



МЕТАМОРФОЗИС

ТОМ 10 № 1

ISSN: 2658 3976

Метаморфозис

Учредитель

РОО «Сообщество профессиональных социологов»

Редакционный совет

Главный редактор:

Т.Ю. Сидорина,
д.филос.н., ординарный профессор
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

Заместитель главного редактора:

Тихон Шейнов, аспирант
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

Члены совета:

И.А. Аполлонов, д.филос.н., профессор
кафедра истории философии КГТУ

А.А. Глухов,
к.филос.н., доцент
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

Д.Н. Дроздова
к.филос.н., доцент
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

А.Ю. Дудчик, к.филос.н.,
заместитель директора по науке
ИФ НАН Беларуси

В.А. Емелин
д.филос.н., профессор
Факультет психологии
МГУ им. М.В. Ломоносова

О.А. Жукова
д.филос.н., профессор
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

В.М. Карелин
к.филос.н., доцент
Факультет философии РГГУ

Metamorphosis

Institutional founder

RPO "Community of professional sociologists"

Advisory board

Chief editor:

T.Yu. Sidorina,
D.Sc. (Philosophy), Full Professor,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

Deputy Chief editor:

Tikhon Sheynov, Postgraduate,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

Members:

I.A. Apollonov, D.Sc. (Philosophy), Professor,
Department of History of Philosophy, KSTU

A.A. Gloukhov,
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

D.N. Drozdova,
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

A.Yu. Dudchik, Cand. Sc. (Philosophy)
Deputy Director for Science
IP NAS, Belarus

V.A. Emelin
D.Sc. (Philosophy), Professor,
Department of Psychology
Lomonosov Moscow State University

O.A. Zhukova,
D. Sc. (Philosophy), Professor, School of
Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

V.M. Karelin, Cand. Sc. (Philosophy),
Associate Professor,
Department of Philosophy, RSSU

И.С. Курилович,
к.филос.н., доцент
Факультет философии РГГУ

I.S. Kurilovich, Cand. Sc. (Philosophy),
Associate Professor,
Department of Philosophy, RSSU

Н.Е. Покровский
д.филос.н., ординарный профессор
Факультет социальных наук НИУ ВШЭ

N.E. Pokrovsky,
D.Sc. (Philosophy), Full professor,
Department of Social Sciences NRU HSE

Редакционная коллегия

Editorial board

Выпускающий редактор:
Софья Залуцкая

Publishing editor:
Sofia Zalutskaya

Технический редактор:
Тихон Шейнов

Technical editor:
Tikhon Sheynov

Секция «Филология»:
Софья Залуцкая (руководитель)
Марина Толкачева
Наталья Гурова

Section “Philology”:
Sofia Zalutskaya (Head)
Marina Tolkacheva
Natalia Gurova

Секция «Философия»:
Иван Регульский (руководитель)
Евгений Ненадыщук
Антон Кондратенко
Андрей Бунин
Егор Дегтярев

Section “Philosophy”:
Ivan Regulskiy (Head)
Evgeniy Nenadishuk
Anton Kondratenko
Andrey Bunin
Egor Degtyarev

Секция «История»:
Артем Волков (руководитель)

Section “History”:
Artem Volkov (Head)

Секция «Востоковедение»:
Алискендер Инков (руководитель)
Алина Ким

Section “Oriental studies”:
Aliskender Inkov (Head)
Alina Kim

Оформление номера:
Елена Ашурова

Design:
Elena Ashurova

Продвижение журнала:
Олег Нестеров
Виктория Серебрянская

Public relations:
Oleg Nesterov
Viktoriya Serebryanskaya

Дата публикации: 02.10.2025

Publication date: 02.10.2025

Опубликованные в журнале материалы
распространяются свободно
при условии ссылки на первоисточник

The writings published in the Journal
can be reproduced elsewhere
so long as the original source is cited

ISSN: 2658 3976

ISSN: 2658 3976

e-mail: metamorphosis@hse.ru

e-mail: metamorphosis@hse.ru

Веб-сайт: metamorphosis.hse.ru

Website: metamorphosis.hse.ru

Telegram канал: <https://goo.su/UjBhqCz>

Telegram channel: <https://goo.su/UjBhqCz>

Адрес редакции: 105066, г. Москва, Старая
Басманная ул., д. 21/4, стр. 1

Address: 21/4 Staraya Basmannaya Str., building
1, Moscow 105066 Russia

©Метаморфозис 2025

©Metamorphosis 2025

О журнале

«Метаморфозис» – это научное периодическое издание, публикующее результаты исследований молодых ученых в области социально-гуманитарных наук. В журнале публикуются исследования, рецензии, обзоры научных мероприятий и другие материалы, посвященные широкому спектру проблем философии, культуры и общества. Основными ценностями «Метаморфозиса» являются смелость и оригинальность философских высказываний, открытость к пересечению исследовательских и дисциплинарных горизонтов, а также соблюдение норм академической этики.

Цели журнала

- Внесение вклада в развитие отечественной исследовательской среды в сфере социально-гуманитарного знания;
- Вовлечение молодых ученых в интеллектуальный диалог, предоставление им площадки для научных высказываний и дискуссий;
- Привлечение внимания отечественных исследователей к актуальным произведениям российских и зарубежных авторов путем публикации переводов и рецензий;
- Популяризация философского знания в среде широкой образованной аудитории.

Предметные области

- Философия культуры и искусства;
- Философия науки и техники;
- Исследования русской философии и литературы;
- Социальная и политическая философия;
- История русской и зарубежной мысли.

Периодичность выпусков

3 раза в год

Журнал является электронным и распространяется бесплатно. Все статьи публикуются в открытом доступе на сайте: <http://metamorphosis.hse.ru/>.

Журнал выпускается в рамках научно-исследовательского проекта школы философии и культурологии НИУ ВШЭ.

About the Journal

Metamorphosis is a scientific periodical that publishes the results of research by young scientists in the social and human sciences. The journal publishes research, reviews, reviews of scientific events and other materials devoted to a wide range of problems of philosophy, culture and society. The main values of Metamorphosis are courage and originality of philosophical statements, openness to crossing research and disciplinary horizons, as well as compliance with academic ethics.

Aims

- Contribution to the development of the domestic research environment in the field of social and humanitarian knowledge;
- Involvement of young scientists in intellectual dialogue, providing them with a platform for scientific statements and discussions;
- Attracting the attention of native researchers to the current works of Russian and foreign authors by publishing translations and reviews;
- Popularization of philosophical knowledge among a wide educated audience.

Subject areas

- Philosophy of Culture and Art;
- Philosophy of Science and Technics;
- Studies of Russian Philosophy and Literature;
- Social and political Philosophy;
- History of Russian and Foreign Thought.

Frequency of Issues

3 times a year

The journal is electronic and distributed free of charge. All articles are published in the public domain on the site: <http://metamorphosis.hse.ru/>.

The journal is published as a part of a research project at the HSE School of Philosophy and Cultural Studies.

Содержание

От редакции 7

Память, рецепция и идентичность

Александра Щукина

Письмо о себе и письмо о Другой в женском автофикшене:
компаративный анализ «Женщины» А. Эрно и «Раны» О. Васякиной 10

Ксения Ермакова

Стиховые черты в прозе С. Довлатова 27

Никита Егоров

Медиевализм в малой прозе Ф.К. Сологуба 45

Александра Самойленко

Тема памяти в романе Б. Шлинка «Возвращение» 65

Текст: внутри и вне его

Полина Авдюк

Преодоление постмодернизма: автор в коммуникативной структуре
романа А. Битова «Оглашенные» 79

Ксения Кочегарова

История бытования и видоизменений текста песенки «В лесу родилась елочка...» 94

Лина Кармолиева

Проблемы перевода немецкой визуальной поэзии Герты Мюллер на русский язык 110

Contents

Editor's Introduction	7
-----------------------	---

Memory, Reception and Identity

Alexandra Shchukina

Writing about Oneself and Writing about the Other in Women's Autofiction: a Comparative Analysis of "A Woman's Story" by A. Ernaux and "Wound" by O. Vasyakina	10
---	----

Ksenia Ermakova

Poetic Features in S. Dovlatov's Prose	27
--	----

Nikita Egorov

Medievalism in the Short Prose of F.K. Sologub	45
--	----

Alexandra Samoylenko

The Theme of Memory in B. Schlink's Novel "Homecoming"	65
--	----

Text: Inside and Outside

Polina Avdiyuk

Overcoming Postmodernism: the Author in the Communicative Structure of A. Bitov's Novel "Catechumens"	79
--	----

Ksenia Kochegarova

The History of the Existence and Lyrics-Modifications of the Song "A Christmas Tree was Born in the Forest..."	94
---	----

Lina Karmolieva

Problems of Translating German Visual Poetry by Herta Muller into Russian	110
---	-----

Тема номера: человек и текст, человек в тексте, человек вне текста

Студенческий филологический выпуск

Дорогой читатель, сейчас ты подбираешься к чтению выпуска, который стал особенным для многих людей, включая меня. В этот раз я выступила в роли выпускающего редактора: сама собирала статьи, редактировала их, общалась с замечательными авторами. Пока я этим занималась, пока вчитывалась в тексты, написанные другими студентами, я задавала себе все больше и больше вопросов. Почему мне так интересно это читать? Как в сознании автора возник вопрос, ответ на который он решил искать? Как вообще появляется этот интерес внутри нас? Мне подумалось, что, быть может, ученые – это взрослые, которым удалось не просто не растерять свою детскую любознательность, но преобразовать ее во что-то совершенно удивительное. Но как в себе это сохранить? Обдумывая все это, я написала своей преподавательнице Надежде Владиславовне Яворовской, которая часто меня вдохновляла и помогала мне найти ответы на многие вопросы. Она написала мне и тебе, дорогой читатель, это письмо:

Один из моих любимых текстов в мировой литературе – «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла. Помните, там был такой эпизод? «Они мчались уже так стремительно, что временами отрывались от земли и летели по воздуху. И вдруг в тот момент, когда Алиса окончательно выбилась из сил, они резко остановились, и Алиса, совершенно ослабевшая, плюхнулась на землю. Королева заботливо приподняла ее и прислонила спиной к дереву.

– Можешь немного передохнуть, – любезно разрешила она.

Алиса огляделась и ахнула.

– Мы же именно с этого места и начали бежать! – воскликнула она. – Неужто мы не сдвинулись с места?

– Разумеется, – пожала плечами Королева. – Разве бывает по-другому?

– А у нас ТАМ, дома, – сказала Алиса, – всегда бывает по-другому. Если бежишь, то непременно окажешься в другом месте.

– Ну и медленная тамошняя ваша страна! – пренебрежительно бросила Королева. – У нас приходится нестись из последних сил, чтобы лишь удержаться на месте. А уж коли желаешь сдвинуться, то лети в два раза быстрее».

Каким бы абсурдным ни был мир Зазеркалья, напоминающий порой наш мир, чтобы остаться на месте, мы часто осваиваем новые области знаний. Ну а если захочется продвинуться дальше, то и правду придет-

ся «бежать» в два раза быстрее. Я желаю вам не останавливаться, но в этом беге не терять себя и своего вдохновения. Изучайте то, что заставляет вас двигаться дальше по непроторенным дорогам, у вас для этого есть все возможности.

*Ваша,
Надежда Яворовская*

Это письмо помогло мне понять, что все-таки каждый раз, делая выбор в пользу знания, мы углубляемся в этот водоворот интереса – все, действительно, в наших руках. Мы имеем замечательную способность к вдохновению. И я надеюсь, именно стремление к этому чувству тебя и привело сюда, дорогой читатель.

Общаясь с людьми, работавшими над этим номером, я замечала прекрасное разнообразие вещей, которые пробуждали вдохновение разных людей. Елена Ашурова, занимавшаяся оформлением номера, рассказала о своем видении:

Концепция обложки сложилась из связывающей идеи, проскальзывающей в нескольких статьях: образ другого и инаковость как таковая. Автор – герой, проза – поэзия, русский язык – иностранный язык, «я» из настоящего – «я» из прошлого, мать – дочь: все эти противопоставленные объекты помогают определять друг друга, в чем-то сливаются и поглощаются, а в чем-то отражают друг друга за счет своей контрастности.

Это натолкнуло меня на мысль, что наше внимание часто притягивают именно противоречия и противоположности – так мы открываем что-то новое не только в интересующем нас, но и в нас самих. И лучший способ увидеть и узнать что-то «другое» – это задать вопрос коллеге, другу, близкому. *А что тебя вдохновляет?*

Алексей Владимирович Вдовин, профессор факультета гуманитарных наук, школы филологии НИУ ВШЭ, поделился своим опытом:

Мой путь в науке (филологии) начался почти 20 лет назад, когда я, будучи студентом 3 курса, впервые поехал на научную конференцию в Пермский государственный университет. Выезд в другой город, в другой университет был для меня событием. Я увидел, что люди могут думать и изучать тексты иначе, чем в моей alma mater (Вятский государственный гуманитарный университет).

Но настоящим откровением стало участие на том же 3 курсе в легендарной международной конференции молодых филологов в Тартуском университете. Ее придумал еще Ю.М. Лотман и тамошняя кафедра до сих пор продолжает эту замечательную традицию. Одним словом, мой научный руководитель уже на 3 курсе убедила меня в том, что мало просто провести исследование – о нем нужно рассказать другим людям, получить их отклик, что-то скорректировать, докрутить, и только в такой

коммуникации рождаются настоящие научные открытия. С тех пор я не перестаю ездить по миру, делиться своими идеями и слушать других. Вот такое «напутное слово», как говаривал В.И. Даль, предваряя им свой знаменитый словарь. Наука и исследования – принципиально открытый процесс, по определению. Не бойтесь ездить, знакомиться с новыми идеями и людьми, школами и парадигмами, это обогащает и не дает законсервироваться – ни в возрастном, ни в интеллектуальном смысле. Вперед!

Давайте вместе двигаться вперед и взращивать наши научные интересы друг в друге! Давайте вдохновлять, делиться, рассказывать, показывать, публиковать и рассуждать! В такие моменты я понимаю, что недаром мы – просто студенты, собравшие здесь и сейчас наши знания и интересы в одну «коробочку» – надеемся, что публикуя эти статьи, мы повлияем и на чей-нибудь интерес. Спасибо, читатель, что ты здесь, что ты выбрал сегодня быть здесь.

Софья Залуцкая, выпускающий редактор

Письмо о себе и письмо о Другой в женском автофикшене компаративный анализ «Женщины» А. Эрно и «Раны» О. Васякиной

Александра Щукина, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), alexpike2@yandex.ru

Статья обращена к рассмотрению двух автофикциональных текстов о смерти матери, франкоязычного и русскоязычного: «Une femme» («Женщины») А. Эрно 1987 г. и «Раны» О. Васякиной 2021 г. Соотношение «Другой» и «себя» в обоих текстах определяют оппозиции матери и дочери; умершей и живой; женщины – носительницы патриархальных установок о концепте «женскости» и женщины, их преодолевающей. Образ матери в обоих текстах универсализирован: у Эрно – через социо-исторический контекст, у Васякиной – через интертекст. Вместе с тем ключевым способом автохарактеристики субъекта в «Женщине» и «Ране» становятся наблюдения за своим гореванием и актом письма в процессе скорби. В основе обоих произведений – символическое путешествие нарраторки с целью принятия матери и своей связи с ней, стадийное – у Эрно, нелинейное – у Васякиной. Такие «путешествия к принятию» установлены чертой группы женских текстов о материнской смерти: к ним принадлежат «Une mort très douce» С. де Бовуар – претекст «Женщины» и «And the One Doesn't Stir without the Other» Л. Иригарей – претекст «Раны».

Ключевые слова: женский автофикшн, Эрно и Васякина, дочерне-материнская связь, смерть матери в литературе, репрезентация женского опыта, образ Другой.

Для цитирования: Щукина А.Б. Письмо о себе и письмо о Другой в женском автофикшене: компаративный анализ «Женщины» А. Эрно и «Раны» О. Васякиной // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 10-26.

Дата поступления: 25.07.2025.

Я и Другой в автофикшене

Репрезентация воспоминаний о Другом/Другой в автофикциональных произведениях предполагает особое сопряжение своего и чужого опыта, отражение образов Других в себе и «себя» в Других.

Это можно объяснить тем, что само автофикциональное «я» неоднородно и расщепляется на несколько дистанцированных частей. «Перелом субъекта»¹ утверждает Серж Дубровский, впервые использовавший термин «автофикшн». Современные определения автофикшена также маркируют этот перелом, это расщепление: автофикшн – «раскол на вспоминающее и вспоминаемое я»², «одна из общих черт автофикшенов – «я», отсылающее к хрупкой множественности, которая подрывает идею единственной истины»³. Множественность



«я», сформированная обращением к области памяти, позволяет представить множественность точек зрения на одни и те же изображаемые события, множественность истин. Вместе с тем и сама вспоминаемая часть «я» в парадигме автофикшена становится Другим/Другой, предметом письма, который может быть отражен со стороны, с внешней позиции и соотнесен с остальными субъектами-персонажами.

Место Другой как женского образа, не отождествленного с авторкой, рассказчицей и главной героиней в парадигме осколочных «я», мы рассмотрим на примере двух автофикциональных текстов: «Женщины» Анни Эрно (1987) и «Раны» Оксаны Васякиной (2021). В этих текстах сходно основное соположение «Другой» и «себя»: Другая – недавно умершая мать, а пишущая – взрослая дочь, проживающая горевание и реконструирующая материнский образ по воспоминаниям и материальным свидетельствам.

