предметом реферирования и комментирования. Разумеется, подобный пересказ – способ познакомить зрителя с основной идеей произведения, не сопоставимый по качеству с его самостоятельным прочтением. Однако такой контент может быть своего рода приманкой для аудитории, потенциально заинтересованной в чтении.

На принципе пересказа или «краткого содержания» также основывается материал канала “MyBook by Litres”<sup>9</sup>. Только вместо гангстерского образа там рисованные эскизы, красочно иллюстрирующие повествование, грамотно вставленные цитаты, хороший текст и фоновая музыка. Как известно, платформа «ЛитРес» специализируется не только на продаже книг, но и на их выпуске, иллюстрации и продвижении, а также на записи аудиокниг и даже визуальных новелл. Этот канал – визуальная альтернатива сайта «Брифли.Ру», очень удачно использующая мультимедийные возможности.

“My book by litres” – далеко не единственный пример удачного блога книжного издательства. Также собственные “YouTube”-каналы имеют издательства «Азбука», «Диалектика», «РОСМЭН», «АСТ», «МИФ». Причем несмотря на то что все они специализируются на «книжном» контенте, они выпускают разный видеоматериал. Так, издательство «МИФ» публикует обзоры книг, интервью с писателями, рецепты. «Диалектика» делает акцент на обзоре обучающей литературы и видеоуроках, «РОСМЭН» – преимущественно на детской литературе [Рубанова 2018].

---

<sup>8</sup> Записки гангстера // YouTube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=hk6\\_YMg0Vac&list=PLvVbsHajgbLLi\\_GhZQmQYweoViv4adxgT](https://www.youtube.com/watch?v=hk6_YMg0Vac&list=PLvVbsHajgbLLi_GhZQmQYweoViv4adxgT) (дата обращения 15.10.2019).

<sup>9</sup> MyBook by Litres // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@MyBookbyLitres> (дата обращения 16.11.2019).

На «YouTube» существуют и другие типы литературной публицистики, например каналы отдельных блогеров, не просто пересказывающих произведения, но и пытающихся провести литературоведческий анализ либо поделиться собственными трактовками. Например, канал «Филолог всяя Руси»<sup>10</sup>, где автор трактует литературные произведения, исходя из существующих литературоведческих подходов и концепций. Контент канала вполне можно назвать литературоведческим научпопом. Здесь все не так академично, как на «Арзамасе» и «ПостНауке», зато динамичнее, ярче и комичнее.

Видеоматериалы канала «Правое полушарие интроверта» напоминают видео с канала «MyBook by Litres» и «Филолог всяя Руси». «Правое полушарие интроверта» использует визуальную механику, похожую на литресовскую, но содержание совпадает скорее с каналом «Филолог всяя Руси»<sup>11</sup>. О книге, авторе или литературном направлении рассказывается популярным языком в информационно-развлекательном стиле, дополняемом инфографикой.

Таким образом, литературную публицистику на «YouTube» можно условно разделить на три категории: на корпоративную, академическую и любительскую.

К корпоративной литературной публицистике можно отнести каналы издательств, которые снимают ролики с целью привлечения новых клиентов путем культурного воздействия и постепенного привлечения их внимания к работе издательства. Для таких ресурсов характерно наличие продакшна и общей идеи, сосредоточенности на содержании. Автор часто обезличен. На первом плане – сама платформа.

К академической мы можем отнести каналы проектов «Арзамас» и «ПостНаука». Их задача – популяризация научного литературоведческого знания. Для контента академических платформ характерны лекционный формат и аудиовизуальный минимализм. Лектор представлен, и на его экспертности во многом основывается зрительский интерес.

Любительская категория каналов книжной публицистики самая большая и разноформатная, но и у нее есть характерные черты. Контент имеет развлекательно-информационную направленность и часто разговорный характер. Автор персонифицирован, и чаще именно он, а не книга, является объектом интереса, а визуальный стиль видео может быть как минималистичным,

<sup>10</sup> Филолог всяя Руси // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@poetische> (дата обращения 15.12.2019).

<sup>11</sup> Правое полушарие интроверта // YouTube. [URL: <https://www.youtube.com/@artforintrovert> (дата обращения 15.01.2020)].