Приметы автофикшена в «Женщине» и «Ране»

«Женщину» и «Рану» можно отнести к автофикциональному полю, опираясь на критерии, которые предлагает Ф. Гаспарини для его определе-

¹ Здесь и далее перевод цитат с англ. и франц. на русский мой – А.Щ. “la fracture <...> du sujet”. *Doubrovsky S. Autobiographie / Vérité / Psychanalyse // L'Esprit Créateur. 1980. Vol. 20. N. 3. P. 91.*

² “split into a remembering and a remembered ‘I’”. *Wagner-Egelhaaf Martina. Handbook of Autobiography/Autofiction. Boston-Berlin: De Gruyter, 2018.*

³ “un des traits communs à toutes les autofictions: le je ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui <...> ébranle <...> l'idée de vérité unique”. *Hu-bier S. Littératures intimes: Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. Paris, 2003. P. 122.*

ния в книге «Autofiction : Une aventure du langage»⁴ («Автофикшн: языковое путешествие»). Прежде всего, это стремление к формальной изобретательности. У Эрно оно проявляется в интерпретации характера своего текста как осуществляющего оригинальный синтез: «нечто между литературой, социологией и историей»⁵. У Васякиной – во включении в основной прозаический нарратив «Раны» цикла стихотворений «Ода смерти» и эссе: «Записки о пергаменте и цветке», «Клетки-ткачихи-паучихи», «Язык Филомелы».

Еще один критерий – отказ линейно проследить историю своей личности: нарратив «Раны» определяют флешбеки-воспоминания, в «Женщине» хронология разрушается в начале текста – в описании похорон и в финале – в описании событий после материнской смерти, однако временная последовательность присутствует в биографической части, в нарративе о Другой.

Кроме того, в обоих текстах изобильны автокомментарии, посредством которых происходит исследование границ собственной действительности. Наконец, сама тематика, связанная с репрезентацией образа своей матери, ее жизненного опыта, болезни и смерти характерна для автофикшена: как замечает Ф. Гаспарини, «темы, касающиеся родственной связи, коллективной памяти и скорби характеризуют <...> современное письмо о себе»⁶.

Я и Другая как женщина и женщина

В обоих автофикшенах письмо об утраченной Другой сопряжено с осмыслением роли гендерных представлений в повседневной жизни Другой, формировании ее личности. Так, у Эрно молодость матери связывается с социо-исторической средой, где бытует контроль за поведением женщин и стремление их самих привлекать взгляды, быть разглядываемой: «Но в то время и в маленьком городке, где основа социальной жизни состояла из того, чтобы возможно больше узнавать о людях, где осуществлялся постоянный и естественный надзор за поведением женщин, можно было только разрываться между желанием «наслаждаться молодостью» и стремлением к самоутверждению и одержимостью тем, что на тебя «показывают пальцем»»⁷.

Здесь воссоздано, в терминологии ключевого для Эрно автора П. Бурдье⁸, «...превращение женского телесного опыта в предельно универсальное

⁴ Gasparini Ph. *Autofiction : Une aventure du langage*. Éditions du Seuil, 2008.

⁵ Ernaux A. *Une femme*. Éditions Gallimard, 1987. P. 104. “quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire”.

⁶ Gasparini Ph. *Autofiction: Une aventure du langage*. Éditions du Seuil, 2008. “Les thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective et au deuil caractérisent <...> l'écriture du moi contemporaine”. P. 309.

⁷ Ernaux A. *Une femme*. Éditions Gallimard, 1987. P. 33. “Mais à une époque et dans une petite ville où l'essentiel de la vie sociale consistait à en apprendre le plus possible sur les gens, où s'exerçait une surveillance constante et naturelle sur la conduite des femmes, on ne pouvait qu'être prise entre le désir de 'profiter de sa jeunesse' et l'obsession d'être 'montrée du doigt’”.

⁸ См. Ernaux A., Jeannet F-Y. *L'écriture comme un couteau, d'Annie Ernaux*. Entretien avec

тело-для Другого, постоянно подвергающееся объективации, осуществляемой взглядом и речью других»⁹. Женское тело представлено в социальном пространстве подчиненным внешней оценке, которая для самих женщин становится средством поддержания гордости и достоинства.

Несмотря на идентичность навыков матери мальчишеским в детстве («с такими же умениями, как у мальчиков: пилить дрова, чистить яблоки и убивать кур одним ударом зубила по горлу»¹⁰), во время взросления мать приобретает стремление следовать особому коду «достойной» девушки: «кем она стремилась быть: порядочной молодой девушкой»¹¹. Гендер предстает социально сконструированной категорией, соотношенной с порядочностью, «требованиями вежливости и чистоты»¹². «Женщиной не рождаются, ею становятся»¹³ – оторванность категории «женскости» от физиологии утверждает С. де Бовуар, преемственность которой подчеркивает Эрно в финале «Женщины», связывая смерть своей матери со смертью де Бовуар: «Она умерла за неделю до Симоны де Бовуар»¹⁴.

Вместе с тем мать в автофикшне демонстрирует качества, не соответствующие, по оценке нарраторки, стереотипно феминным, что проявляется в манере самовыражения: «ее укороченные юбки, мальчишеские прически, «смелые» глаза»¹⁵. В романтических отношениях мать занимает доминирующую позицию, становится сосредоточением деятельности, энергичности: «Он последовал за ней, она была социальной волей пары»¹⁶.

Однако следование гендерным ожиданиям проявляется в выполнении домашних обязанностей и рабочих, заменяющих их: «стирка белья, промывка паркета от стружки»¹⁷. Такой труд означает для матери поддержание достоинства, что отражается и в поведении бабушки нарраторки по материнской линии, которой удается «с минимумом денег прокормить и

Frédéric-Yves Jeannet. Publisher, Stock, 2003. P. 57. о П. Бурдые: «на мой взгляд, величайший интеллектual последних пятидесяти лет» (“à mon sens le plus grand intellectuel des cinquante dernières années”).

⁹ Bourdieu P. La domination masculine. Éditions du Seuil, 1998. P. 56. “faire de l’expérience féminine du corps la limite de l’expérience universelle du corps-pour autrui, sans cesse”.

¹⁰ Ernaux A. Une femme. Éditions Gallimard, 1987. P. 28. “avec les mêmes savoir-faire que les garçons, scier du bois, locher les pommes et tuer les poules d’un coup de ciseau au fond de la gorge”.

¹¹ Ibid. “ce qu’elle aspirait à être, ‘une jeune fille comme il faut’”.

¹² Ibid. “exigences de politesse et de propreté”.

¹³ Beauvoir S. de. Le deuxième sexe II: L’expérience vécue. Édition du Club France Loisirs, Paris, avec l’autorisation des Éditions Gallimard, 1990. P. 7. “On ne naît pas femme: on le devient”.

¹⁴ Ernaux A. Une femme. Éditions Gallimard, 1987. P. 105. “Elle est morte huit jours avant Simone de Beauvoir”.

¹⁵ Ibid. P. 33. “ses jupes raccourcies, ses cheveux à la garçonne, ses yeux ‘hardis’”.

¹⁶ Ibid. P. 39. “Il l’a suivie, elle était la volonté sociale du couple”.

¹⁷ Ibid. P. 54. “la lessive du gros linge, le décapage du parquet de la chambre à la paille de fer”.

одеть семью»¹⁸. Эрно фиксирует передачу мифов о женщине из поколения в поколение. «Персональная идентичность Эрно непредставима вне присоединения к сообществу»¹⁹, – отмечает Б. Ладимер.

Постоянная занятость, соединение работы, материнства и домашних обязанностей оказывается и тем, что объединяет мать и героиню-нарраторку, письмо о Другой и письмо о себе как о женщине. Подобную женскую роль нарраторка обретает после завершения процесса взросления, в собственном браке: «Между занятиями в средней школе в горах в сорока километрах от дома, ребенком и готовкой я, в свою очередь, стала женщиной, у которой нет времени. Я почти не думала о матери, она была так же далека от меня, как и моя жизнь до брака»²⁰. В этом фрагменте утверждается, с одной стороны, дистанция от матери, с точки зрения героини Эрно в прошлом, с другой стороны, гендерная идентификация, восприятие себя как преемницы материнской роли.

В «Ране» мать также изображена успешно следующей стереотипным, ожидаемым моделям: «Мама была настоящей женщиной. Женщиной в квадрате. Женщиной-женщиной. ЖЕНЩИНОЙ»²¹. Невозможность следования им воспринимается матерью как поражение, утрата себя: «Она понимала, что потеряла себя как женщину»²². «Женскость» в обоих текстах нуждается в утверждении, поддержке действиями, а телесное становится перформативным аспектом гендера, который «конституирует ту идентичность, которой претендует быть»²³, в терминологии Дж. Батлер.

Изображение социальных актов матери – например, замена груди протезом – дополнено их эмоциональной оценкой, с точки зрения нарраторки, ее ассоциациями: «она выглядела как гадалка, пиратка или погонщица слонов»²⁴. «Невозможно создать объективную реальность художественными средствами»²⁵, – говорит Васякина в интервью, в то время как Эрно в сво-

¹⁸ *Ernaux A. Une femme. Éditions Gallimard, 1987. P. 26. “qu'avec le minimum d'argent elle arrivait à nourrir et habiller sa famille”.*

¹⁹ *Ladimer B. Cracking the Codes: Social Class and Gender in Annie Ernaux // Chimères. 2002. Vol. 26(1). N. 53. “Ernaux's personal identity is not imaginable outside her connection to her community”.*

²⁰ *Ernaux A. Une femme. Éditions Gallimard, 1987. P. 72. “Entre les cours dans un lycée de montagne à quarante kilomètres, un enfant et la cuisine, je suis devenue à mon tour une femme qui n'a pas le temps”.*

²¹ *Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021. С. 21.*

²² Там же. С. 22.

²³ *Батлер Дж. Гендерное беспокойство: Феминизм и подрыв идентичности / пер. с англ. К. Саркисова. М.: V-A-C Press, 2022. С. 80.*

²⁴ *Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021. С. 21.*

²⁵ *Васякина О., Максимова Е. «Я против иллюзии, что книгой можно вылечиться» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 7-16.*

ем интервью утверждает: «я стремлюсь строгими средствами объективировать «живое», не отказываясь от того, что составляет специфику литературы, а именно от требований письма, абсолютной вовлеченности субъекта в текст»²⁶. Самоопределению нарраторки Эрно через социум можно противопоставить самоопределение нарраторки Васякиной через собственный опыт, эмоции.

Поэтому и женскость в «Ране» определяется через оценочное утверждение: «Женщина – это и есть пространство»²⁷. Захламление материнской квартиры, нагромождение вещей, переданное рядом однородных существительных, связывается с физическим и психическим состоянием матери: «На стене висели акварельный рисунок маминой подруги юности, открытка от меня и масса каких-то картинок, календариков, валентинок, которые я бы сочла за мусор»²⁸. Наравне с распадом жизни дома при умирании женщины, изображается и обратный процесс – насыщения дома жизнью вместе с возвращением женщин в дом: «Все приходили и несли цветы, еду, говорили соболезнования, мне казалось, что наполняющийся женщинами дом набирает телесную силу и жизнь»²⁹.

Пространственная метафора может быть связана с концепцией Л. Иригарей, к которой обращается Васякина в эпиграфе к «Ране»: «женственность проживается как пространство, однако часто связывается с пучиной и ночью (Бог ведь – просветленное пространство?), а мужественность – как время»³⁰. Женскость определяется через обращение к теоретическим феминистским работам и к мировой литературной традиции.

Индивидуальная интерпретация женского образа дополняется в эссе «Клетки-ткачихи-паучихи» мифологической аллюзией – на спор Арахны и Афины, отраженный в «Метаморфозах» Овидия. Афина рассматривается нарраторкой как воплощение маскулинности, благодаря ее атрибутам, происхождению от отца: «Афина – символ воинской славы, она родилась без участия женщины, из головы Зевса, также ее считают девственницей»³¹. Арахна, вступающая с ней в поединок, становится агенткой женской ярости, бунта: «Арахна, Филомела и Пенелопа в первую очередь воспринимаются

²⁶ *Ernaux A.* Vers un je transpersonnel [Электронный ресурс]. URL: <https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/> (дата обращения: 10.07.2025). “Je veux dire par là que je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du ‘vivant’ sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l’exigence d’écriture, l’engagement absolu du sujet dans le texte.” («Под этим я подразумеваю, что я стремлюсь строгими средствами объективировать «живое», не отказываясь от того, что составляет специфику литературы, а именно от требований письма, абсолютной вовлеченности субъекта в текст»).

²⁷ *Васякина О.* Рана. М.: НЛО, 2021. С. 66.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 68.

³⁰ *Иригарей Л.* Этика полового различия / пер. с англ. А. Шестакова, В. Николаенкова / Художественный журнал, 2004. С. 17.

³¹ *Васякина О.* Рана. М.: НЛО, 2021. С. 78.

как женщины, сопротивляющиеся порядку, в который они помещены»³². Несмотря на проигрыш Арахны, важной оказывается сам акт ее конфронтации: «Не потому ли Арахна так известна и не боится противостоять Афине, что мать ее мертва и свое мастерство она получила не от старшей женщины, но от мужского божества в женском обличье?»³³. Возможность этого акта, его источник обнаруживается в отсутствии матери-паучихи, преемственности ткацкого ремесла от маскулинной Афины.

Материнская фигура в этом эссе позиционируется как угнетающая, сковывающая ткачиху-дочь в пространстве дома, препятствующая выходу наружу, в публичное пространство, что отсылает к традиционной оппозиции мужского и женского как «снаружи (публичное)/внутри(частное)»³⁴, о которой пишет П. Бурдьё. Старшая женщина поддерживает эту дихотомию и способствует подавлению другой женщины.

Эссе «Язык Филомелы», где рассматривается другой миф – о насилии над Филомелой – указывает на источник такого подавления – андроцентричный дискурс. Акт сопротивления ему связывается с обретением своего языка и с освобождением женского сообщества: «И ласточка/соловей должна вернуться за языком, освободить его из-под стражи и снова обрести его, чтобы песня зазвучала и пробудила женщин, скалы и лес»³⁵. Такой императив сходен с императивом Сиксу, которую также упоминает Васякина, в «Хохоте Медузы»: «Женщины должны писать через свои тела, они должны изобрести неприступный язык, который разрушит перегородки, классы и риторику, правила и кодексы»³⁶.

Соединение мифа и гендерной теории у Васякиной способствует деиндивидуализации женского образа, и таким образом граница между чужим и собственным женским субъектом разрушается. У Эрно средством деиндивидуализации становится введение социо-исторического контекста и дистанцирование от личного опыта как метод письма. По замечанию И. Шарпантье о творчестве Эрно, «директивный договор о чтении, всегда содержащийся в самих повествованиях, предполагает (навязывает?) стратегическую идею о письме как испытании, борьбы, схватки с ловушкой индивидуальности»³⁷.

³² Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021.

³³ Там же.

³⁴ Bourdieu P. La domination masculine. Éditions du Seuil, 1998. P. 18. “dehors (public)/dedans (privé)”.

³⁵ Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021. С. 78.

³⁶ Cixous H. The Laugh of the Medusa / Translated by K. Cohen and Paula Cohen // Signs. Vol 1. N. 4. P. 886. “Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes”.

³⁷ Charpentier I. “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...”: L’œuvre auto-sociobiographique d’Annie Ernaux ou les incertitudes d’une posture improbable // Discours en contexte. 2006. N. 1. “Le pacte de lecture directif, toujours contenu dans les récit eux-mêmes, suggère

Я и Другая как дочь и мать

Проблематика восприятия себя и Другой усложняется в оптике дочерне-материнской дихотомии. «Я сижу в ее кресле, а она – на стуле. Жуткое впечатление раздвоения, я – это я и она»³⁸, – пишет А. Эрно о своей матери в «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» («Я не вышла из моей ночи»), опубликованном дневнике, который авторка вела с 1983 по 1986 год, с момента начала болезни и до смерти своей матери. «Я» не просто определяет себя через Другую, заимствует ее идентичность (что предполагало бы «я это она»), но одновременно является и собой, и Другой тоже.

Те же отношения объединения маркирует образ из сна нарраторки в финале «Женщины»: «Из моего живота, из моей вульвы, вновь гладкой, как у девочки, исходили нитевидные растения, они реяли, мягкие. Это была не только моя вульва, но еще и вульва моей матери»³⁹. Телесность Другой однородна телесности Я, и подобная идентификация себя со старшей женщиной создает преемственную связь: Я интерпретируется продолжением Другой.

Можно сопоставить такое слияние с лакановской концепцией «стадии зеркала»⁴⁰. Через идентификацию с *imago* собственного тела субъект устанавливает связи с реальностью, внутренним миром и окружающей средой, *Innenwelt* и *Umwelt*, приобретая таким образом целостность «своего Я». Но «*imago* собственного тела», в случае Эрно, – тело не свое, а материнское, наделяемое чертами идеального в его описании в начале биографической части.

Восприятие матери изображено как путь, который проходит нарраторка-героиня на протяжении своей жизни. Первая – детская – стадия ее перцепции – восхищение. Она связана с вниманием к телесности матери, рассматриванием ее: «Ее кожа выглядывала между перекрещенными шнурками, связанными книзу узлом и бантом. Ничего из ее тела не ускользнуло от меня. Я верила, что, когда вырасту, стану ей»⁴¹. Героиня разделяет себя и мать и в то же время жаждет идентификации. Мать в этой парадигме оказывается сверх-Я, идеальной Другой.

(impose ?) l'idée – stratégique – de l'écriture comme épreuve, lutte, combat contre le piège de l'individualité”.

³⁸ *Ernaux A.* *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris: Gallimard, 1997. P. 23. “Je me suis assise dans son fauteuil, et elle, sur une chaise. Impression terrible de dédoublement, je suis moi et elle”.

³⁹ *Ernaux A.* *Une femme*. Éditions Gallimard, 1987. P. 104. “Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère”.

⁴⁰ См. *Лакан Ж.* Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я // Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда / пер. с фр. А. Черноглазова, М. Титовой. М.: Логос, 1997.

⁴¹ *Ernaux A.* *Une femme*. Éditions Gallimard, 1987. P. 46. “Sa peau sortait entre les lacets croisés, attachés en bas par un nœud et une rosette. Rien de son corps ne m'a échappé. Je croyais qu'en grandissant je serais elle”.

Однако и мать тоже идентифицирует себя с дочерью: «Она утоляла свое желание учиться через меня»⁴², «Если бы тебя вышвырнули на завод в 12 лет, ты такой бы не была. Ты не знаешь своего счастья»⁴³. Стремление к образу, соответствующему образованным людям, желание улучшить социальное положение, оторваться от мира своего детства, рабочего класса проецируется на нарраторку-героиню. Идентификация субъектов взаимна, что опять же маркирует истончение границы между Я и Другой.

В подростковом возрасте происходит символическая сепарация дочери от матери, между ними устанавливаются отношения борьбы, конфликта: «Мы обращались друг к другу в ругательном тоне при любых обстоятельствах»⁴⁴. Это мотивирует дочь пространственно и символически удалиться от матери, в результате чего вновь меняется оценка ее фигуры: «Я забыла о наших конфликтах. У меня, студентки филфака, был ее очищенный образ, без криков и насилия»⁴⁵.

Новый этап в дочерне-материнских отношениях – материнское выражение чрезмерной зависимости от дочери, ее инфантильность, проявляющаяся в застенчивости, манипуляциях для получения желаемого: «Но в глубине души у нее была только одна надежда – жить со мной. Однажды, застенчиво: «Если бы я переехала к тебе, я бы могла заниматься твоим домом»»⁴⁶.

Последняя стадия отношений матери и дочери – смена ролей во время болезни матери в последние годы ее жизни: мать превращается в маленькую девочку, о которой заботится дочь, за которой ухаживает: «Я приносила ей шоколад, выпечку, которую давала ей маленькими кусочками»⁴⁷. Дочерне-материнские отношения переживают обратное развитие: в фиктивный период письма нарраторка обращается к детскому восприятию материнского образа: «Ее образ тяготеет к возвращению к тому, который, как мне представляется, был у меня в раннем детстве: широкая белая тень надо мной»⁴⁸.

Так разворачивается символическое путешествие, конечная точка которого – принятие матери, принятие ее влияния на свою идентичность и

⁴² Ibid. P. 57. “Elle a poursuivi son désir d'apprendre à travers moi”.

⁴³ Ibid. P. 65. “Si on t'avait fichue en usine à douze ans, tu ne serais pas comme ça. Tu ne connais pas ton bonheur”.

⁴⁴ Ibid. P. 60. “Nous nous adressions l'une à l'autre sur un ton de chamaillerie en toutes circonstances”.

⁴⁵ Ibid. P. 66. “J'ai oublié nos conflits. Étudiante à la fac de lettres, j'avais d'elle une image épurée, sans cris ni violence”.

⁴⁶ Ibid. Pp. 74-75. “Mais elle n'avait au fond qu'une seule espérance, vivre avec moi. Un jour, avec timidité, ‘si j'allais chez toi, je pourrais m'occuper de ta maison”.

⁴⁷ Ibid. P. 101. “Je lui apportais du chocolat, des pâtisseries, que je lui donnais par petits morceaux”.

⁴⁸ Ibid. P. 105. “Son image tend à redevenir celle que je m'imagine avoir eue d'elle dans ma petite enfance, une ombre large et blanche au-dessus de moi”.

принятие себя как ее продолжения, осмысление своего письма как чего-то, имеющего материнский источник: «Нужно было, чтобы моя мать, рожденная в подвластной среде, откуда она хотела вырваться, стала историей, чтобы я почувствовала себя менее одиноко и искусственно в мире, где господствуют слова и идеи – там, по ее желанию, я обосновалась»⁴⁹. Вместе со смертью матери нарраторка «Женщины» теряет связь с миром детства и прошлого, с собой-ребенком, утрачивает часть Я, но вместе с тем ассоциирует свою идентичность с буржуазным словесным пространством.

Как следует из статьи Катрин Монфор⁵⁰, мотив развития дочерне-материнской связи в «Женщине» проистекает из изображенного в «Une mort très douce» Симоны де Бовуар. Это произведение тоже посвящено смерти матери. Катрин Монфор указывает, что «Бовуар начинает историю в пространственной, темпоральной и психологической сепарации от матери»⁵¹, однако в финале «Бовуар становится с матерью одним целым»⁵².

Путь к принятию матери раскрывается и в «Ране». Однако в этом автофикшне дочерне-материнские отношения представлены не в стадийном развитии от детства героини к взрослению, а – через ахроникальные эпизоды-воспоминания. Каждый из них раскрывает устойчивую черту взаимоотношений с матерью, как, например, эпизод, где героиня «подбрасывает дневник в разные места квартиры»⁵³, чтобы мать ее заметила, или изображает процесс со-бытия, как описание близости к материнскому телу»⁵⁴.

«Флэшбеки», отражающие работу памяти, расположены в тексте по ассоциативному, а не темпоральному принципу. Так, флэшбек, репрезентирующий заботу о матери во время ее предсмертной болезни, мотивирован сопоставлением пространства и материнской телесности: «В окне серела степь – такого цвета у мамы были волосы. Когда я гладила ее по голове, то видела, что половина головы седая»⁵⁵. Образ степи протягивается к еще одному воспоминанию-отступлению: поездке на поезде из Сибири в Астрахань в момент, когда героине-нарраторке «было десять лет»⁵⁶. Эпизод тоже

⁴⁹ Ibid. P. 106. “Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée”.

⁵⁰ См. *Montfort C.* French Forum. 1996. Vol. 21. N. 3.

⁵¹ Ibid. P. 354. “Beauvoir begins her story spatially, temporally and psychologically separated from her mother”.

⁵² Ibid. P. 355. “In the end, Beauvoir becomes one with her mother”.

⁵³ Там же. С. 32.

⁵⁴ *Васякина О.* Рана. М.: НЛО, 2021. С. 69. «Я становилась частью материнского тела, потому что ее руки крепко прижимали меня к плечам, груди, животу. Я не помню запаха, но помню скудную тоску внутри себя от того, что эта близость вот-вот прервется. Эта тоска длилась во мне жарким блаженством присутствия материнского тела рядом».

⁵⁵ *Васякина О.* Рана. М.: НЛО, 2021. С. 9.

⁵⁶ Там же. С. 11.

демонстрирует счастье жизни вместе с матерью, ощущения ее физического присутствия: «Мы давились смехом, этот смех был как экстаз сближения с мамой»⁵⁷. Телесные, физиологические детали у Васякиной свидетельствуют реальность со-существования с матерью.

Последняя, пятая, часть «Раны» представляет конечную точку принятия матери, которое выражается в обращении нарраторки к матери на «ты», впервые за весь текст: «Я говорила и писала о тебе и тебя: она, мама, мать, ее. Но не писала тебе: ты. Я ни разу не обратилась к тебе. Я не посмотрела в твое лицо»⁵⁸. Именно повествование во втором лице воспринимается как способ утверждения субъектности Другой, преодоление «перекрестной объективации»⁵⁹ и взаимных отношений к Другой как принадлежащей себе: «Но ведь ты была у меня внутри, потому что я – твоя дочь»⁶⁰. «Я была внутри тебя и после – питалась тобой»⁶¹.

Из точки принятия другой – равной себе – нарраторка переходит к эмоциональной сепарации от матери, которая утверждает себя в признании иного характера своего языка: «Но мой язык другой, он не сложнее и не проще. Он не лучше и не хуже. На нем можно сказать: мама, я люблю тебя»⁶². При этом в начале пятой части утверждает себя и преемственность языка и письма от матери: «Ты научила меня говорить. Ты научила меня читать. Ты научила меня писать. Ты подарила мне язык. Язык, которым сегодня я пишу о тебе. Язык, которым я называю вещи мира»⁶³. Нарраторка приобретает независимость, но не в бунте-отрицании фигуры матери, а в принятии ее воздействия, и благотворного, воспринимаемого как дар, и пагубного: «Ты, не названная ты, стала мне могилой»⁶⁴.

Пятая часть предваряется эпиграфом из эссе Иригарей «And the One doesn't Stir without the Other» («И один не шевелится без другого») в переводе Элен Вивьен Венцель: «And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life, you still remain alive»⁶⁵. («И вот что я хотела от тебя, Мама: чтобы, подарив мне жизнь, ты до сих пор оставалась живой»). Этот эпиграф – последнее предложение из эссе – утверждает бессмертие матери через дочернее присутствие в мире: жизнь дочери продолжает, наследует материнскую жизнь, по-своему преображая данное матерью.

⁵⁷ Васякина О. Рана. М.: НЛО, 2021. С. 11.

⁵⁸ Там же. С. 111.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. С. 112.

⁶³ Там же. С. 111.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Irigaray L. "And the One Doesn't Stir without the Other" / trans. by Hélène Vivienne Wenzel // Signs. 1981. Vol. 7. N. 1. P. 67.

Вместе с тем изображение дочерне-материнских отношений в «Ране», особенно ее пятую часть, можно считать аллюзией к эссе Иригарей. Это эссе представляет собой письмо-обращение к матери, написанное во втором лице, также это и путешествие в сторону принятия, и заканчивается оно утверждением собственной неотделимости от матери. В нем фиксируется холодность матери, ее ядовитое воздействие на дочь («Ты влилась в меня, и эта горячая жидкость стала ядом, парализовавшим меня»⁶⁶), которое изображено и у Васякиной: «Оттого ли, что я боялась, что ты заморозишь меня своим скользким взглядом, если я вдруг приоткроюсь тебе?»⁶⁷. Эссе Иригарей также репрезентирует установление коммуникации с матерью впервые: «Но мы никогда, никогда не разговаривали друг с другом»⁶⁸. Кроме того, Иригарей развивает мотив сепарации, бегства от материнского влияния, приносящего свободу, новое самоощущение субъекта: «Я не могу сказать тебе, куда я иду. Забудь меня, мама. Забудь, что ты во мне, а я в тебе. Давай просто забудем о нас. Жизнь продолжается...»⁶⁹. Васякина привносит в эту модель мотив любви, благодарности матери, сопрягает материнство с наделением ребенка способностью продуцировать речь, с письмом.

Я и Другая как живая и умершая

Горюющая-Я и умершая-Другая – еще одна оппозиция, характеризующая положение субъектов в «Женщине» и «Ране». Оба текста представляют процесс переживания утраты, в который фиктивная авторка непосредственно вовлечена во время написания текста. Благодаря выведению материнского образа из личного пространства в социальное, на которое направлена публикация текстов, автофикциональные произведения становятся проектами по сохранению и распространению памяти об утраченной матери.

В «Ране» есть метафрагмент, схожий с метафрагментом «Женщины» о перепроживании в процессе письма времени, когда мать была жива: «Но я не пишу о ней, у меня есть ощущение, что я скорее живу с ней во времени, местах, где жива и она»⁷⁰, – у Эрно и «Обретаемое время, с одной стороны, очень важная вещь, которую ни в коем случае нельзя у себя отнимать. Но оно и опасная игрушка. <...> Я как бы постоянно там и проживаю это как бесконечную петлю. Это мое внутреннее время»⁷¹, – у Васякиной. Перепроживание прошлого определяет субъекта, его внутреннюю и внешнюю

⁶⁶ Ibid. “You flowed into me, and that hot liquid became poison, paralyzing me”. P. 60.

⁶⁷ Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021. С. 111.

⁶⁸ Irigaray L. “And the One Doesn’t Stir without the Other” / trans. by Hélène Vivienne Wenzel // Signs. Vol. 7. N. 1. 1981. P. 67. “But we have never, never spoken to each other”.

⁶⁹ Ibid. P. 63.

⁷⁰ Ernaux A. Une femme. Éditions Gallimard, 1987. P. 68.

⁷¹ Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021. С. 28.

реальность, прошлое замещает настоящее и преследует героиню обоих автофикшенов. Как отмечает Кэти Карут, «Травма локализуется не просто в насильственном или первоначальном событии, <...> а в том, как ее неассимилированная природа возвращается, чтобы впоследствии преследовать пострадавшего»⁷².

Установление контроля над прошлым, травматическим возвращением, чтобы оно не установило контроль над ней самой, – это цель написания книги для нарраторки Васякиной: «И похоже, чтобы уберечь себя от этого, я пишу эту книгу. Написать для меня равно укротить время, которое меня обретает»⁷³. Для нарраторки Эрно выпустить книгу – перестать переживать прошлое, но вместе с тем и – принять окончательную смерть матери: «выпуск книги не имеет никакого значения, если не считать окончательной смерти моей матери»⁷⁴. Окончание четвертой части текста Васякиной фиксирует продолжение горевания для фиктивной авторки, оно не останавливается на моменте написания книги: «Наше с мамой большое путешествие из Волжского в Усть-Илимск фактически закончилось. Но оно продолжает разворачиваться внутри меня. Как долгая ночная дорога»⁷⁵.

Заключение

Итак, письмо о «Другой» в рассмотренных автофикциональных текстах о смерти матери – это письмо, стремящееся к осмыслению концепта «женскости» и материнского образа, его роли.

Миф о женственности репрезентирован в его бытовании в убеждениях старшего поколения, где «женское» связывается со стереотипами о телесной привлекательности, согласно которым тело существует не для себя, а для взгляда другого. В обоих произведениях представлено восприятие образа женщины в универсализированном контексте, который подготавливает деиндивидуализация материнского образа.

В обоих текстах Я и Другая зеркальны друг другу, зеркально воздействуют друг на друга и могут меняться местами, представляя циклические интенции: взаимную идентификацию у Эрно и взаимную объективацию – у Васякиной. В «Женщине» и «Ране» разворачивается символическое путешествие к принятию матери и пониманию своего письма как имеющего материнский источник. Мать предстает в текстах больной и здоровой,

⁷² Caruth C. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996. P. 4. “Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance-returns to haunt the survivor later on”.

⁷³ Васякина О. Рана. М.: НЛО, 2021. С. 28.

⁷⁴ Ernaux A. *Une femme*. Éditions Gallimard, 1987. P. 68. “sortir un livre n'a pas de signification, sinon celle de la mort définitive de ma mère”.

⁷⁵ Васякина О. Рана. М.: НЛО, 2021. С. 110.

имеющей пагубное и живительное воздействие на дочь, «хорошей» и «плохой», подчиняющей дочь и подчиняющейся ей. Женское таким образом деидеализируется, связывается с разнообразием телесного опыта. При этом у Эрно конечная точка отношений с матерью – символическое слияние с ней и перенятие ее женской роли, а у Васякиной – сепарация от матери с признанием ее влияния.

Письмо о себе в этих текстах – это письмо о себе как о дочери, отражающей Другую и реконструирующей ее образ, и о переживании горевания как особенного опыта, позволяющего деавтоматизировать реальность. Письмо связывается с перепроживанием со-бытия с матерью, возвращением прошлого, сохранением памяти о матери и представлении этой памяти в социальном пространстве.

«Женщина» и «Рана» принадлежат одной группе автофикциональных произведений, написанных под влиянием феминистской литературы и репрезентирующих путь личной интерпретации материнского образа. Имея схожие источники, французская и русская авторки создают похожие, рифмующиеся друг с другом тексты.

Литература

Батлер Дж. Гендерное беспокойство: Феминизм и подрыв идентичности / пер. с англ. К. Саркисова. М.: V-A-C Press, 2022.

Васякина О. Рана. М.: НЛЮ, 2021.

Васякина О., Максимова Е. «Я против иллюзии, что книгой можно вылечиться» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1.

Иригарей Л. Этика полового различия / пер. А. Шестакова, В. Николаенкова. Художественный журнал, 2004.

Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я // Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда / пер. с фр. А. Черноглазова, М. Титовой. М.: Логос, 1997.

Beauvoir S. de. Le deuxième sexe II: L'expérience vécue. Édition du Club France Loisirs, Paris, avec l'autorisation des Éditions Gallimard, 1990.

Bourdieu P. La domination masculine. Éditions du Seuil, 1998.

Caruth C. Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History. The Johns Hopkins University Press, 1996.

Charpentier I. «Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...»: L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable // Discours en contexte. 2006. N. 1.

Cixous H. The Laugh of the Medusa / trans. by K. Cohen and P. Cohen // Signs. Vol. 1. N. 4.

Doubrovsky S. Autobiographie / Vérité / Psychanalyse // L'Esprit Créateur. 1980. Vol. 20. N. 3.

Ernaux A. Une femme. Éditions Gallimard, 1987.

Ernaux A. Vers un je transpersonnel [Электронный ресурс]. URL: <https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/> (дата обращения: 10.07.2025).

Ernaux A., Jeannet F-Y. L'écriture comme un couteau, d'Annie Ernaux. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. Publisher, Stock, 2003.

Gasparini Ph. Autofiction: Une aventure du langage. Éditions du Seuil, 2008.

Hubier S. Littératures intimes: Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. Paris, 2003.

Irigaray L. "And the One Doesn't Stir without the Other" / trans. by Hélène Vivienne Wenzel // *Signs*. 1981. Vol. 7. N. 1.

Ladimer B. Cracking the Codes: Social Class and Gender in Annie Ernaux // *Chimères*. 2002. Vol. 26(1). N. 53.

Montfort C. *French Forum*. 1996. Vol. 21. N. 3.

Wagner-Egelhaaf M. Handbook of Autobiography/Autofiction. Boston-Berlin: De Gruyter, 2018.

References

Beauvoir S. de. *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue* [The Second Sex: Volume II]. Édition du Club France Loisirs, Paris, avec l'autorisation des Éditions Gallimard, 1990 (in French).

Bourdieu P. *La domination masculine* [Masculine Domination]. Éditions du Seuil, 1998 (in French).

Butler J. *Gendernoe bespokoystvo: Feminizm i podriv identichnosti* [Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity], trans. from Eng. by K. Sarkisov. Moscow: V-A-C Press Publ., 2022 (in Russian).

Caruth C. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996.

Charpentier I. "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...": L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable [‘Something between literature, sociology and history’: Annie Ernaux’s self-sociobiographic work or the uncertainties of an unlikely posture]. *Discours en contexte*. 2006. N. 1 (in French).

Cixous H. The Laugh of the Medusa, trans. by K. Cohen and P. Cohen. *Signs*. 1976. Vol. 1. N. 4. P. 875-893.

Doubrovsky S. Autobiographie [Autobiography], Vérité [Truth], Psychanalyse, *L'Esprit Créateur*. 1980. Vol. 20. N. 3 (in French).

Ernaux A. Une femme [A Woman's Story]. *Éditions Gallimard*, 1987 (in French).