в форме обсуждения книги перед статичной камерой на фоне стены, так и пестрым, снабженным инфографикой, спецэффектами, музыкальными вставками и мемами.

Литературная публицистика на русскоязычном «Ютубе» активно развивается, появляются новые форматы, и все больше увлеченных и профессионально занимающихся литературой людей получают известность. Разумеется, литературная видеопублицистика в полной мере никогда не заменит публицистику печатную и тем более не заменит литературоведческие работы, но она благодаря своей мультимедийности может адаптировать трудный или наукоёмкий контент под интерес и зрительские возможности широкой аудитории и повысить ее читательский интерес.

### *Литература*

---

Агеева 2020 – *Агеева Г.М.* Литблоги и подкасты как форматы книжного медиабывтия // Библиосфера. 2020. № 1. С. 102–106.

Рубанова 2018 – *Рубанова Т.Д.* Поддержка чтения в пространстве книжных социальных сетей // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3 (55). С. 45–47.

### *References*

---

Agееva, G.M. (2020), “Literary blogs and podcasts as formats of book media existence”, *Bibliosphere*, no. 1, pp. 102–106.

Rubanovа, T.D. (2018), “Reading support in the space of the book social networks”, *Bulletin of Culture and Arts*. no. 3 (55), pp. 45–47.

### *Информация об авторе*

*Андрей И. Коваль*, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; terfetum@mail.ru

### *Information about the author*

*Andrei I. Koval*, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; terfetum@mail.ru

УДК 004.94:070

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-298-304

Особенности жанра «прохождение»  
в игровой журналистике  
(на примере портала “StopGame.ru”)

Владислав И. Леонов

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, ussr2000200@gmail.com*

*Аннотация.* Игровая индустрия ежегодно заинтересовывает все больше людей. Игровая журналистика, которая нацелена на описание и обсуждение видеоигр, занимается освещением событий, которые происходят в индустрии компьютерных игр, и является востребованной сферой журналистики. Кроме того, игровая журналистика обладает уникальной аудиторией, которая имеет отличительные черты: заинтересованность в новых технологиях и повышенную интерактивность. Данная сфера журналистики отличается жанровым разнообразием, однако в настоящей работе уделено внимание уникальному жанру – «прохождение». Ниже будут рассмотрены специфические особенности этого жанра, будет проведен анализ публикаций, а также выявлена степень актуальности «прохождения» в современной российской игровой журналистике.

*Ключевые слова:* прохождение, игровая журналистика, игровые медиа, игровые СМИ, игровая индустрия, индустрия компьютерных игр, видеоигры

*Для цитирования:* Леонов В.И. Особенности жанра «прохождение» в игровой журналистике // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 298–304. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-298-304

Features of the “walkthrough” genre  
in video game journalism  
(using the example of the portal “StopGame.ru”)

Vladislav I. Leonov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
ussr2000200@gmail.com*

*Abstract.* The game industry gets more and more people interested every year. Gaming journalism, which aims at describing and discussing video games,

---

© Леонов В.И., 2020

deals with the coverage of events that take place in the computer games industry and is a demanded field of journalism. Also, gaming journalism has a unique audience, which is characterized by an interest in new technologies and increased interactivity. Such a field of journalism is characterized by genre diversity, but the present paper focuses on a unique genre – walkthrough. In the following, the specific features of the genre will be considered, the publications will be analyzed, as well as the relevance of this genre in modern Russian game journalism will be shown.

*Keywords:* walkthrough, gaming journalism, game media, gaming mass-media, video game industry, computer games industry, video games

*For citation:* Leonov, V.I. (2020), “Features of the ‘walkthrough’ genre in video game journalism (using the example of the portal ‘StopGame.ru’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 298–304, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-298-304

В настоящее время игровая журналистика является очень гибкой и быстроразвивающейся сферой журналистской деятельности. Здесь разработаны собственная методология и различные художественные приемы, а также имеется уникальная аудитория, которая отличается рядом специфических черт. Так, игровая журналистика в России нередко занимается освещением социальных вопросов с целью расширения кругозора своей аудитории [Коданина, Стурова 2020, с. 4].

Перед анализом специфических жанров игровой журналистики стоит охарактеризовать данную область журналистской деятельности, а также дать определение термину. В ходе исследования будет использоваться определение игровой журналистики, данное Р. Бакановым и Р. Сабировой: «Игровая журналистика (англ. video game journalism) – это вид журналистики, нацеленный на описание и обсуждение видеоигр. Ее основу, как правило, составляет цикл материалов “анонс, превью, ревью, прохождение”» [Баканов, Сабирова 2018, с. 167].

Говоря конкретно о деятельности игровой журналистики, А.Л. Коданина и А.О. Стурова утверждают, что ее предметной областью «является сбор, обработка, хранение и передача информации об игровых проектах, темах, событиях, происходящих в игровой индустрии. Как в России, так и за рубежом возникла целая отрасль специализированных медиа, которая начала использовать видеоигры в качестве своей основной информационной области» [Коданина, Стурова 2020, с. 1–5].

Игровая журналистика стремится как можно глубже интегрироваться в процесс коммуникации и использовать как можно более

привлекательные и удобные для своей аудитории медиаформаты. Такого рода журналистике присущи конвергентность, мультиплатформенность, а также мультиформатность. Добавим, что игровая журналистика использует различные каналы и площадки для коммуникации с аудиторией и предоставления собственного контента. В их числе веб-сайты в сети Интернет, корпоративные аккаунты в социальных сетях, различные крупные интернет-площадки и видеохостинги, такие как “YouTube” и “Twitch”, а также традиционные для журналистики каналы для массовой коммуникации, такие как телевидение и пресса [Коданина, Стурова 2020, с. 1–5].

Аудиторию игровых изданий отличает заинтересованность в новых технологиях и повышенная интерактивность. Практически каждое игровое издание имеет собственный сайт, на котором представлен тематический форум, где пользователи могут высказывать свое мнение по поводу того или иного вопроса, а также задавать вопросы другим пользователям. В Интернете стали появляться созданные любителями ресурсы и блоги, которые посвящены видеоиграм или отдельным игровым сериям. Редакторы игровых изданий и разработчики видеоигр ценят коммуникацию со своей аудиторией: они всячески поддерживают коммуникацию с пользователями, мотивируют их создавать рецензии на видеоигры и т. п. [Баканов, Сабирова 2018, с. 169].

В игровой журналистике существует множество популярных жанров. С одной стороны, в ней присутствуют традиционные жанры: интервью, рецензия, репортаж; иногда традиционные жанры могут быть комбинированы в рамках одного материала. Например, жанр стрима содержит в себе элементы репортажа и прямого эфира, которые, в свою очередь, являются традиционными журналистскими жанрами [Коданина, Стурова 2020, с. 4].

С другой же стороны, в игровой журналистике есть и уникальные жанры, которые не используются ни в какой другой сфере журналистики. Среди них можно выделить популярный у аудитории жанр – «прохождение». Под «проходом» в данном случае понимается «пошаговое руководство, описывающее последовательность действий для успешного завершения всей игры».

По мнению специалистов, «популярность “прохождений” среди аудитории “игровых” медиа неоспорима. Например, на таких российских игровых порталах, как “StopGame” и “GameGuru”, существует раздел, посвященный “прохождениям”. И хотя общепринятого формата текстовых “прохождений” не существует, имеется большое количество пошаговых инструкций по написанию соответствующих материалов» [Коданина, Стурова 2020, с. 4].

\* \* \*

На специализированных игровых порталах, как и в игровых СМИ, существуют различные руководства по написанию прохождений. Так, на крупнейшем развлекательном сайте для фанатов “Fandom” присутствует руководство по написанию прохождений. В нем предлагается следующее: «Перед написанием *прохождения* создайте общее описание миссии. Название страницы выбирается следующим образом.

Положение миссии (т. е. эпизода в игре) (пример: “Третья миссия кампании гномов”); список всех заданий миссии (пример: “Найти Амулет Валькирии. Остановить вторжение лунных драконов. Астерикс должен выжить”); стороны: какие технологии доступны игроку, сколько у него противников и союзников, каков их технологический уровень; список ссылок на варианты прохождений.

Каждая такая страница — самостоятельное прохождение миссии. В самом начале должен быть указан первоначальный автор, оценка сложности и времени выполнения миссии. Затем следует само прохождение в свободной форме. Если текст не очень короткий, рекомендуется разделить страницу на подразделы (например, “Первые шаги”, “Занятие экспанда” и так далее) на свое усмотрение»<sup>1</sup>.