Ernaux A. Vers un je transpersonnel [Towards a transpersonal 'I'] [Electronic resource]. URL: <https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/> (Date of access: 10.07.2025)(in French).

Ernaux A., Jeannet F-Y. *L'écriture comme un couteau, d'Annie Ernaux* [Writing like a knife, Annie Ernaux]. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. Publisher, Stock, 2003 (in French).

Gasparini Ph. *Autofiction: Une aventure du langage* [Autofiction: An adventure of language]. Éditions du Seuil, 2008 (in French).

Hubier S. *Littératures intimes: Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* [Intimate literatures: The Expressions of the self, from autobiography to autofiction]. Paris, 2003 (in French).

Irigaray L. "And the One Doesn't Stir without the Other" / trans. by Hélène Vivienne Wenzel. *Signs*. 1981. Vol. 7. N. 1.

Irigaray L. *Etika polovogo razlichiya* [Ethics of Sexual Difference], trans. by A. Shestakov, V. Nikolaenkov. *Khudozhestvennyy journal*, 2004 (in Russian).

Ladimer B. Cracking the Codes: Social Class and Gender in Annie Ernaux. *Chimères*. 2002. Vol. 26(1). N. 53. P. 53-70.

Lakan J. Stadiya zerkala i yevo rol' v formirovanii funktsii ya [The mirror stage as formative of the function of the I], in *Instantsiya bukvy, ili sud'ba razuma posle Freyda* [The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud], trans. from French by A. Chernoglazova, M. Titova. M.: Logos Publ., 1997 (in Russian).

Montfort C. *French Forum*. 1996. Vol. 21. N. 3.

Vasyakina O. *Rana* [Wound]. Moscow: NLO Publ., 2021 (in Russian).

Vasyakina O., Maksimova E. "Ya protiv illyuzii, chto knigoy mozjno vylechitsya" ["I am against the illusion that a book can cure"], in *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*. 2022. Vol. 7. N. 1 (in Russian).

Wagner-Egelhaaf M. *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Boston-Berlin: De Gruyter, 2018.

Writing about Oneself and Writing about the Other in Women's Autofiction

a Comparative Analysis of "A Woman's Story" by A. Ernaux
and "Wound" by O. Vasyakina

Alexandra Shchukina, student, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), alexpike2@yandex.ru

The article is devoted to the consideration of two autofictional texts about the death of a mother, a French one and a Russian one: "Une femme" ("A woman's story") by A. Ernaux, published in 1987 and "Wound" by O. Vasyakina, published in 2021. The relationship between "the Other" and "I" in both texts is determined by the oppositions of mother and daughter; deceased and alive; a woman who bears patriarchal attitudes about the concept of "femininity" and a woman who overcomes them. The image of the mother in both texts is universalized: in "A woman's story" through the socio-historical context and in "Wound" through the intertext. Besides, the key way of self-characterization of the subject in "A woman's story" and "Wound" is to observe the grief and the act of writing in the process of mourning. Both texts are organised by a symbolic journey with a goal to accept the mother and the connection with her. In the autofiction of Ernaux a journey is based on the linear development and in the autofiction of Vasyakina – on the flashbacks. Such "journeys to acceptance" are established as a feature of a group of women's texts about maternal death: "Une mort très douce" by S. de Beauvoir, the pretext of "A woman's story" and "And the One Doesn't Stir without the Other" by L. Irigarey, the pretext of "Wound".

Keywords: women's autofiction, Ernaux and Vasyakina, mother-daughter bond, death of a mother in literature, representation of women's experience, image of the Other

For citation: Shchukina A.B. (2025) Writing about Oneself and Writing About the Other in Women's Autofiction: a Comparative Analysis of "A Woman's Story" by A. Ernaux and "Wound" by O. Vasyakina // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 10-26.

Date of receipt: 25.07.2025.

Стиховые черты в прозе С. Довлатова

Ксения Ермакова, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), kvermakova@edu.hse.ru

В работе анализируется влияние поэтического опыта Сергея Довлатова на его прозу. Исследование включает в себя анализ стихотворений из сборника «Армейские письма к отцу» и анализ ранней прозы автора, что позволяет выделить общие черты его поэтики в разные периоды творчества. Также прозаические тексты Довлатова рассмотрены с точки зрения наличия в них «признаков лирических черт», выделяемых М. Л. Гаспаровым, и их значения для текстов. Статья раскрывает постепенный переход Довлатова от стихов к прозе. Изменения прослеживаются с точки зрения ритма и жанра произведений: ранние прозаические тексты автора более ритмизованные, чем поздние. Усиленная ритмизация ранней прозы Довлатова – отголоски его поэтического опыта. Так, первой автор меняет форму (стихотворную на прозаическую), но оставляет ритм. Позже Довлатов использует и его в меньшей степени – на смену сильной ритмизации текста приходят новые, особые правила письма (автор начинает все слова одного предложения с разных букв). Таким образом Сергей Довлатов постепенно меняет способ достижения «емкости» текста с более «лирического» на более «прозаический».

Ключевые слова: русская литература XX века, ритмическая проза, поэзия Довлатова, эволюция творчества

Для цитирования: Ермакова К.В. Стиховые черты в прозе С. Довлатова // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 27-44.

Дата поступления: 29.07.2025.

Научная разработанность темы

Эта статья посвящена стиховым чертам в прозе Сергея Довлатова. Как будет продемонстрировано ниже, хотя вопрос о стиховых чертах в прозе Довлатова уже становился предметом исследований, подробный анализ устройства формы текстов Довлатова – в контексте специфической эволюции его творчества – проведен не был. Этот вопрос представляется многогранным, поэтому в этой статье рассмотрен сразу с нескольких сторон. Во-первых, анализируется влияние раннего поэтического опыта Довлатова на форму его прозы. Во-вторых, лирика автора рассматривается

автономно от поздних прозаических текстов: стихотворения исследуются на предмет сквозных для прозы тем, прослеживается зарождение авторского стиля. И наконец, в-третьих, описывается последовательный процесс эволюции творчества Довлатова – от стихов к прозе. Исследование ставит перед собой цель проанализировать устройство лирических и ранних прозаических текстов Довлатова на предмет поэтических черт.



Вопрос различия прозы и поэзии

Для того чтобы обозначить, что подразумевается под «стиховыми» чертами, обратимся к исследованиям, посвященным этой теме. Вопрос об определении границы между поэзией и прозой волнует исследователей уже давно. С начала двадцатого века множество научных работ было посвящено этому вопросу. В этом разделе будут рассмотрены некоторые из них.

М.Л. Гаспаров в 1993 году в книге «Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях» определяет стихосложение (версификацию) как «способ организации звукового строения речи, по которому речь делится на две большие категории – стихи и прозу»¹. На вопрос о том, как отличить одно от другого, он дает однозначный ответ: «Стих – это прежде всего речь, четко расчлененная на относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой. Каждый из таких отрезков тоже называется “стихом” и на письме обычно выделяется в отдельную строку»².

Для этого исследования принципиально важны наблюдения М.Л. Гаспарова. В упомянутой книге он затрагивает вопрос о природе границы стихов в прозе: «Что в произведениях, обозначаемых этим парадоксальным термином, идет “от стиха” и что “от прозы”?»³ Он заключает, что «от стиха» идут «признаки лирического жанра», которые традиционно разрабатываются в стихах. Среди них: «общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания; круг образов, мотивов, идей, характерных

¹ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 5.

² Там же. С. 5.

³ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х– 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 15.

для поэзии данного времени <...>; бессюжетная композиция, повышенная эмоциональность стиля, небольшой объем, членение на малые абзацы, подобные строфам»⁴. М. Гаспаров отмечает, что эти признаки лиризма, поскольку непривычны для прозы, особенно действенны в ней. Несмотря на это, их наличие не делает текст поэтическим, так как в нем отсутствуют сами признаки стиха: членение на соизмеримые отрезки, с концевыми рифмами, которые подчеркивали бы это членение, соизмерение метра и ритма.

Исследования поэтического в прозе Довлатова

Теперь стоит осветить вопрос о характере влияния поэтического опыта Довлатова на его прозу. Эта тема уже становилась объектом внимания исследователей.

Ю.Б. Орлицкий рассматривает прозу Довлатова в контексте эпохи и отмечает, что ритмизация прозы характерна для писателей третьей волны эмиграции из-за общей эстетической ориентированности. Исследователь выделяет некоторые «элементы стиха» прозы Довлатова: ритмизация текста создает комический эффект, может использоваться в «авторских описаниях»⁵.

А.А. Генис акцентирует внимание на «лаконичности» прозы Довлатова и связывает ее с «поэтичностью» текстов автора: «Каждое слово здесь, как в стихотворении, всегда подчеркнуто, всегда стоит именно на своем месте, с которого его нельзя сдвинуть, не разрушив ритмического рисунка»⁶.

В.И. Хаит в статье «Истоки Музыки» комментирует путь Довлатова от поэзии к прозе так: «Не ощущая в себе большого поэтического дара, но относясь к поэзии с огромным пиететом, он считал себя достойным лишь прозы. Но интуитивно чувствовал, что путь этот пролегает через стихи»⁷. В.И. Хаит концентрирует внимание на темах и образах из стихотворений автора, которые в дальнейшем получили развитие в его прозе.

Можно заметить, что в существующих исследованиях творчества автора не представлен достаточно подробный анализ формы. Теперь, когда степень изученности вопроса обозначена, можно приступить непосредственно к анализу творчества Довлатова.

⁴ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х– 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 15.

⁵ Орлицкий Ю.Б. Стиховое начало в прозе третьей волны // Литература «третьей волны». Сборник научных статей / под ред. В.П. Скобелев. М.: Изд-во «Самурайский университет», 1997. С. 56.

⁶ Генис А.А. Сад камней // О Довлатове. Статьи, рецензии, воспоминания. Тверь: Другие берега, 2001. С. 23.

⁷ Хаит В.И. Истоки музыки. О письмах Сергея Довлатова отцу из армии // Вопросы литературы. 2002. №3. С. 272.

Влияние поэтического опыта на прозу Довлатова

Сергей Довлатов известен прежде всего как прозаик, несмотря на то, что стихи он писал, и нередко. Он не относился к ним серьезно, как к чему-то самостоятельному. Об этом свидетельствует его письмо отцу, в котором он рассуждает о перспективах творчества: «Я думаю, что если когда-нибудь я буду писать серьезно, то в прозе»⁸. В то же время стихотворения были для него постоянной формой самовыражения. В книге «Довлатов и окрестности» А.А. Генис пишет: «В рифму он сочинял километрами. Записки посылал обычно в стихах»⁹.

Стихотворения Довлатова постепенно начали публиковаться уже после его смерти. В 1999 году в журнале «Звезда»¹⁰ была опубликована переписка Довлатова с отцом, значительную часть которой занимают стихотворения.

В письме от 2-го августа 1962-го года Донату Мечику С. Довлатов посылает несколько «профессиональных» стихотворений – они содержали в себе информацию о его опыте работы в тюрьме и взаимодействии с заключенными.

ПОГОНЯ

(веселая песенка)

А след по снегу катится
 Как по листу строка
 И смерть висит, как капелька
 На кончике штыка
 Под ветром лес качается
 И понимает лес,
 Что там, где след кончается
 Сосновый будет крест
 А снег сверкает кафелем
 Дорога далека
 И смерть висит, как капелька
 На кончике штыка¹¹

Стихотворение «Погоня» автометаописательное: процесс написания стихотворения уподобляется погоне за сбежавшим заключенным. Автор использует трехстопный ямб, что делает темп стихотворения быстрым и неравномерным, имитирующим темп погони: стихи с мужскими и дактилическими

⁸ Довлатов С.Д. Сквозь джунгли безумной жизни: Письма к родным и друзьям. М., 2003. С. 122.

⁹ Генис А.А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 1999. С. 37.

¹⁰ Сергей Довлатов. Армейские письма к отцу // Творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1999. С. 36-79.

¹¹ Там же. С. 40.

скими окончаниями чередуются, рифма перекрестная. Стихи с мужскими окончаниями следуют за стихами с дактилическими, поэтому тот факт, что они обрываются на ударном слоге, создает эффект неожиданной концовки, оборванности на полпути. Это впечатление усиливается тем, что мужские ударения падают на слова с семантикой конца: первое мужское окончание находится в стихе «Как по листу строка», которое завершает строку стихотворения, тем самым усиливая метатекстуальность произведения. Следующий стих, оканчивающийся мужским окончанием – «На кончике штыка», здесь ударение на финальном слоге заостряет «кончик» штыка. За ним следует строка «Сосновый будет крест», в которой образ креста объединяет в себе конечность погони, жизни преследуемого и, конечно, самого стиха. Следующее мужское окончание («Дорога далека») выбивается из череды предыдущих – оно указывает на то, что ни погоня, ни жизнь, ни стихотворение пока не завершены.

Стихи с дактилическими окончаниями, напротив, – описательные: «А след по снегу катится», «И смерть висит, как капелька», «Под ветром лес качается», «И там, где след кончается», «А снег сверкает кафелем». Так, строки с мужскими окончаниями шокируют читателя с помощью звучания (количество слогов и рифмы) и смысла (соположение образных рядов: «А след по снегу катится / Как по листу строка»; развитие сюжета погони: «Сосновый будет крест», «Дорога далека»).

Финальные строки стихотворения – рефрен: «И смерть висит, как капелька / На кончике штыка». Это усиливает впечатление незавершенности погони, нагнетает тревогу от непредотвратимости конца.

Заголовок «веселая песенка» создает эффект абсурдности: «веселым» в стихотворении может показаться разве что размер. Подобная ирония подчеркивает обыденность ужаса для тюремной реальности: ожидание неизбежного становится настолько привычным, что «кладется» на «веселый» мотив.

В письме от 26-го ноября 1962-го года Довлатов отправляет стихотворение «Дамское танго».

ДАМСКОЕ ТАНГО

(Т. Лавриковой)

Я умею танцевать танго,
И танцую я его ловко.
Только зря ты все глядишь, Таня,
Ты уж лучше пригласи Левку.
Вы, по-моему, вполне пара,
Он ведь парень боевой с Охты,
Ты, Танюша, пожалей парня,
Он давно уж по тебе сохнет.
Ты красивее других, тоньше,

И глаза твои синей моря,
 Ты танцуешь, будто ты тонешь,
 Будто ты себя спасти молишь.
 Танцевали мы с тобой часто,
 Я хочу тебе сказать честно,
 Я же чувствую, что ты чья-то,
 Но, послушай, ведь и я чей-то.
 Есть у каждого из нас тайна.
 Патефон давно охрип, шепчет.
 Лучше вальса подождем, Таня,
 Мне его не танцевать легче.¹²

В стихотворении «Дамское танго» Сергей Довлатов экспериментирует с ритмом и использует смешанный логоэд, схема стихов которого выглядит так:

(_ - безударные слоги, ´ - ударные)
 _ _ ´ _ _ _ ´ ´ («Я умею танцевать танго»)
 _ ´ _ ´ _ ´ ´ («Будто ты себя спасти молишь»)
 _ _ ´ _ ´ _ _ ´ («Ты танцуешь будто ты тонешь»)

Жанр этого стихотворения – послание, и особенный размер придает ему разговорную интонацию. Помимо этого, прерывающийся и непостоянный темп текста передает особенность исполнения танца: такт в танго состоит из четырехстопных долей, сильные из них – первая и третья. Регулярный ритм танца предполагает шаги в первой, третьей или обеих долях и, соответственно, остановку во второй и четвертой. Нарушение регулярного ритма – синкопа – создается, когда танцевальные шаги совершаются в двух долях подряд, например, в первой, третьей и четвертой. Имитируя синкопу, в большинстве стихов «Женского танго» за длительным промежутком без ударений автор ставит два ударных слога подряд.

Ритм текста уподобляется темпу танца героев стихотворения – этим подчеркиваются конфликт и неопределенность их отношений («Я же чувствую, что ты чья-то, / Но, послушай, ведь и я чей-то»). В финальных строфах мы видим иронию, построенную на несоответствии: лирический герой сначала отказывает девушке в танце («Только зря ты все глядишь, Таня / Ты уж лучше пригласи Левку»), а в конце сдается: «Лучше вальса подождем Таня / Мне его не танцевать легче».

Итак, в раннем периоде творчества автор активно экспериментирует с ритмом и часто использует нераспространенные размеры, например, трехстопный ямб или логоэд. При этом Довлатов взаимодействует с литератур-

¹² Сергей Довлатов. Армейские письма к отцу // Творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1999. С. 54.

ной традицией: тематика текстов соответствует семантике, закреплённой за определённым размером.

Поэтические черты в прозе Довлатова

Иосиф Бродский в «Эссе о Сереже Довлатове» пишет о творчестве автора так: «Двигало им вполне бессознательное ощущение, что проза должна мериться стихом. <...> Он стремился на бумаге к лаконичности, к лапидарности, присущей поэтической речи: к предельной ёмкости выражения».¹³

Действительно, Сергей Довлатов воспринимал формальные черты стиха, то есть условия, которые необходимо соблюсти, чтобы создать текст (стихотворение), как стимул искать наиболее подходящие слова, чтобы наиболее точно высказываться. И в прозе он ощущал нехватку этих условий, этого стимула. В письме от 21 июня 1986 года Науму Сагаловскому он рассказывает о своём «психозе»¹⁴: «Я считаю, что каждый прозаик должен надевать какие-то творческие вериги, вводить в свое письмо какой-то дисциплинирующий момент. В поэзии роль таких вериг играет рифма + размер. Это дисциплинирующее начало уберегает поэтов от многословия и пустоты. У прозы таких рамок нет, их, мне кажется, надо вводить искусственно»¹⁵. В этом же письме он приводит пример подобных «вериг»¹⁶, которые использует сам: «Что касается меня, то вот уже лет шесть я пишу таким образом, что все слова во фразе начинаются у меня на разные буквы. Даже предлоги не повторяются»¹⁷.