Исходя из приведенного описания жанра «прохождение», можно сделать вывод, что этот жанр распространен не только в профессиональной игровой журналистике, но и в любительском сообществе фанатов. Как и всем игровым жанрам, «прохождению» традиционно присуща мультимедийность.

\* \* \*

Перейдем к рассмотрению жанра «прохождение» на материалах игрового интернет-портала “StopGame.ru”. Один из наиболее плодотворных авторов в этом жанре – Игорь Патрин.

Первая из рассматриваемых его публикаций – “Doom Eternal: The Ancient Gods, Part One: Прохождение”. Это – описание по-

---

<sup>1</sup> ВикиПрохождения компьютерных игр. ВикиПрохождения: Как написать прохождение // fandom.com. URL: [https://solutions.fandom.com/ru/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F:%D0%9A%D0%B0%D0%BA\\_%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D1%8C\\_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5](https://solutions.fandom.com/ru/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F:%D0%9A%D0%B0%D0%BA_%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D1%8C_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) (дата обращения 15.01.2020).

шагового прохождения каждой из миссий в видеоигре “Doom Eternal: The Ancient Gods, Part One”. Статья разбита по разделам, каждый из которых имеет название, аналогичное названию миссии в компьютерной игре. В каждом разделе автор глубоко и подробно описывает прохождение миссии от самого начала до ее завершения, не упуская ни одну деталь. Для ключевых моментов в сюжете игры автор прилагает иллюстрации из самой видеоигры. Данное прохождение создано для того, чтобы помочь пользователям в самостоятельном прохождении видеоигры, если у них возникнут сложности в какой-либо из миссий<sup>2</sup>.

Другим примером жанра «прохождение» на том же портале является прохождение к игре “Mafia: Definitive Edition”. В начале прохождения отсутствует краткое введение пользователя в курс событий игры. Материал сразу начинается с подробного описания прохождения первой миссии в компьютерной игре “Mafia: Definitive Edition”. Соответственно, можно сделать вывод, что прохождение рассчитано исключительно на тех пользователей, которые столкнулись со сложностями во время самостоятельного прохождения компьютерной игры, а значит, не нуждаются во введении в курс событий, происходящих в игре.

Анализируемый материал имеет аналогичную предыдущему структуру. Каждая его часть называется так же, как и миссия в видеоигре, и содержит в себе детальное пошаговое руководство по прохождению каждого конкретного задания вплоть до успешного ее завершения<sup>3</sup>.

И, наконец, третий пример – “Metro Exodus – Sam’s Story: Прохождение”. Данное прохождение создано по тому же принципу, что и другие. Подобно первому приведенному примеру, оно отвечает на все вопросы игрока, помогает преодолеть сложности, которые могут возникнуть в процессе прохождения видеоигры. В анализируемом материале автор особенно детально описывает нюансы сюжета: видеоигра “Metro Exodus–Sam’s Story” по своему жанру является сюжетным шутером от первого лица в открытом мире. Игрок может выбрать направление своего пути, и это часто

---

<sup>2</sup> Патрин И. Doom eternal. The Ancient Gods, Part one: Прохождение // StopGame.ru. URL: [https://stopgame.ru/show/114310/doom\\_eternal\\_the\\_ancient\\_gods\\_part\\_one\\_prohozhdenie?ysclid=lsah9r2yyi99307715](https://stopgame.ru/show/114310/doom_eternal_the_ancient_gods_part_one_prohozhdenie?ysclid=lsah9r2yyi99307715) (дата обращения 01.11.2019).

<sup>3</sup> Патрин И. Mafia: Definitive Edition: Прохождения // StopGame.ru. URL: [https://stopgame.ru/show/113825/mafia\\_definitive\\_edition\\_prohozhdeniya](https://stopgame.ru/show/113825/mafia_definitive_edition_prohozhdeniya) (дата обращения 15.01.2020).

вызывает сложности при прохождении отдельных моментов в видеоигре<sup>4</sup>.

Следует отметить, что все три «прохождения» на портале «StopGame.ru» выполнены в текстовом формате; их видеoversия отсутствует.

\* \* \*

Исходя из проведенного анализа жанра «прохождение» в игровой журналистике, можно выявить ряд специфических особенностей этого жанра.

Во-первых, данный жанр уникален. Он используется исключительно в игровой журналистике, которая нацелена на описание и обсуждение видеоигр, и не применим ни в одной другой сфере журналистской деятельности.

Во-вторых, проанализированные в данной статье материалы представляют собой пошаговые руководства для полного завершения одиночной кампании в компьютерной игре пользователем. Востребованность аудиторией жанра «прохождение» свидетельствует, в частности, о востребованности игровой журналистики в целом.

В-третьих, можно оспорить вывод А.Л. Коданиной и А.О. Стуровой, что общепринятого формата текстовых «прохождений» не существует. Дело не только в том, что сама игровая журналистика – относительно новое явление, и далеко не все ее особенности описаны в общепринятом формате. Дело в другом: в компьютерные игры играет не только молодежь, но и люди старшего возраста, для которых инструкции в текстовом формате гораздо понятнее, чем в любом другом. Поэтому, как видно из приведенного выше анализа, случаи, когда «прохождение» существует только в текстовом формате, нередки.

В-четвертых, жанр «прохождение» используется не только в профессиональной игровой журналистике, но и активно применяется в любительском игровом сообществе, а также публикуется на тематических ресурсах.

## *Литература*

---

Баканов, Сабирова 2018 – *Баканов Р.П., Сабирова Р.И.* Игровая журналистика в современном российском медиапространстве: проблематика и функциональ-

---

<sup>4</sup> *Патрин И.* Metro Exodus – Sam's story: Прохождение // StopGame.ru. URL: [https://stopgame.ru/show/107826/metro\\_exodus\\_sam\\_s\\_story\\_prohozhdenie](https://stopgame.ru/show/107826/metro_exodus_sam_s_story_prohozhdenie) (дата обращения 15.01.2020).

ное разнообразие // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2018. № 2. С. 166–176.

Коданина, Стурова 2020 – Коданина А.Л., Стурова А.О. «Игровая» журналистика как массово-коммуникационный феномен // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2020. № 6 (31). С. 1–5.

### *References*

---

Bakanov, R.P. and Sabirova, R.I. (2018), “Video game journalism in modern Russian media space. Issues and functional diversity”, *Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V.N. Tatischeva*, no. 2, pp. 166–176.

Kodanina, A.L. and Sturova, A.O. (2020), “Gaming journalism as a mass-communication phenomenon”, *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 31, no. 6, pp. 1–5.

### *Информация об авторе*

*Владислав И. Леонов*, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ussr2000200@gmail.com

### *Information about the author*

*Vladislav I. Leonov*, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; ussr2000200@gmail.com

## Рецензии и обзоры

---

УДК 821.161.1+82

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-305-311

### Многогранный Чехов

Рецензия на книгу: *Гитович И.Е.* Итог как новые проблемы: Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении.

М.: Литературный музей, 2018. 416 с.

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

*Аннотация.* В рецензии рассматривается книга И.Е. Гитович «Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении». Показывается, насколько глубоко и многопланово автором книги изучается наследие Чехова, демонстрируется эстетическая и этическая перспективность поднимаемых в книге вопросов.

*Ключевые слова:* чеховедение, А.П. Чехов, И.Е. Гитович

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Многогранный Чехов [Рец.:] Гитович И.Е. Итог как новые проблемы: Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Литературный музей, 2018. 416 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 305–311. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-305-311

### Versatile Chekhov

Book review: *Gitovich I.E.* The result as new issues. Articles and reviews from many years about A.P. Chekhov, his time, surroundings and Chekhov studies.

M.: Literary Museum, 2018. 416 p.

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
domanskii@yandex.ru*

*Abstract.* The review considers the book by I.E. Gitovich “The result as new issues. Articles and reviews from many years about A.P. Chekhov, his time,

---

© Доманский Ю.В., 2020

surroundings and Chekhov studies.” It shows how deeply and in a variety of ways the author of the book studies Chekhov’s legacy, demonstrating the aesthetic and ethical perspective of the issues raised in the book.