Солдаты на Невском

Рассказ «Солдаты на Невском», написанный в шестидесятых годах, относится к ранней прозе Сергея Довлатова. Как отмечает Л.В. Самыгина, тексты автора составлены, вероятно, таким образом, что предполагают зачитывание вслух и даже декларирование. Многие используемые автором приемы проявляются ярче при аудиальном восприятии, например, ритм текста или внутренние рифмы.

Краткость присуща не только формулировкам, но и предложениям, даже абзацам. Бродский в уже упомянутом эссе противопоставляет стиль Довлатова остальной русской прозе, характеризуя русских как «людей при-

¹³ Бродский И.А. Эссе о Сереже Довлатове // Довлатов С.Д. Собрание прозы: в 3 т. Т. 3. СПб.: Лимбус-Пресс, 1995. С. 358-365.

¹⁴ Довлатов С.Д. Сквозь джунгли безумной жизни: Письма к родным и друзьям. М., 2003. С. 239.

¹⁵ Там же. С. 240.

¹⁶ Там же. С. 240.

¹⁷ Там же. С. 240.

даточного предложения»¹⁸. Напротив, синтаксис Довлатова в большинстве случаев прост.

Предложения и абзацы в тексте очень емкие, и каждый из них обладает своим ритмом. Начало первого предложения построено так, что если превратить строки в стихи, то получится хорей: «Рано утром на плацу Капитан Чудновский высказался следующим образом» получается преобразовать в такие стихи: «Рано утром на плацу / Капитан Чудновский...»¹⁹

Второе предложение вторит первому хореем: «Кто шинель укоротит хотя на палец – будем взыскивать!»²⁰ Бросается в глаза тот факт, что ритм во фразе сохранен намеренно – путем отказа от частицы «бы», которая чаще используется с «хотя» вместе; но нельзя отрицать и того, что от нее автор отказался из-за правила не начинать слова из одного предложения с той же буквы – слово «будем» показалось ему важнее. За этим следует:

Он задумался и добавил как-то совсем не по-военному:
– Притом это не модно, если верить журналу «Силуэт»...²¹

В этих предложениях герой задумывается, характер его реплик меняется, как и ритм текста. Слова длиннее, чем в двусложных отрывках, а ударения, следовательно, расположены не через один или два слога от безударных, а значительно реже. Это бы заметно замедляло темп речи при зачитывании текста вслух. Снижение темпа речи коррелирует с задумчивостью героя. И наоборот, когда герой командует, то есть говорит скоро и повелительно, его реплики «укладывается» в хорей: «Кто шинель укоротит хотя на палец – будем взыскивать!»²²

Ритм меняется часто, в большинстве случаев – даже внутри одного предложения. Рассмотрим это подробнее на примере двух абзацев:

У ефрейтора Гаенко шинель была обрезана, подшита, но все равно из-под нее едва виднелись ослепительно начищенные яловые сапоги.

Стоял ефрейтор Гаенко в шеренге последним. Он и только он на вечерней проверке, делая шаг вперед, задорным голосом восклицал:

– Расчет окончен!²³

В первом предложении абзаца ритм меняется несколько раз: «У ефрейтора Гаенко...» – можно назвать хореем; за ним следует отрывок, кото-

¹⁸ Бродский И.А. Эссе о Сереже Довлатове // Довлатов С.Д. Собрание прозы: в 3 т. Т. 3. СПб.: Лимбус-Пресс, 1995. С. 360.

¹⁹ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 335.

²⁰ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 335.

²¹ Там же. С. 335.

²² Там же. С. 335.

²³ Там же. С. 335-336.

рый можно преобразовать в два стиха, написанных разностопным ямбом: «...шинель была обрезана, подшита, / но все равно из-под нее едва виднелась...» Этот отрывок с не прерывающимся ритмом объемнее, чем многие другие.

Надо также отметить особое звучание текста, которое создается за счет анафоры – не только словесной (оба предложения начинаются словосочетанием «ефрейтор Гаенко»), но и звуковой: и в первом, и во втором предложениях несколько ударений подряд падают на букву «е»: «У ефре́йтора Гае́нко шине́ль была обре́зана»; «Стоял ефре́йтор Гае́нко в шере́нге после́дним». Еще один прием, создающий особое звучание – внутренние рифмы: «шинель» рифмуется с «подшита» в первом предложении, и «... Гаенко в шеренге...» с «...вечерней поверке...» во втором.

В иных, более длинных абзацах ритм не только успевает смениться несколько раз, но и повторяется:

«Любовные истории, которые Гаенко рассказывал после отбоя, волновали ефрейтора Рябова, открывая перед ним, уроженцем глухой Боровлянки, таинственный мир с красивыми вдовами, ночными поездками в такси, умелыми драками, загадочными нежными словами: декольте, будуар, гонорея...»²⁴

В этом абзаце ритм сменяется с двусложного на трехсложный, как постепенно меняется и повествование – от описания действий героя, рассказывающего другу истории («Любовные истории, которые Гаенко»), к образному восприятию другом этих историй. Во второй части преобладает трехсложный размер: «...рассказывал после отбоя...» (амфибрахий, 3 стопы), «...волновали ефрейтора Рябова, / открывая / перед ним, уроженцем глухой Боровлянки, таинственный мир...» (анапест), «...с красивыми вдовами, / ночными поездками <...> /, умелыми драками» (амфибрахий, 2 стопы), «...загадочными нежными словами:...» (между ударениями ровно по три слога), «...декольте, будуар, гонорея...» (анапест).

Хочется подчеркнуть, что так как слово «гонорея» стоит в финале предложения и создает комический эффект за счет абсурдности и разрушения ожиданий читателя, и так как текст по многим параметрам предполагает устное воспроизведение, рассказ Довлатова начинает напоминать «Шинель» Гоголя своей «сказовостью», а конкретно, вспоминается «геморроидальный» цвет лица Акакия Акакиевича, особое звучание которого отмечает Б.М. Эйхенбаум²⁵.

²⁴ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 336.

²⁵ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 36.

Как уже упоминалось, текстам С. Довлатова присуща краткая форма – в большинстве своем это рассказы или состоящие из них повести. Его тексты сильно «концентрированы» ритмически и образно, абзацы, в свою очередь, часто состоят из одного предложения. В то же время сюжет явно ослаблен, текст удерживает внимание читателя постоянно меняющимся темпом, «красочностью» образов, а не интригой развязки.

В анализируемом рассказе ритмизация не прекращается – меняется только ее размер. Автор меняет ритм намеренно: пауза, образующаяся при этом, создает особую интонацию речи, является равноценной ритмизации приемом. В пример можно привести реплику героя Рябова: «Это верно, Андрюха, есть такая птичка – колибри, размером с чмеля’?..»²⁶ Фраза начинается анапестом («Это верно, Андрюха, есть...»), рвется на слове «такая», а затем продолжается: «...колибри, размером с чмеля’?..», который сам по себе можно охарактеризовать как амфибрахий. Однако, если убрать из предложения слово «такая», которое не несет самостоятельного смысла, все предложение складывается в непрерывные шесть стоп анапеста: «Это верно, Андрюха, есть [такая] птичка – колибри, размером с чмеля’?..»

Равноценно этому замечанию и другое: ударение, поставленное на слове «чмеля’» – авторское. Вдобавок к тому, что слово используется с орфоэпической ошибкой (не «шмеля», а «чмеля»), ударение подчеркивает деревенское происхождение героя. Функция орфоэпической ошибки, призванная охарактеризовать героя, сохранила бы свою художественную функцию, если бы слово воспринималось читателями как «чме’ля». Автор принципиально сохраняет ритм в этом месте, ведь он уже рвался до этого – на слове «такая». И образуемая этим пауза важна: она обеспечивает паузу, необходимую для вопросительной интонации и последующего пояснения: «Это верно, Андрюха, есть такая птичка – колибри, размером с чмеля’?..» Так, нарушение ритма помогает имитировать разговорную интонацию героев: «Студентки белое и пить-то не станут»²⁷. Здесь, опять же, если убрать частицу «то», ритм (ямб, 5 стоп) не рвется.

Большой объем текста уделяется описанию – героев, города, прохожих, атмосферы в целом. Не зря герои несколько раз обсуждают девушек, но так и не знакомятся с ними, – они важны как образы-составляющие «Невского», а не как герои, которые разовьют сюжет. То же и с городом, который не является ненавязчивым фоном для развития сюжета. Напротив, описание города – объемная часть текста по размеру и содержанию.

Мрачные, без окон, склады и пакгаузы не сдерживали порывов осеннего ветра, который гонял по пустырям омертвевшие листья, бумаж-

²⁶ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 337.

²⁷ Там же. С. 338.

ки и сор, образуя тут и там крошечные случайные водовороты. Трубы цементного завода четко выделялись на фоне бледного невидимого неба, их параллельные стволы казались такими надежными среди всей этой зыбкой и потускневшей осенней природы. Над мокрыми крышами покачивались бледноватые сентябрьские кроны, и сами крыши выглядели мрачно, в сыром их блеске не было утренних красок...²⁸

Этот абзац является полностью описательным, и он крупнее большинства других. Абзацы, схожие с ним по размеру, направлены на описание контекста поездки солдат, то есть, как и он, составляют образ города, но другим путем – они уточняют контекст пребывания героев в городе. Этот описательный абзац отличается от остальных усложненным синтаксисом (есть деепричастие, значительно больше прилагательных), большим количеством тропов (в основном – эпитетов). Отличается от остального текста отрывок и тем, что Довлатов, обычно стремящийся к предельной краткости, здесь, в пространстве трех предложений, использует некоторые слова повторно: «мрачные <...> склады» и «крыши выглядели мрачно». Также он использует даже не по одному эпитету применительно к некоторым образам, а по два, уточняя их до той степени, что они могут показаться избыточными в сравнении с остальным текстом, например: «бледное невидимое небо», «зыбкая и потускневшая <...> природа».

В приведенном ниже отрывке резко меняется тон повествования. Первое предложение абзаца – указание на передвижение героев. За ним следует подробнейшее и объемное по размеру описание места, которое они наблюдают:

Они прошли метров двести по Невскому, свернули на Литейный, остановились возле тира. Стройка была покрыта истертой ковровой дорожкой. Четыре лампы под жестяными козырьками ярко освещали противоположную сторону. Там были укреплены фигурки, грубые, аляповатые, рябые от пуль. Они то и дело переворачивались, повисали вверх ногами, на месте жирного империалиста в цилиндре выросла фиолетовый негр со сжатыми кулаками, львы прыгали через обруч, лопасти мельницы сливались в ровный блестящий круг...²⁹

С. Довлатов не отделяет первое предложение, которое сильно выбивается из абзаца с точки зрения содержания, так как это лишний раз отвлекло бы внимание читателя. Описательный отрывок, как и предыдущий, наполнен тропами, например: «фигу́рки, гру́бые, аляпова́тые, рябы́е от пу́ль». В этом отрывке можно выделить преобладающий ритм – семь стоп

²⁸ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 339.

²⁹ Там же. С. 348.

ямба, который прерывается на словах «от пуль». Однако это не единственное, что создает целостность образа. Если обратить внимание на ударные гласные в словах отрывка, они образуют внутреннюю рифму: «фигурки, грубые <...> от пуль»; помимо ассонанса на [у] есть и ассонанс на [а]: «аляповатые, рябые». Так, использование сразу нескольких тропов, присущих стихотворениям, позволяет сформировать более яркий и полноценный образ в рассказе.

В конце этого же абзаца наблюдаются более объемные ритмизованные отрывки:

...а когда флотский мичман всадил пулю в едва различимую белую точку, сначала раздалось шипение, а потом зазвучали слова довоенной песни:

В запыленной связке старых писем
Мне недавно встретилось одно,
Где строка, похожая на бисер,
Расплылась в лиловое пятно...
Что же мы тогда не поделили
Разорвав любви живую нить...

– А! – сказал хромой начальник тира. – Вот служивые покажут, как нужно стрелять.³⁰

Начало отрывка можно разделить таким образом: «а когда флотский мичман всадил...» (анапест, 3 стопы), «...пулю в едва различимую белую точку...» (дактиль 5 стоп). Ритм меняется на слове «пуля», и это его интонационно выделяет, так как два ударения стоят рядом: «всади́ л пу́ лю». За ним следуют два ритмизованных отрывка: «сначала раздалось шипение» (ямб), «а потом зазвучали слова довоенной» (анапест, 4 стопы). Ритм нарушается на последнем слове – «песни» – и образует интонационную паузу, как бы «готовит» читателя к последующему стихотворному отрывку.

Песня написана пятистопным хореем. Повествование, следующее за ней, ей вторит – оно написано тем же размером: «– А! – сказал хромой начальник тира. – / Вот служивые покажут, как...». Начало повествования как бы встраивается в мелодию песни и постепенно из нее выходит – хореический ритм ломается после двух стихов по пять стоп в самом конце предложения. На примере этого отрывка можно отметить, что рассказ состоит из разных «мелодий» – по-разному скомпонованных между собой ритмизованных отрывков. Они составляют собой единую музыкальную фразу, благодаря чему внимание читателя не отрывается от текста.

Следующий описательный отрывок – дом семьи знакомых Рябова:

³⁰ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 348.

«Дом на Марата был украшен старинными лепными колоннами. Солдаты миновали полутемный двор. По углам возвышались мусорные баки. Чахлый газон с оградой из проржавевших труб лишь подчеркивал массивное убожество этих неотштукатуренных стен с желтыми и розовыми окошками. Старик с лохматой болонкой указал им дорогу. Солдаты поднялись на четвертый этаж³¹.

Значительную часть текста занимают диалоги героев, и ни один не доведен до конца. Предмет разговора все время меняется, в них нет лейтмотива. Все они – мимолетные, по-отдельности они не несут большого смысла.

– И с зэками, говорю, постороже.
 – Да я бы передушил их, гадов! – сказал Андрюха. –
 Это точно, – подтвердил Васька Рябов. – Можете идти.
 Друзья козырнули и вышли. Вслед им раздавалось:
 От Москвы до Калуги
 Все танцуют буги-вуги...³²

Можно утверждать, что их смысл для текста состоит в их бессмысленности и незавершенности. Автор изображает «солдат на Невском»: диалоги и взаимодействия героев не ведут к развитию сюжета, а формируют их подробный, тонкий образ: контекст, в котором они пребывают, впечатления, которые получают от города. Впечатление «случайности» создается за счет намеренно бедного сюжета, резко прерывающихся и начинающихся ритмических отрывков, коротких фраз, неожиданной и неоднократной смены стиля повествования. Так, автор передает в тексте конкретное ощущение, «субъективное впечатление»³³, как его называет Гаспаров. Помимо уже отмеченных признаков лирического жанра, можно выделить бессюжетность, членение на короткие абзацы, напоминающие скорее строфы.

Иная жизнь

«Иная жизнь» отличается от проанализированных ранее текстов жанром – это не рассказ, а «сентиментальная» повесть, как автор ее озаглавливает. Содержание текста более тяготеет к эпическому, нежели к лирическому, как, например, «Блюз для Натэллы». Повесть превосходит рассказы по объему, она ритмизирована в меньшей степени – в это время преобладает, напротив, сюжетная составляющая.

³¹ Довлатов С.Д. Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник. / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1995. С. 350.

³² Там же. С. 353.

³³ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 15.

Повесть названа «сентиментальной»: герой ищет смысл жизни, но сама идея «смысла» настолько же абсурдна, насколько абсурден сюжет. Повествование прерывисто: текст разделен на мелкие части, разобщенные по содержанию, которые образуют общую картину только после прочтения целиком. В повести жизнь представлена как абсолютный хаос. Через алогичность событий лейтмотивом проходят экзистенциальные размышления героя.

Красноперов соприкасается с «иной» жизнью, то есть жизнью других людей и другой страны, когда впервые выезжает за границу. Это соприкосновение происходит на разных уровнях. Например, на пространственном уровне, когда герой оказывается во Франции:

Как странно, – думал он, – чужая жизнь, а я здесь только гость! Уеду – все исчезнет...» (ямб, 11 стоп), «...Не будет здания ратуши. Не будет ярко выкрашенных газгольдеров. <...> А может быть, что-то останется? Все останется, а меня как раз не будет?»³⁴ (ритм отсутствует).

На межличностном уровне соприкосновение с «иной жизнью» происходит, когда Красноперов взаимодействует с новыми людьми, например, с малярами в детстве. Их привычки и «язык», в частности, жаргонные выражения, еще непонятны ему. Их жизнь для него – тайна: «Наконец маляры ушли, оставив в квартире след чужой и таинственной жизни. Папа и мама облегченно вздохнули»³⁵. В этом отрывке ритмизованы только слова «след чужой и таинственной жизни» (анапест, 3 стопы)³⁶.

«Иная жизнь» для героя – это что-то, что никогда не будет полностью понятно. Можно сделать такой вывод из размышлений героя о браке:

«Твоя единственная жизнь, столь ясная, понятная, родная, ...» (ямб, 9 стоп), «... – будет принадлежать другому человеку? ...» (ритм отсутствует), «...А непонятная, загадочная, / и, мало этого...» (ямб, 4 и 2 стопы), «...подозрительная жизнь другого человека / вдруг отчасти станет» (хорей, 7 и 3 стопы), ритм прерывается на слове «твоей»³⁷.

Апогеем размышлений Красноперова становится его попытка осмыслить собственную жизнь вне привязки к «иной»:

«Что есть жизнь? – подумал Красноперов...» (хорей, 5 стоп), «...Что есть жизнь без любви?!...» (анапест, 3 стопы), «Что стоят все мои обиды? Все былые муки и нечаянные радости?» (ямб, 11 стоп), «<...> Вся эта жизнь – ничто! <...> Кто я такой? – вскричал филолог...» (ямб, 7 стоп),

³⁴ Довлатов С.Д. Иная жизнь // Заповедник. Сборник. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. С. 160.

³⁵ Там же. С. 163.

³⁶ Там же. С. 163.

³⁷ Там же. С. 169.

«– Захламленный пустырь?..» (анapest, 2 стопы), «Обломок граммофонного диска?» (ритм отсутствует)³⁸.