*Keywords:* Chekhov studies, A.P. Chekhov, I.E. Gitovich

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2020), “Versatile Chekhov [Book review:] Gitovich I.E. The result as new issues. Articles and reviews from many years about A.P. Chekhov, his time, surroundings and Chekhov studies. M.: Literary Museum, 2018. 416 p.”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 305–311, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-305-311

Чеховедение – одна из самых, скажем так, заслуженных отраслей истории литературы; и не только в России, но и в мире – тут достаточно посмотреть на то, сколько специалистов из других стран профессионально занимаются филологическим изучением наследия А.П. Чехова. Во многом благодаря чеховедению еще в шестидесятые-семидесятые годы прошлого века произошел и серьезный прорыв в отечественной теории литературы – когда те или иные сегменты чеховский поэтики, отмеченные исследователями, помогли осмыслить определенные закономерности литературного творчества как такового [Катаев 1979; Чудаков 1971; Шах-Азизова 1966]. И после этого чеховедение отнюдь не стояло на месте, совершая многочисленные историко-литературные и теоретические открытия; отрасли повезло не только с объектом исследования, с изучаемым автором, произведения которого обладают поистине безграничной глубиной смыслов, новыми гранями, открывающимися каждому новому поколению ученых, да что там говорить – каждому филологу, пожелавшему эти смыслы постичь; отрасли повезло еще и с личностями тех филологов, которые сделали чеховедение важной частью своей исследовательской биографии. И Ирина Евгеньевна Гитович как раз из таких ученых – из тех, с кем чеховедению, вне всякого сомнения, повезло.

Не одно десятилетие И.Е. Гитович изучает жизнь и творчество великого классика, а вместе с этим остается всегда организатором науки, человеком, на котором чеховедение как филологическая отрасль во многом держится. Труды Ирины Евгеньевны публикуются в самых разных изданиях, и вот теперь самые значительные из них вышли в свет в формате большой книги, встав в один ряд с монографиями ведущих чеховедов. И получившаяся книга является образцом того, как можно реализовать в филологии идею единства в многообразии: книга безусловно целостная, во всех смыслах мо-

нографическая; и в то же время – до чрезвычайности многогранная, а залог этой многогранности, с одной стороны, многогранность Чехова, с другой же стороны, широта исследовательского спектра автора книги, способного видеть жизнь и творчество классика в подлинно безграничном многообразии. И многообразие это воплотилось уже на уровне структуры содержания. Книга поделена на большие разделы: в первом из них собственно научные статьи, во втором – рецензии, в третьем, названном составителями «Практическое чеховедение», находится то, что можно смело назвать методическими разработками, в четвертом – статьи о той работе, которой Ирина Евгеньевна посвятила многие годы своего труда – «Чеховской энциклопедии». И находящийся в «сильной позиции» раздел «Статьи», вобравший в себя работы, давно ставшие программными, а некоторые, не побоюсь этого слова, и культовыми для чеховедения, предлагает сразу несколько позиций, с которых можно посмотреть на те или иные грани жизни и творчества Чехова, как, например, небольшая, но буквально перевернувшая привычные представления о чеховских пьесах статья, несколько эпатажно названная «Драматургия прозаика, или Гениальные *непьесы* Чехова», в которой не просто утверждается, а убедительно доказывается, что «чеховские пьесы – непьесы хотя бы потому, что они *больше* пьес. В этом смысле они и уникальны – как источник импульсов, в котором сосредоточены неведомые еще нам выборы будущей драматургии и театра» [Гитович 2018, с. 28, курсив принадлежит И.Е. Гитович]. Большинство же исследовательских статей, включенных в первый раздел, так или иначе сопрягаются с проблемой биографии Чехова, но это не биография в привычном смысле (родился, женился, развелся...), да и применительно к личности Чехова такого рода биографический подход давно не работает (сама Ирина Евгеньевна нередко в своих выступлениях иронизирует над писательскими биографиями, в которых авторы увлечены подбором «жареных» фактов в ущерб глубине постижения личности художника); это биография в аналитическом ключе, в проекции на творчество, на поэтику, на такую важную для истории литературы проблему, как литературная репутация, на проблему соотношения автора-биографического и того, кого в филологии называют автором-творцом, на те части чеховского наследия, в которых автор выступает как бы от своего имени, от имени себя, если так можно выразиться, реального (например, писательская переписка), но при этом остается в полном смысле этого слова творцом мира художественного, мира, как сейчас принято говорить, фикционального. В ряде работ, включенных в раздел «Статьи» книги И.Е. Гитович, как раз и разрабатывается проблема художественности нехудожественного.