Покой в мыслях Красноперов обретает неожиданно, когда пьяница помогает ему донести чемодан и приглашает в гости. В этом отрывке, в отличие от предыдущих, ритм практически полностью отсутствует: «И сразу же ощущение покоя возникло у Красноперова. Все показалось ему мучительно дорогим и близким. Забулдыга в дорогом, испачканном сметаной пальто. Трещины на асфальте. <...> Все то, что было. И все то, что будет. Все это составляло единственную, нужную, знакомую жизнь...»

Оканчивается повесть стихотворением, как называет его сам автор в письме к Науму Сагаловскому: «Стишки в прозаическом тексте – очень древний фокус»³⁹. Он поясняет его значение так: «Стилистически это – курсив, выделение. Все равно, что печатать абзац зеленой краской»⁴⁰.

Из финального абзаца можно заключить, что герой повести не в состоянии найти «разгадку» по желанию. В качестве альтернативы смыслу герой обретает спокойствие, которое находит в жизни как таковой («Все это составляло единственную, нужную, знакомую жизнь...»⁴¹).

Повесть «Иная жизнь» ритмизована гораздо слабее, чем рассмотренные ранее в работе тексты. Настолько продолжительно сохраняющийся в финальном отрывке ритм очень выделяется на фоне предшествующего текста. Заканчивая повесть таким образом, Довлатов усиливает абсурд происходящего в ней: конкретный смысл у жизни отсутствует («все это бред»), в противовес этому – «разгадка в нас самих», и ее человек узнает «в последнюю минуту». Так, «бредом» в стихотворении названы попытки героя «разгадать» жизнь. На это указывает ритмизованность отрывков, в которых герой задумывается об «иной» жизни, что можно отметить на основе приведенных выше примеров.

Эволюция творчества Довлатова

Довлатов начинает творческий путь со стихотворений, но не воспринимает их серьезно, поэтому продолжает писать в прозе. Его ранние прозаические тексты более ритмизованы, чем поздние: таким образом, автор отходит от стиха постепенно – сначала меняет форму, но оставляет ритм. Позже Довлатов использует и его в меньшей степени – на смену сильной ритмизации текста пришли «вериги»⁴² (автор начинает слова одного пред-

³⁸ Довлатов С.Д. Иная жизнь // Заповедник. Сборник. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. С. 180.

³⁹ Довлатов С.Д. Сквозь джунгли безумной жизни: Письма к родным и друзьям. М., 2003. С. 312

⁴⁰ Там же. С. 312.

⁴¹ Довлатов С.Д. Иная жизнь // Заповедник. Сборник. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. С. 185.

⁴² Довлатов С.Д. Сквозь джунгли безумной жизни: Письма к родным и друзьям. М., 2003.

ложения с разных букв). Так, сначала с помощью ритма, а позже с помощью «вериг» Довлатов достигает емкости, особенной выверенности, точности слов. Усиленная ритмизация в ранней прозе Довлатова – отголоски его поэтического опыта. Позже он сменил метод, позволяющий сделать текст емким, и выбрал более «прозаический» – «вериги».

Не только ритмизация обеспечивает «емкость» текстов Довлатова. Так, среди стиховых черт, обозначаемых М.Л. Гаспаровым, обнаруживаются: выражение субъективного переживания, ослабленность сюжета, «повышенная эмоциональность стиля»⁴³, маленький объем абзацев и текста в целом.

Литература

- Белый А.* О художественной прозе // Горн. 1919. № 2/3. С. 55.
- Бродский И.А.* Эссе о Сереже Довлатове // Довлатов С.Д. Собрание прозы: в 3 т. Т. 3. СПб.: Лимбус-Пресс, 1995. С. 358.
- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 5-20.
- Генис А.А.* Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 1999. С. 37-301.
- Довлатов С.Д.* Армейские письма к отцу // Творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1999. С. 36-79.
- Довлатов С.Д.* Иная жизнь // Заповедник. Сборник. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. С. 158-185.
- Довлатов С.Д.* Сквозь джунгли безумной жизни: Письма к родным и друзьям. М., 2003. С. 85-122.
- Довлатов С.Д.* Солдаты на Невском // Малоизвестный Довлатов. Сборник / Сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Журнал «Звезда», 1997. С. 335.
- Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 18.
- Орлицкий Ю.Б.* Стиховое начало в прозе третьей волны // Литература «третьей волны». Сборник научных статей / под ред. В.П. Скобелев. М.: Изд-во «Самурайский университет», 1997. С. 55-69.
- Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / под ред. Ю.И. Левина, Д.М. Сегала, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьяна // Вопросы русской литературы, 1974, С. 47-82.
- Томашевский Б.В.* Стих и язык. М., Л.: Гослитиздат, 1959. С. 9.
- Хаит В.И.* Истоки музыки. О письмах Сергея Довлатова отцу из армии // Вопросы литературы. 2002 №3. С. 271-282.
- Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 36.

С. 239.

⁴³ *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 15.

References

Belyy A. O khudozhestvennoy proze [On fiction]. *Gorn.* 1919. N. 2/3. P. 55 (in Russian).

Brodskiy J.A. Esse o Serozhe Dovlatove [An essay about Seryozha Dovlatov], in Dovlatov S.D. *Sobranie prozy: v 3 t. T. 3* [Dovlatov S.D. Collected prose: in 3 vol. Vol. 3.] Saint-Petersburg: Limbus-Press, 1995. P. 358 (in Russian).

Dovlatov S.D. Armeyskie pis'ma k otsu [Army letters to father], in *Tvorchestvo, lichnost', sud'ba* [Creative work, personality, fate]. Saint-Petersburg: Journal "Zvezda" Publ., 1999. P. 36-79 (in Russian).

Dovlatov S.D. Inaya zhizn' [Another life], in *Zapovednik. Sbornik.* [Nature Reserve. Collection] Saint-Petersburg: Azbuka-Attikus Publ., 2023. P. 158-185 (in Russian).

Dovlatov S.D. *Skvoz' dzhungli bezumnoi zhizni: Pis'ma k rodnym i druz'yam* [Through the jungle of a crazy life: Letters to family and friends]. Moscow, 2003. P. 85-122 (in Russian).

Dovlatov S.D. Soldaty na Nevskom [Soldiers on Nevsky Prospekt], in *Maloizvestnyy Dovlatov. Sbornik* [Little-known Dovlatov. Collection], ed. by A.Yu. Aryev. Saint-Petersburg: Journal "Zvezda" Publ., 1997. P. 335 (in Russian).

Eikhenbaum B.M. Kak sdelana "Shinel" Gogolya [How Gogol's "The Overcoat" is made], in Eikhenbaum B. *O proze. O poezii* [About prose. About poetry]. Leningrad: Khudozh. lit. Publ., 1986. P. 36 (in Russian).

Gasparov M.L. *Russkie stikhi 1890-kh-1925-go godov v kommentariyakh* [Russian poems of the 1890s-1925, commented]. Moscow: Higher School Publ., 1993. pp. 5-20 (in Russian).

Genis A.A. *Dovlatov i okrestnosti* [Dovlatov and surroundings]. Moscow: Vagrus, 1999. P. 37-301 (in Russian).

Khait V.I. *Istoki muzyki. O pis'makh Sergeya Dovlatova otsu iz armii* [About Sergey Dovlatov's letters to his father from the army]. *Voprosy literatury.* 2002. N. 3. P. 271-282 (in Russian).

Orlitskiy Yu.B. *Stikh i proza v russkoy literature* [Verse and prose in Russian literature]. Moscow, 2002. P. 18 (in Russian).

Orlitskiy Yu.B. Stikhovoye nachalo v proze tretyey volny [The beginning of poetry in the prose of the third wave], in *Literatura "tretyey volny". Sbornik nauchnykh statey* [Literature of the "third wave". Collection of scholar articles], ed. by V.P. Skobeleva. Moscow: Samurayskiy universitet Publ., 1997. P. 55-69 (in Russian).

Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial'naya kul'turnaya paradigma [Russian semantic poetics as a potential cultural paradigm], ed. by Yu.I. Levin, D.M. Segal, R.D. Timenchik, V.N. Toporov, T.V. Tsiv'yan, in *Voprosy russkoy literatury* [Questions of Russian literature]. 1974. P. 47-82 (in Russian).

Tomashevskiy B.V. *Stikh i yazyk* [Verse and language]. Moscow, Leningrad: Goslitizdat Publ., 1959. P. 9 (in Russian).

Poetic features in S. Dovlatov's prose

Ksenia Ermakova, student, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), kvermakova@edu.hse.ru

In the article the influence of Sergey Dovlatov's poetic experience on his prose is studied. The research includes an analysis of poems from the collection "Army Letters to my Father" and an analysis of the author's early prose, which allows us to identify common features of his poetics in different periods. It is important that the article is partially based on revealing the presence of "signs of lyrical features" identified by M.L. Gasparov. The article reveals Dovlatov's gradual transition from poetry to prose. The changes can be traced in terms of the rhythm and genre: the author's early prose texts are more rhythmic than the later ones. The intensified rhythmization of Dovlatov's early prose is an echo of his poetic experience. At first, the form changes (poetic to prose), but the rhythm stays. Later, Dovlatov uses it less – the strong rhythmization of the text is replaced by new, special writing rules (the author begins all the words of the same sentence with different letters). Thus, Sergey Dovlatov is gradually changing the way to achieve the "capacity" of the text from a more "lyrical" to a more "prosaic" one.

Keywords: Russian literature of the XX century, rhythmic prose, poetry of Dovlatov, evolution of creativity

For citation: Ermakova K.V. (2025) Poetic features in S. Dovlatov's prose // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 27-44.

Date of receipt: 29.07.2025.

Медиевализм в малой прозе Ф.К. Сологуба

Никита Егоров, студент, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Москва), nianegorov@edu.hse.ru

Статья посвящена исследованию рецепции средневековой культуры в малой прозе Федора Сологуба, в частности, в сборнике «Книга очарований». Автор определяет характер сологубовского медиевализма как квази-медиевальный, поскольку прямой контакт писателя с оригинальными текстами Средневековья не установлен, а образность заимствуется через посредников – русских и европейских романтиков, например, А.С. Пушкина. Ключевой целью Сологуба является не историческая реконструкция, а создание «чистой реальности», пространства, где возможно чудо, что сближает медиевальные образы с библейскими и сказочными. В работе подчеркивается, что средневековые мотивы функционируют в общем контексте символистской полемики 1900-х годов о мистическом анархизме и соборном индивидуализме. Особое внимание уделяется методологии Э.Р. Курциуса для анализа топосов и выявления культурных контактов. Автор приходит к выводу, что сологубовский медиевализм лишен социальной проблематики и служит исключительно целям амбивалентной поэтики, подчиняясь воле автора-демиурга. Исследование вписывает творчество Сологуба в общекультурный контекст Серебряного века с его тенденцией к историческим маскарадам и реконструкции прошедших эпох.

Ключевые слова: медиевализм, Серебряный век, Средневековье, рецепция, memory studies, маскарад, травестия, символизм

Для цитирования: Егоров Н.А. Медиевализм в малой прозе Ф.К. Сологуба // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 45-64.

Дата поступления: 30.07.2025.

При реализации амбивалентной поэтики Сологуб периодически обращается к рецепции западноевропейской культуры Средневековья и столкновению ее с культурой древнерусской. Медиевализм появляется на протяжении всего творческого пути Сологуба, но он также присутствует в текстах других авторов символистов. В случае Сологуба значимый интерес обозначенной рецепции состоит именно в том, что она используется под влиянием его неопределенной и амбивалентной поэтики, делая рецепцию уникальной. Каковы истоки медиевализма в творчестве Сологуба? Можно ли вообще считать средневековую образность, близкую к библейской и

сказочной, в текстах этого автора медиевализмом, или она приобретает квази-медиевалистский характер?

Такие исследовательские вопросы побуждают рассмотреть обозначенную рецепцию, которая разделяется на древнерусскую и западноевропейскую (куртуазную). В этой работе мы попробуем найти ответ на вопросы, связанные с прагматикой медиевализма в творчестве Сологуба: как и с какой целью Сологуб использует медиевальные образы, которые появляются в его творчестве с самого начала творческого пути? В чем рецепция Сологуба отличается от того, как поэты и писатели его круга работали со схожей медиевальной образностью? Прежде всего,



мы будем опираться на историко-культурную парадигму рецептивного мышления¹ автора и на то, как эта рецепция Средневековья воплотилась в малой прозе Сологуба. Затем мы рассмотрим контекстуальное значение сологубовского медиевализма в символистской полемике 1900-х гг.

Исследование будет состоять, во-первых, из выявления связей малой прозы Сологуба (сборник рассказов «Книга очарований»² и отдельные рассказы, например, «Милый паж» 1906 г.) со средневековой культурой Европы и культурой Древней Руси. Особенное место здесь приобретает XVII в. с его обилием переводных и адаптированных романов Западной Европы³.

Затем в работе будет исследована взаимосвязь сологубовского творчества и романтизма, который зачастую обращался к Средневековью. Отдельного внимания заслуживает квазимедиевалистский характер малой прозы и драматургии Сологуба ввиду влияния Пушкина и его пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835 г.), а также романтической поэмы Ш.Ю. Мильвуа «Эмма и Эгинар, или Мщение Карла Великого» (1825). По большей части, это влияние фигуры Пушкина и поэтов пушкинской поры отражает заимствование рецепции романтиков, как русских, так и европейских (немец-

¹ Здесь мы имеем в виду тот комплекс идей и контекст рубежа XIX–XX вв., которые определяли прагматику отношения и обращения к древнерусской культуре, фольклору и западноевропейскому (преимущественно куртуазному) Средневековью.

² Сологуб Ф.К. Книга очарований: Новеллы и легенды. СПб.: Шиповник, 1909.

³ Так, например, Сологуб мог вполне заимствовать характеры и поведение героев из «Повести о Бове Королевиче», которая, в свою очередь, оказывается переводом и адаптацией французской версии романа «Бэв из Антона» XIII в. Сюжетные функции и характеры героев, действительно, похожи, а место повести в русской литературе полноценно закрепил еще Пушкин.

ких, французских), без обращения к оригинальным текстам Средневековья, но уже с мышлением, основанным на средневековой рецепции, которую Сологуб черпает из чтения французских, немецких романтиков и самого Пушкина.

Также мы рассмотрим значение медиэвализма, его встроенность в полемику о соборном индивидуализме и анархизме между петербургскими и московскими символистами⁴. Именно появление этой полемики и настоящей конфронтации между изданиями двух столиц хронологически совпадает с возросшим интересом Сологуба к Средневековью.

Также отдельное внимание при анализе средневековой образности и выявлению прагматики медиэвализма мы уделим методологии Э.Р. Курциуса (рассмотрение топосов и «общих мест» в историко-культурной парадигме)⁵. «Общие места» помогут проследить заимствование Сологубом средневековых образов, как из Средневековья, так и из текстов символистов-современников. Это также позволит наметить потенциальные культурные контакты не только между Сологубом и Средними веками, но и с участием русских и французских романтиков в качестве посредников в этом историко-культурном контексте.

Медиэвализм – это проявление рецепции конкретного писателя (или общества) и разновидность исторической памяти, то уже существующая методология будет актуальна при рассмотрении творчества Сологуба. Однако трудности изучения сологубовского корпуса текста вынуждают критически отнестись к разработанной методологии. Эти трудности анализа средневековой образности возникают при попытке изначально ответить на вопрос того, что мы считаем или не считаем медиэвализмом. Необходимо понятийно разграничить появление именно медиэвализма в творчестве Сологуба и образности, близкой к легендарной, сказочной, библейской. Так, ключевой объект нашего исследования, сборник рассказов «Книга очарований», состоит из текстов с конкретной средневековой образностью (рассказы «Алчущий и жаждущий», «Очарование печали») и из текстов с образностью библейской и сказочной («Претворившая воду в вино», «Мудрые девы», «Отравленный сад», «Страна, где воцарился зверь»). Отвечая на поставленный вопрос, что является медиэвализмом, а что – нет, мы обращаем внимание на факт наличия конкретных средневековых топосов, городов, наименований и титулов в текстах Сологуба. Рассказ «Алчущий и жаждущий», например, обладает точным временем действия – 1148 г., время Второго крестового похода и приближения крестоносцев к Дамаску. В сентиментальной новелле «Очарование печали» аристократическая и социаль-

⁴ Алимов Д.Е., Дилигул Е.С., Колосков Е.А. Мобилизованное Средневековье. Средневековая история на службе национальной и государственной идеологии в России.

⁵ Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское средневековье. Т.1. / пер., коммент. Д.С. Колчигина, под ред. Ф.Б. Успенского. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020.

ная иерархии, выраженные в титулах (король и королева, рыцарь и принц, пажи), показанные средневековые ведьмы и менестрели также относят этот текст к произведениям с медиевальной образностью.

Напротив, инвертированный библейский сюжет легенды «Претворившая воду в вино» совсем не относится к медиевальной рецепции, но все еще вписывается в общую поэтику Сологуба, основанную на работе с образом чуда, создании легенды из бытового материала и преобразении действительности. Также в творчестве Сологуба есть прецеденты таких текстов, которые на этом этапе работы затруднительно назвать медиевальными, как, например, первое сологубовское обращение к средневековому миру в «Ботфортах пажа Адельстана»⁶. Несмотря на наличие титулов и иностранных имен, пространство и время в таких текстах несет квази-характер и скорее относится к общей попытке Сологуба реконструировать некую волшебную реальность, которая тяготеет к потерянному идеалу Средневековья. Для символистов этот идеал выражен в образе Прекрасной Дамы и отношениях рыцаря и дамы. Более того, в этой же шутовской песне появляется слово «дворянчик», которое вряд ли могло существовать в XII–XIII вв. Это вновь заставляет задуматься об осознанности помещения того или иного слова Сологубом в средневековую стилизацию. Столкновение разных дискурсов с помощью столкновения различных лексических пластов мы наблюдаем в шутовской пьесе «Ванька ключник и паж Жеан».