ственных видов литературной деятельности у Чехова. И во всем этом – повышенное внимание к историческому контексту, да не просто повышенное внимание, а буквально нарочитая демонстрация того, насколько важно для исследователя любых аспектов чеховской жизни и чеховского творчества знание тех реалий, которые окружали писателя, особенно реалий в области искусства, и в первую очередь, конечно, литературы и театра.

В данном плане мало чем от собственно статей отличаются работы, помещенные в книге в раздел «Рецензии»; хотя это действительно рецензии – отклики на актуальные книги, связанные с Чеховым. Впрочем, как сказано в предисловии «От составителей» (а составители книги – замечательные специалисты-чеховеды и ученики Ирины Евгеньевны Гитович Л.Е. Бушканец, Н.Ф. Иванова и Э.Д. Орлов), рецензии И.Е. Гитович на книги «всегда ждут; авторы – с опасением, читатели – с нетерпением» [Бушканец, Иванова, Орлов 2018, с. 10]; и опасения автора зачастую отнюдь не лишены оснований; приведем концовку одной из рецензий, согласившись, что вряд ли найдется автор, мечтающий получить такого рода отповедь от критика: «Пошлость – кокетливая или наглая – всегда является обесмысливанием того, что делают профессионалы. И совсем небезобидно, что так катастрофически снижаются критерии вкуса, критерии того, что есть мысль, а что ею не является» [Гитович 2018, с. 314]. Между тем далеко не все рецензии И.Е. Гитович носят характер жесткой, хотя и всегда развернуто обоснованной критики; есть и благожелательные отзывы, которыми авторы могут гордиться.

Объединяет же собственно статьи и рецензии Ирины Евгеньевны помимо прочего глубокое и даже, если можно так сказать, какое-то органическое знание всего того, что прямо или косвенно связано с Чеховым – с его личностью и творчеством, с его эпохой, с историей изучения его наследия... И.Е. Гитович по ходу статей и рецензий уместно приводит многочисленные факты, соотносимые с контекстом деятельности классика; и через сопоставление приводимых автором фактов отчетливо проступает система контекстуальных реалий, система, которая жизненно необходима будущим исследователям Чехова, закономерно все дальше и дальше уходящим от его эпохи, а потому многое теряющим при знакомстве с чеховским художественным наследием. Во многом по этой причине И.Е. Гитович и ратует за продвижение в жизнь полноценной и многосторонней «Чеховской энциклопедии», за связь поколений в чеховедении, за выход чеховедов в школы и музеи – обо всем этом те разделы книги, где во главе угла находится методика, становящаяся под пером автора методологией. Не случайно раздел,

содержащий размышления И.Е. Гитович о Чехове в школьном преподавании и в музейных практиках, называется «Практическое чеховедение»; перед нами две институции, важнейшая цель которых – формирование личности; и школа, и музей по мере сил делают это, а Ирина Евгеньевна показывает, как можно использовать Чехова для достижения на практике названной цели; подчеркнем – именно Чехова, но не в силу какой-то идеальности его личности или того, что чеховское творчество является абсолютным эталоном для всей художественной литературы, а в первую очередь, потому что творчество Чехова способно направить человека к умению распознавать прекрасное, получать от него эстетическое наслаждение и уметь впоследствии этим наслаждением делиться с другими.

Завершающая же книгу статья «Общество А.П. Чехова и его эпоха», из раздела «Чеховская энциклопедия», касается точно проблем музеев, однако манифестируется в этой статье концепция, которую с полным правом можно назвать декларацией универсальной этики, наглядно показывающей, как многогранное дарование Чехова, настоятельно требующее многогранности и от обратившихся к нему исследователей, может способствовать пониманию ценности каждого человека, его места во времени и в мире. Приведем начало названной статьи: «Смысл музейного дела можно выразить последовательностью четырех глаголов – собирать, хранить, изучать, пропагандировать. По каким-то неведомым законам истории в периоды, когда особенно беспощадно разбрасываются камни и формируется племя профессиональных разрушителей, в обществе одновременно концентрируется противоположная сила – потребность в собирании камней и в людях, своей жизнью и профессиональным поведением несущих энергию созидания» [Гитович 2018, с. 409]. И почему-то есть уверенность, что профессиональное поведение чеховедов грядущего будет созидующим, ведь объект их изучения может способствовать только творению и принципиально противопоставлен уничтожению, что и показывается на самых разных уровнях и гранях в книге Ирины Евгеньевны Гитович.

Обобщить же все сказанное позволим себе, обратившись к предисловию книги, в котором уже упомянутые составители ее весьма четко обозначили общий стержень всех трудов И.Е. Гитович, а через это – и их перспективную ценность для чеховедов грядущего: «Все работы И.Е. Гитович образуют единство: это цикл исследований с четкой авторской концепцией. В его центре – идеи *языка* – языка, на котором говорит с нами литература, языка психологических переживаний, языка чувствования читателей. Этот язык меняется, развивается, деградирует... Именно эта идея делает универсальным масштаб размышлений. Читая

статьи, мы эмоционально ощущаем присутствие незаурядной и смелой личности, человека, научно рефлексизирующего. И.Е. Гитович не боится обозначить проблему – это важнее, чем дать ее упрощенное решение, а потому эти статьи должны стать импульсом к движению научной мысли, для честных по отношению к Чехову и литературе поисков» [Бушканец, Иванова, Орлов 2018, с. 9–10, курсив принадлежит авторам предисловия]. Таким образом, начинающие чеховеды, те, которые уже определились с выбором объекта своих научных штудий, но пока еще затрудняются в определении предмета, смогут найти в книге И.Е. Гитович ту проблему, коей они могли бы заняться, подвизавшись на трудном, но таком интересном, благодарном и перспективном поприще, каковым в филологии является чеховедение.

### *Литература*

---

- Бушканец, Иванова, Орлов 2018 – *Бушканец Л.Е., Иванова Н.Ф., Орлов Э.Д.* От составителей // Гитович И.Е. Итог как новые проблемы: Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Литературный музей, 2018. С. 8–13.
- Гитович 2018 – *Гитович И.Е.* Итог как новые проблемы: Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Литературный музей, 2018. 416 с.
- Катаев 1979 – *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 327 с.
- Чудаков 1971 – *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
- Шах-Азизова 1966 – *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западно-европейская драма его времени. М.: Наука, 1966. 151 с.

### *References*

---

- Bushkanets, L.E., Ivanova, N.F. and Orlov, E.D. (2018), "From the compilers", in Gitovich, I.E. *Itoġ kak novyye problemy. Stat'i i retsenzii raznykh let ob A.P. Chekhove, ego vremeni, okruzhenii i chekhovedenii* [The result as new issues. Articles and reviews from many years about A.P. Chekhov, his time, surroundings and Chekhov studies], Literaturnyi muzei, Moscow, Russia, pp. 8–13.
- Chudakov, A.P. (1971), *Poetika Chekhova* [Chekhov's poetics], Nauka, Moscow, USSR.
- Gitovich, I.E. (2018), *Itoġ kak novyye problemy: Stat'i i retsenzii raznykh let ob A.P. Chekhove, ego vremeni, okruzhenii i chekhovedenii* [The result as new issues. Articles and reviews from many years about A.P. Chekhov, his time, surroundings and Chekhov studies], Literaturnyi muzei, Moscow, Russia.

Kataev, V.B. (1979), *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's prose. Problems of interpretation], Izdatel'stvo MGU, Moscow, USSR.

Shakh-Azizova, T.K. (1966), *Chekhov i zapadno-evropeiskaya drama ego vremeni* [Chekhov and the Western European drama of his time], Nauka, Moscow, USSR.

### *Информация об авторе*

*Юрий В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

### *Information about the author*

*Yurii V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; domanskii@yandex.ru

Дизайн обложки  
*Е.В. Амосова*

Корректор  
*А.А. Леонтьева*

Компьютерная верстка  
*Н.В. Москвина*

Подписано в печать 29.12.2020.

Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Уч.-изд. л. 9,8. Усл. печ. л. 9,9.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1935

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rgggu.ru](http://www.rgggu.ru)  
[www.knigirgggu.ru](http://www.knigirgggu.ru)