Такой разделяющий взгляд на медиевальное и немедиевальное позволит лучше понять прагматику сологубовского медиевализма и тех текстов, которые немедиевальны, но содержат библейскую и сказочную образность, которая функционирует схожим образом, что и медиевальная образность. К медиевальной образности мы отнесем те тексты и образы, в которых появляются соответствующие Средним векам титулы, наименования, феодальные отношения, куртуазная любовь, появление конкретных событий и персон Средневековья, к немедиевальной – те образы и сюжеты, которые близки к фольклору, сказкам, притчам и легендам.

Медиевализм в малой прозе 1907-1910-х гг.

В ходе роста интереса к медиевальным сюжетам в начале XX в. стоит отметить влияние философской полемики и революции 1905 г. В ходе разразившегося между петербуржцами (А. Блок, М. Гофман, С. Городецкий) и москвичами (В. Брюсов, А. Белый, К. Бальмонт, позже присоединившаяся к ним З. Гиппиус) спора о том, насколько целесообразно и обоснованно полагаться на идеи мистического анархизма или соборного индивидуализма⁷

⁶ Сологуб Ф.К. Полное собрание стихотворений и поэм. В 3 т. 1 Т. Стихотворения и поэмы 1877-1892. СПб.: Наука, 2012. С. 594-597.

⁷ Термин «соборный индивидуализм» введен М. Гофманом в одноименной статье.

как на будущее устройство государства и общества, каждый писатель оказался в ситуации выбора к кому примкнуть⁸. Важным пунктом здесь оказывается статья М. Гофмана – «Соборный индивидуализм», в которой автор предлагает соединение идеалов анархизма и соборности. Каждый человек способен реализовать собственную волю только посредством приобщения к коллективному и общественному началу, с помощью соединения своей воли и воли каждого отдельного человека⁹. Позже в 1907 г. Сологуб иронически высказался по поводу идей петербуржцев и такого идейного синтеза М. Гофмана, оставив отсылку в шутовской пьесе «Ванька ключник и паж Жеан»:

Жеан. Иди, иди, не хочю тебя слушать.

Третья веселая девица. А, не хочешь! Ну и оставайся один, косней в своем индивидуализме. А у нас – веселая соборность!¹⁰

Жеан, вступив в отношения с графиней, трижды подвергается попытке нового соблазна: три веселых девицы по очереди зовут его в трактир выпить и рассказать свою тайну. Фольклорный мотив похваления на пиру реализуется и обращается для Жеана потерей любви и своего положения при графе. Доподлинно неизвестно, как Сологуб относился к тем или иным членам полемики об анархизме и прочих идейных течениях, поскольку он продолжал публиковаться, как в московских журналах, так и в петербургских. Появление этого анахронизма в тексте можно расценить как сологубовскую иронию и самостоятельное существование Сологуба без примыкания к тем или иным течениям, сообществам.

Так, медиевальное пространство в творчестве Сологуба не существует имманентно и обособленно. Это пространство вписывается либо в современность автора посредством отсылок к философским идеям или использованием нехарактерной для Средневековья лексики, либо пространство связывается с фольклорной образностью. Отсутствие однородных стилизаций, которые были бы идеальны, хотя бы на уровне лексики без появления жаргонизмов, сниженной лексики, может объясняться тем, что Сологуб не работал со средневековыми текстами, но получал представление о Средневековье благодаря фольклору, медиевальным текстам других авторов (например, повесть романтика Ш. Мильвуа «Эмма и Эгинар, или Мщение Карла Великого», которая хранилась в библиотеке писателя). В отдельных случаях Сологуб самостоятельно разрушает однородность стилизаций, используя

⁸ *Альдъшкин И.В.* Анархо-индивидуализм в среде отечественной интеллигенции второй половины XIX – первой декады XX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006. С. 9.

⁹ *Гофман М.Л.* Соборный индивидуализм. СПб: Кружок молодых, 1907.

¹⁰ *Сологуб Ф.К.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8: Драматические произведения. СПб.: Шиповник, 1911. С. 195.

иронию и анахронизмы, связанные с современной ему эпохой. Учитывая обозначенный контекст, мы можем рассмотреть медиевализм в малой прозе 1907-1910-х гг., который в это время становится фундаментальной частью поэтики Сологуба. В таком случае необходимо упомянуть сборник «Книга очарований» (1907)¹¹, часть которого строится на обращении к Средневековью и средневековым, библейским образам.

Сборник «Книга очарований» с библейской и сказочной образностью

В открывающем сборник рассказе «Претворившая воду в вино» главный герой, «пророк, учитель» якобы демонстрирует чудо претворения воды в вино, что является отсылкой к библейскому сюжету «Брак в Кане Галилейской» и к остальным чудесам Иисуса Христа. Однако это чудо оказывается лишь плодом воображения тех, кто этого чуда жаждет, в то время как остальные и так называемые «мудрые» остаются неспособными к преобразению воды в вино. Одна из подруг невесты пьет воду, ее сердце и ее вера превращают воду в вино, после чего она радуется и танцует: «Пьяная водою, как вином, крепким и сладким, она плакала от восторга, и восклицала, хваля учителя и пророка, и плясала, кружась и ударяя в ладони»¹². При этом сама невеста этого чуда не видит и остается несчастной. Этот рассказ раскрывает поэтику Сологуба, которая окончательно оформилась к 1907-1908 гг. Позже в романе «Творимая легенда» Сологуб напишет о «необходимости и одновременной невозможности чуда» в мире¹³. Автор утверждает значимость чуда, однако скептицизм и жизненный опыт не позволяют Сологубу полностью поверить в это чудо, что заставляет его обращаться к эпохам и временам, когда это чудо было более возможным. Также в легенде «Претворившая воду в вино» прослеживается разделение на способных и неспособных к чуду, которое заключается не в сущности пророка, учителя или Христа, а в собственном воображении, в сердце и лирическом восприятии действительности. Так, по сути, в этом тексте нет как такового медиевализма, но видится работа с библейской и легендарной образностью, что, в общем, ставит эту легенду в один ряд с другими сологубовскими рассказами, в которых медиевализм присутствует, поскольку для Сологуба медиевализм и библейская, сказочная образность служат общей поэтической цели создания пространства, в котором чудо осуществимо.

В рассказе «Алчущий и жаждущий», название которого отсылает нас к Нагорной проповеди Христа (Мф. 5:6), представлен отряд крестоносцев на пути к Дамаску (исторический контекст связан с провалившейся осадой

¹¹ Сологуб Ф.К. Книга очарований: Новеллы и легенды. СПб.: Шиповник, 1909.

¹² Там же. С.9.

¹³ Сологуб Ф.К. Творимая легенда. М.: Современник, 1991.

Дамаска в 1148 г. в ходе Второго крестового похода). Воины сетуют на своего предводителя Ромуальда из Турени, поскольку он завел их в пустыню, где у отряда закончились припасы и вода. Ударом своего посоха Ромуальд превращает песок в пшено, а из камня изводит источник холодной воды. При этом чудо приобретает характер спасительного обмана и заблуждения: «Толпясь и толкаясь, приникли к скале, сухой и серой, – и опять обманули их томления жажды, и казалось им, что пьют они воду»¹⁴. Несмотря на свой дар и обманувшихся крестоносцев Ромуальд остается в пустыне с тремя тысячами и тремястами воинами, которые погибают от голода, жажды и атаки сарацинов. Нельзя сказать, что Ромуальд изменяет собственному дару демиурга, того, кто чудо-обманом преобразил реальность. Скорее он изначально не верит в лирическое преобразование реальности, он попросту не обладает верой в чудо и спасение. При этом его дар перенимает новый предводитель, новый «пророк и учитель» – Бертран. С ним оставшийся отряд «обманувших томления жажды и голода желанием чуда» доходит до Дамаска, завершает свой путь и соединяется с другими крестоносцами. Все художественное пространство подчинено определенному направлению и движению – пути к Дамаску. Похожее восприятие пространства характерно средневековым французским романам, например, романам Кретьена де Труа. В том же куртуазном романе «Рыцарь со львом, или Ивейн» пространство определяется стремлением главного героя к подвигам, покорению новых пространств, сражениям¹⁵. Стоит отметить, что пространство французского рыцарского романа анализирует в своей работе «Французский рыцарский роман» А.Д. Михайлов, в частности, он выводит понятия линейного и точечного пространств. Касательно сологубовского рассказа «Алчущий и жаждущий» применителен термин именно линейного пространства, поскольку оно подчиняется желаниям и характерам героев¹⁶. Путь героя оказывается непрерывным, а совершаемые подвиги, чудеса только продолжают развивать динамику пути и смену пространств. Любая остановка невозможна, поскольку она противоречит цели и направлению главного героя, поскольку остановка означает в средневековом романе схождение с верного пути и моральный крах¹⁷. Также имя Бертран вполне может отсылать к окситанскому трубадур Бертрану де Борну, который был известен поэтам Серебряного века. Например, главный герой драмы «Роза и крест» (1912) Блока – трубадур Бертран, который реализует себя и утверждает свою любовь к Изоре с помощью самоотречения, службы графу и исполнением своего долга. Позже в 1913 г. Блок напишет небольшой прозаический текст – «За-

¹⁴ Сологуб Ф.К. Книга очарований: Новеллы и легенды. СПб.: Шиповник, 1909. С. 22.

¹⁵ Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. М.: Наука, 1976. С. 174-176.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

писки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти», в котором главный герой Бертран рассказывает о своей жизни и о том, как он служил своему графу и его жене Изоре. Как и Бертран де Борн, сологубовский Бертран оказывается воином-предводителем, который провел большую часть жизни в военных походах, что вполне могло бы повлиять на создание уже одноименного блоковского персонажа в пьесе «Роза и крест».

Уже в начале XIX в. писатели были знакомы с поэзией трубадуров и читали их тексты преимущественно на французском языке. Значимость поэзии трубадуров отмечал еще А.С. Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической»: «Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания, – родился ле, романс и фаблио»¹⁸. Это позволяет утверждать знакомство декадентов и символистов с поэзией трубадуров и говорить о влиянии трубадуров, куртуазной литературы на творчество Сологуба.

Возвращаясь к концепции преобразования реальности, хотим отметить, что категории обмана и чуда становятся взаимозаменяемыми для Сологуба, поскольку они отражают лирическое и жизненно-необходимое преобразование жизни, которое может либо устроить настоящий праздник с пляской и вином, либо спасти от смерти. Такое взаимообращение категорий обмана и чуда мы видим именно в рассказе «Алчущий и жаждущий».

С одной стороны, в такой парадигме поэт представлен тем, кто свершает чудо (равное обману) и открывает новую, чистейшую реальность для восприятия. С другой стороны, мы обнаруживаем, что ключевое значение в этом преобразении играет уже не столько роль поэта или певца, сколько само восприятие читателя, зрителя, постороннего человека или второстепенного героя. Именно поэтому Ромуальд из Турени не понимает, почему его воины едят песок и льнут к камню. Для них ввиду самообмана песок и камень оказываются водой и пшеном, так само преобразование происходит без участия поэта, в этом случае – благочестивого воина Ромуальда.

Сологуб волен также вторгаться в эти воссозданные и полные чудес пространства, помещать в них анахронизмы, как мы видели на примере шутовской пьесы «Ванька ключник и паж Жеан». Здесь уместно сказать о квази-медиевалистском характере малой прозы «Книги очарований», обратить внимание на факт авторской воли, которая определяет степень изолированности художественного пространства («Мудрые девы», «Алчущий и жаждущий») или, наоборот, прямую включенность в наш мир (остальные рассказы, например, «Опечаленная невеста» или «Белая мама»).

Если до 1907 г. мы видим постепенное формирование поэтики Сологуба, основанное на довольно редком появлении медиевализма, прямом столкновении мещанской среды и либо фигуры автора, либо главного ге-

¹⁸ Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической. Собр. соч. в 10 т. 6 Т. Статьи и заметки 1824-1836 гг. М.: ГИХЛ, 1959-1962 гг. С. 263-266.

роя, то в конце 1900-х гг. Сологуб приходит к идее о формировании чистой реальности в сознании поэта или обычного человека, которая выступила бы заменой земной действительности. Способность или неспособность к чуду зачастую определяются врожденными способностями героев или их волей. Если в рассказах «Мудрые девы», «Алчущий и жаждущий» и легенде «Претворившая воду в вино» лирическое преображение определяется личной волей, то в сентиментальной новелле «Очарование печали» главные героини, Мариана и Ариана, разделены без участия личной воли: Мариана, мачеха Арианы, изначально красива, но зла, и не способна стать очаровательнее, чем ее падчерица.

Антитеза героинь задается на уровне описательной характеристики: если Мариана прекрасна, то Ариана обладает еще и «очарованием печали», которое навеивает ей ветер с высокой башни¹⁹. Оппозиция задается на уровне вертикали: Ариана большую часть времени проводит в башне и созерцает оттуда открывающийся простор, в то время как Мариана находится на земле и негодует, что она не самая красивая. Как только Мариана путем обмана и отравлением Арианы получает ее «очарование печали», то она сталкивается с невыносимой болью, вследствие чего умирает. В этой новелле Сологуба почти вовсе отсутствуют эротические и как таковые любовные мотивы. Ариана невинна и совершенна, ее красоту прославляют поэты, а рыцари приезжают, чтобы удостоиться ее внимания. Именно «очарование печали» делает Ариану погруженной в собственный мир, делает ее способной к состраданию, но в то же время отрешенной от всего низменного и бытового.

Нельзя не отметить генетическое сходство новеллы «Очарование печали» со сказками о царевне Несмеяне, которую пытается рассмешить множество разных персонажей. Если Ивану удастся рассмешить Несмеяну и жениться на ней, то в «Очаровании печали» Ариана остается навсегда печальной и несет «очарование печали» в мир, при этом принц Альберт получает ее снисхождение и женится на ней. Таким образом, Сологуб обращается к сюжету русской народной сказки, инвертирует основные образы, переносит художественное действие в западноевропейскую реальность Средневековья.

Средневековье Сологуба в контексте творчества Пушкина

Чтобы лучше понять прагматику сологубовского медиевализма, стоит рассмотреть его в творчество с точки зрения влияния А.С. Пушкина. В статье «Западноевропейское Средневековье в сказках Пушкина» Сванидзе отмечает следующее: «особый интерес к прошлому своей страны явился, как это ни парадоксально на первый взгляд, одним из побудительных мотивов освоения поэтом сюжетов западного Средневековья и, несомненно, в вы-

¹⁹ Сологуб Ф.К. Книга очарований: Новеллы и легенды. СПб.: Шиповник, 1909. С. 47.

боре форм этого освоения»²⁰. Автор рассматривает медиевализм в сказках Пушкина, что позволяет провести параллели со сказками Сологуба и сказочной образностью в его текстах, которая часто сочетается с образностью медиевальной. К очевидному влиянию Пушкина на Сологуба добавляется довольно неоднозначное отношение второго к первому. В статье юбилейного 1899 г. «К всероссийскому торжеству» Сологуб высоко оценивает талант Пушкина, вписывает современную ему литературу в продолжение пушкинских традиций. Однако в 1907 г., выходит статья «Демоны поэтов». Сологуб последовательно критикует поэтический дар Пушкина, обличая гения в самозванстве, отказе от «лирического забвения» и «дульцинирования»²¹. Так Сологуб показывает различные эпизоды с элементами переодеваний и травестийности в творчестве Пушкина, отмечая устремленность поэта к здешнему миру, а не к созданию вечного и идеального мира, который преваляровал бы над всем бытовым и земным. Согласно Сологубу настоящий поэт «дульцинирует» реальность, говорит вечное «нет» всему окружающему и материальному, принимает полностью свое «Я», чего не делал Пушкин, по мнению автора, и затем творит настоящее чудо, воздвигая его над всем миром²².

У Пушкина есть пьеса «Сцены из рыцарских времен» (1835), которую разные филологи относят то к сказкам Пушкина, то к текстам, ориентированным на исторический контекст («Борис Годунов», «Капитанская дочка») ²³. В основе пушкинского текста лежит сюжет «Жакерии» П. Мериме, в котором рассказывается о крестьянском антифеодальном восстании 1358 г. во Франции. Пушкин во многом ориентируется на французский подлинник начала XIX в., при этом почти не обращаясь к самим средневековым романам и свидетельствам об этом восстании²⁴. Квази-медиевалистский характер «Сцен из рыцарских времен» существенно повлиял на работу Сологуба с медиевализмом. Уточним, что квази-медиевалистский характер назван таковым, поскольку контакт автора со Средневековьем происходит не напрямую, а с помощью текстов-посредников или авторов-посредников,

²⁰ Сванидзе А.А. Западноевропейское средневековье в сказках А.С. Пушкина. М.: Средние века, 2002. С. 111-112.

²¹ Сологуб Ф.К. Демоны поэтов // Сологуб Ф.К. Творимая легенда: Статьи. М., 1914. С. 145-160.

²² «Лирическое забвение данного мира, отрицание его скудных и скучных двух берегов, вечно текущей обыденности, и вечно возвращающейся ежедневности, вечное стремление к тому, чего нет. Мечтою строятся дивные чертоги несбыточного, и для предварения того, чего нет, сожигается огнём сладкого песнетворчества всё, что есть, что явлено. Всему, чем радуется жизнь, сказано нет» (Сологуб Ф.К. Демоны поэтов // Сологуб Ф.К. Творимая легенда: Статьи. М., 1914.)

²³ Рассадин С. Последняя сказка (О «Сценах из рыцарских времен» Пушкина) // Вопросы литературы. М.: 1974. С. 213-236.

²⁴ Там же.

которыми стали французские романтики и символисты для русской литературы.

Как правило, такая «рецепция рецепции» Средневековья выражается, например, в пушкинском тексте, когда мы не можем доподлинно определить место действия, поскольку в тексте отсутствуют конкретные топонимы (равно как и в большинстве сологубовских текстов), а имена героев разделяются на французские (Альбер, Клотильда, Ремон, Рауль) и немецкие (Карл, Франц, Бертольд). Разделение имен вновь затрудняет определение места действия. Так же и в сологубовском корпусе текстов будут появляться то героини-немцы (Эдвиг, Теобальд), то героини-француженки (Адельстан, Ромуальд, Бертран). Так, мы видим схожий подход к работе с средневековой образностью. Стоит отметить, что средневековизм ни у Пушкина, ни у Сологуба не представлен в чистом виде, когда установлен прямой контакт с тем или иным текстом Средневековья. Так, в статье Сванидзе, говоря о Средних веках, по большей части показывает, как Пушкин заимствует средневековую образность из текстов романтиков, просветителей XVIII–XIX вв. и фольклора, в котором он обнаруживает множество общих мотивов для европейской культуры²⁵. На этом этапе работы пока затруднительно отметить нечто новое среди заимствований из западноевропейского Средневековья, как у Пушкина, так и у Сологуба, несмотря уже на разработанность сюжетов «отечественных» Средних веков.

Тем не менее, вполне вероятно, что Сологуб решил заимствовать пушкинский подход к работе с средневековизмом, поскольку в сологубовском творчестве, помимо условного места действия во многих средневековых текстах, мы также находим любовь героя к даме, социальное положение которого ниже положения возлюбленной. Такая любовь, противоречащая сословному делению, встречается у Пушкина еще до написания обозначенной пьесы, например, в сказках («Сказка о рыбаке и рыбке»). В «Сценах из рыцарских времен» пушкинский поэт Франц, устроившийся конюшенным к Альберу, полюбил Клотильду, его сестру, но был изгнан тут же Альбером, что напоминает сологубовский адюльтер, который наш автор также позаимствовал и развил в «Ваньке ключнике и паже Жеане». Клотильда просит помилования у рыцарей для Франца, она не питает к нему любви, однако проникается к нему вниманием и чувством сострадания, так же и в пьесе «Ванька ключник и паж Жеан» княгиня и графиня повлияли на спасение своих молодых любовников.

Клотильда. Нельзя ли помирить этого бедного человека?.. он уже довольно наказан и раной и страхом виселицы.

<...>

²⁵ Сванидзе А.А. Западноевропейское средневековье в сказках А.С. Пушкина. М.: Средние века, 2002. С. 109-134.

Рыцарь. Ну, Ротенфельд... что дама требует, в том рыцарь не может отказать. Надобно его помиловать.

Рыцари. Надобно его помиловать²⁶

В итоге вместо виселицы Франца на вечность заключают в тюрьму, однако в конце пьесы это трактуется как спасение. Обычный конюшенный-бунтовщик, благодаря положению дамы, спасает собственную жизнь.

Приведем схожие эпизоды из сологубовской пьесы:

Княгиня. Палачи смилосердились, тебя, Ванька, отпустили. Бери кошель с золотом, иди скоро домой. А вы, злы палачи, берите казны, сколько надобно»²⁷

<...>

«Графиня. Помедлите немного, я пойду к моему милому супругу и вымолю у него жизнь этого юного безумца. Казнить вы его всегда успеете, если граф его не помилует, – а для холодного трупа на черной виселице тщетно будет запоздалая милость»²⁸

Действительно, сюжетное сходство на уровне адюльтера и развязок пьес очевидно, но при этом важно отметить, что сологубовская работа с медиевальной образностью также отличается от пушкинской работы. Пушкинский текст ориентирован на реальное крестьянское восстание, описанное в пьесе «Жакерия» П. Мериме, в то время как сологубовский медиевализм совсем мало имеет общего с исторической реальностью и подходами романтиков к истолкованию истории, как это делают Пушкин и Вальтер Скотт. В свой медиевализм Пушкин закладывает конфликт власти и народа и личные сложные взаимоотношения с цензурой и Николаем I²⁹, осмысление эпохи начала XIX в. происходит с помощью фольклорных сюжетов и образов. При этом в сологубовском медиевализме гораздо меньше политических параллелей и социальной проблематики, чем у Пушкина. Об этом также позволяют судить и сологубовские статьи, в которых автор рассуждает о роли поэта и искусства, определяя их место и функции в мировом и общекультурном контексте вне зависимости от эпохи и места действия³⁰. Такой подход вновь говорит о «маскараде»³¹ эпох, в котором Средние века – лишь составляющая часть.

²⁶ Пушкин А.С. Сцены из рыцарских времён // Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 338-340.

²⁷ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8: Драматические произведения. СПб.: Шиповник, 1911. С. 195.

²⁸ Там же.

²⁹ Сванидзе А.А. Западноевропейское средневековье в сказках А.С. Пушкина. М.: Средние века, 2002. С. 109-134.

³⁰ Как видим, довольно большое множество сологубовских статей посвящено его концепции искусства, поэта, поэзии и красоты. Медиевализм занимает важное место в творчестве автора, но является составной частью общего маскарада эпох, сложившегося в 1900-ые гг.

³¹ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.26

Также, например, условное место действия, как в «Сценах из рыцарских времен» и пушкинских сказках, наблюдается все-таки не во всех текстах Сологуба, хотя и становится почти повсеместным (единственное исключение: «Алчущий и жаждущий», место действия которого – второй крестовый поход, осада Дамаска 1148 г.). Если изучить остальные пространства, в которых разворачивается художественное действие, то мы обнаружим следующие формулировки. Действие рассказа «Милый паж» происходит в «некой благословенной и цветущей стране»³², рассказа «Царица поцелуев» (1907) – в «одном славном и дивном городе»³³, сентиментальной новеллы «Очарование печали» – в загадочной и дивной стране. Такое абстрактное и неопределенное пространство роднит сологубовские тексты со сказками и легендами, однако, как мы обозначили, в некоторых текстах конкретное место действия намеренно создается автором.

Так, Пушкин существенно влияет на Сологуба и его подход к медиализму. Однако это влияние все-таки сводится к открытию для Сологуба мира сказочного европейского Средневековья, в котором он продолжает существовать самостоятельно, работая только с теми сюжетами, которые ему интересны. В этом и заключается новаторство сологубовского медиализма, поскольку он предлагает полноценный взгляд на реальность либо как на почву для преобразования, либо как то, от чего стоит своевременно отказаться в угоду чистой реальности. Сологуб исключает при этом элементы дидактики, политическую и социальную проблематику. Каждое пространство замкнуто внутри себя, независимо и гармонично, и лишь по зову автора оно получает анахронизмы, которые выстраивают смысловые переключки с Серебряным веком и текстами других авторов-символистов.

Заключение

Прежде всего, мы определяем характер сологубовского медиализма как квази-медиэвальный. Отсутствуют свидетельства о работе Сологуба с текстами Средневековья, однако читать средневековые тексты Сологуб вполне мог, основываясь на французских изданиях XIX в. Исследование средневековых сюжетов и мотивов происходит для Сологуба благодаря влиянию Пушкина и Мережковского, если обращаться к разработке сюжетов отечественного Средневековья, и благодаря французской литературе символизма и романтизма.

Если говорить о функциональности сологубовского медиализма, то здесь ключевое место имеет видение автора фигуры поэта, музы и самого

³² Сологуб Ф.К. Милый Паж. Собр. соч.: В 20 т. Т. 4. Книга превращений. Рассказы. СПб.: Сирин, 1913.

³³ Сологуб Ф.К. Царица поцелуев // Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. СПб.: Навьи чары, 2002. С. 48.

искусства, о чем неоднократно говорится в нашей работе. Сказочные и волшебные сюжеты Средневековья становятся почвой для реализации сологубовской поэтики. При этом может возникнуть смысловое противоречие между обращением к Средневековью и образом Дон Кихота, роман о котором представляет собой полное «выворачивание» Средних веков в Европе и представлений о рыцарях и рыцарстве. Такие противоречия не поднимаются в творчестве Сологуба и его публицистических статьях, поскольку и Средневековье, и фигура Дон Кихота подчиняются его поэтике и транслируемому чуду в его различных образах. «Книга очарований» становится фундаментальным элементом в поэтике Сологуба, поскольку самые разные однородные и неоднородные пространства, различные исторические эпохи и различные культуры сводятся к единому знаменателю – сложившемуся миропониманию Сологуба и, в общем, к эпохе модерна. Так, тот самый «маскарад» эпох подчиняется единой воле одного автора-демиурга.

Похожие интенции реализовывались в театральном обществе «Старинный театр» под руководством режиссера Н.Н. Евреинова. Общество просуществовало с 1907 г. по 1912 г. в рамках двух театральных сезонов. В рамках первого сезона были поставлены литургическая драма, миракль, моралите, пастурель и фарс, – жанры западноевропейского театра Средневековья и Ренессанса. Второй сезон был ознаменован постановкой жанров испанского театра эпохи возрождения, а третий сезон с постановкой итальянской комедии масок так и не состоялся из-за начавшейся Первой мировой войны и последовавшими революциями. Такой большой театральный проект вновь отражает представление о Серебряном веке как о времени, когда наступил момент рассмотреть каждую эпоху человеческой культуры и истории, увидеть нечто общее и универсальное³⁴.

Мы постарались целостно разобрать малую прозу Сологуба через призму рецепции фольклорных и средневековых сюжетов, параллельно проводя разделение на настоящую медиевальную образность и немедиевальное мотивы и элементы. В дальнейшей перспективе предстоит глубже изучить область возможных контактов не только Сологуба, но и других модернистов с западноевропейским Средневековьем. Стоит отдать должное, что работы Сванидзе, историка и медиевиста, уже проложили путь исследования Пушкина с медиевальной точки зрения, однако до сих пор не было проведено четкого разделения на категории литературы и фольклора, средневековые и ренессансные образы. Также не было установлено фактов контакта и работы с теми или иными текстами, конкретными средневековыми романами, за исключением творчества Блока. Такие неустановленные контакты и связи представляют собой лакуны для будущих исследований, которые позволят создать новое представление о Серебряном веке, «прочсть» эту

34 Бельй А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

эпоху с точки зрения рецепции Средних веков, таким образом открывая новые черты эпохи модерна.

Литература

Аладышкин И.В. Анархо-индивидуализм в среде отечественной интеллигенции второй половины XIX – первой декады XX в. (на материалах городов Москва и Санкт-Петербург). Дис. ... кан. ист. наук. Иваново, 2006.

Алимов Д.Е., Дилигул Е.С., Колосков Е.А. Мобилизованное Средневековье. Средневековая история на службе национальной и государственной идеологии в России. В 2 т. Т. 2. Под ред. Д.Е. Алимова и А.И. Филюшкина. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2021.

Ассманн Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М., 2004. С. 50-59.

Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

Бобрицких Л.Я., Горева Д.В. Миф о Дон Кихоте в творчестве символистов. Воронеж: Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 3.

Гаспаров М.Л. Русская поэзия «Серебряного века» // Поэтика «Серебряного века». М.: Наука, 1993.

Гизетти А.А. Современная литература. Сборник статей. Л.: Мысль, 1925. С. 82-92.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984.

Замятин Е.И. Современная литература. Сборник статей. Л.: Мысль, 1925. С. 76-81.

Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское средневековье. Т. 1. / пер., коммент. Д.С. Колчигина, под ред. Ф.Б. Успенского. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020.

Леонтьева О.Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX – начала XX вв. Самара: ООО «Книга», 2011.

Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. М.: Наука, 1976. С. 174-176.

Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память, под ред. П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб., 1999. С. 17-50.

Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической. Собр. соч. в 10 т. Т. 6. Статьи и заметки 1824-1836 гг. М.: ГИХЛ, 1959-1962 гг. С. 263-266.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.

Рассадин С. Последняя сказка (О «Сценах из рыцарских времен» Пушкина) // Вопросы литературы. М.: 1974. С. 213-236.

Савельева М.С. Федор Сологуб. Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 2014.

Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени / Учреждение Рос. акад. наук. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012.

Сванидзе А.А. Западноевропейское средневековье в сказках А.С. Пушкина. М.: Средние века, 2002. С. 109-134.

Семкин А.Д. Театральная теория Н.Н. Евреинова. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2000.

Севастьянова В.С. Архетипика романтического двоемирия в поэтике русского символизма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2004.

Сологуб Ф.К. Демоны поэтов // Сологуб Ф. К. Творимая легенда: Статьи. М., 1914. С. 145-160.

Соболевский А.И. Великорусские народные песни. СПб.: Государственная типография, 1895-1902.

Сологуб Ф.К. Книга очарований: Новеллы и легенды. СПб.: Шиповник, 1909.

Сологуб Ф.К. Полное собрание стихотворений и поэм. В 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1877-1892. СПб.: Наука, 2012.

Сологуб Ф.К. Полное собрание стихотворений и поэм. В 3 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1893-1913. СПб.: Наука, 2014.

Сологуб Ф.К. Полное собрание стихотворений и поэм. В 3 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы 1914-1927. СПб.: Наука, 2020.

Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8: Драматические произведения. СПб.: Шиповник, 1911. С. 157-221.

Сологуб Ф.К. Собр. соч. СПб, 1913.

Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Дис. ... док. филол. наук. Самара, 2010.

Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой. М., 2007.

Хальвбакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007.

Чжиен А. Проблема «балагана» в русской драматургии начала XX в. Дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2002.

Чулков Г.И. Годы странствий. Федор Сологуб. М.: Эллис Лак, 1999.

References

Aladyshkin I.V. *Anarkho-individualizm v srede otechestvennoy intelligentsii vtoroy poloviny XIX – pervoy dekady XX v. (na materialakh gorodov Moskva i Sankt-Peterburg)* [Anarcho-individualism among the Russian intelligentsia of the second half of the 19th – first decade of the 20th century. (based on materials from the cities of Moscow and St. Petersburg)]: PhD thesis. Ivanovo, 2006 (in Russian).

Alimov D.E., Diligul E.S., Koloskov E.A. *Mobilizovannoye Srednevekoye. Srednevekovaya istoriya na sluzhbe natsional'noy i gosudarstvennoy ideologii v Rossii. V 2 t. T. 2* [The mobilized Middle Ages. Medieval history in the service of national and State ideology in Russia. In 2 vol. V. 2], ed. by D.E. Alimova, A.I. Filushkina. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg's University Publ., 2021 (in Russian).

Assmann Ya. *Kul'turnaya pamyat': Pismo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: Writing, Memory of the Past, and political identity in the High Cultures of antiquity]. Moscow, 2004. P. 50-59 (in Russian).

Bagno V.E. *Russkaya poeziya Serebryanogo veka i romanskiy mir* [Russian Poetry of the Silver Age and the Romance World]. Saint-Petersburg: Giperion Publ., 2005 (in Russian).

Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransoaz Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965 (in Russian).

Belyy A. *Simvolizm kak miropoyimanie* [Symbolism as a worldview]. Moscow: Respublika Publ., 1994 (in Russian).

Bobritskikh L.Ya., Goreva D.V. *Mif o Don Kikhote v tvorchestve simvolistov* [The myth of Don Quixote in the works of Symbolists]. *Vestnik VGU. Series: Philology. Journalism.* 2015. N. 3 (in Russian).

Chulkov G.I. *Gody stranstviy. Fedor Sologub* [Years of wandering. Fyodor Sologub]. Moscow: Ellis Lak Publ., 1999 (in Russian).

Chzhien A. *Problema "balagana" v russkoy dramaturgii nachala XX v.* [The problem of the "farce" in Russian drama of the early twentieth century]: PhD thesis. Saint-Petersburg, 2002 (in Russian).

Gaspakov M.L. *Russkaya poeziya "Serebryanogo veka"* [Russian poetry of the "Silver Age"], in *Poetika "Serebryanogo veka"* [Poetics of the "Silver Age"]. Moscow: Nauka Publ., 1993 (in Russian).

Gizetti A.A. *Sovremennaya literatura. Sbornik statey* [Modern literature. Collection of articles]. Leningrad: Mysl' Publ., 1925. P. 82-92 (in Russian).

Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of medieval culture]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984 (in Russian).

Khalvbaks M. *Sotsial'nyye ramki pamyati* [The social framework of memory] / trans. by S.N. Zenkina. Moscow: Novoye izdatel'stvo Publ., 2007 (in Russian).

Kurtsius E.R. *Evropeyskaya literatura i latinskoe srednevekov'ye. T. 1* [European literature and the Latin Middle Ages. V. 1], trans. by D.S. Kolchigina, ed. by F.B. Uspenskiy. Moscow: Izdatel'skiy Dom YASK Publ., 2020 (in Russian).

Leont'eva O.B. *Istoricheskaya pamyat' i obrazy proshlogo v rossiyskoy kul'ture XIX – nachala XX v.* [Historical memory and images of the past in Russian culture of the 19th – early 20th centuries]. Samara: LLC "Kniga" Publ., 2011 (in Russian).

Mikhaylov A.D. *Frantsuzskiy rytsarskiy roman* [A French chivalrous novel]. Moscow: Nauka Publ., 1976 (in Russian).

Nora P. Problematika mest pamyati [The problem of places of memory], in *Frantsiya-pamyat'* [France-memory], ed. by P. Nora, M. Ozyuf, Zh. de Pyuimezh, M. Vinok. Saint-Petersburg, 1999. P. 17-50 (in Russian).

Propp V.Ya. *Morfologiya volshebnoi skazki* [Morphology of the Folktale]. Moscow: Labirint Publ., 1998 (in Russian).

Pushkin A.S. *O poezii klassicheskoy i romanticheskoy. Sobr. soch. v 10 t. T. 6. Stat'i i zametki 1824-1836 gg.* [About classical and romantic poetry. Collection of works. In 10 vol. V. 6]. Moscow: GIKHL Publ. P. 263-266 (in Russian).

Rassadin S. Poslednyaya skazka (O "Stsenakh iz rytsarskikh vremyon" Pushkina) [The Last Fairy Tale (About Pushkin's "Scenes from the Chivalric Times")]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. Moscow: 1974. P. 213-236 (in Russian).

Savel'eva M.S. *Fedor Sologub. Zhizn' zamechatel'nykh lyudey* [Fyodor Sologub. The lives of wonderful people]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 2014 (in Russian).

Sazonova L.I. *Pamyat' kul'tury. Nasledie Srednevekov'ya i barokko v russkoy literature Novogo vremeni* [Cultural memory. The Legacy of the Middle Ages and Baroque in Modern Russian Literature]. Moscow: "Rukopisi pamyatniki Drevney Rusi" Publ., 2012 (in Russian).

Semkin A.D. *Teatral'naya teoriya N.N. Evreinova* [Theatrical theory by N.N. Evreinov]: PhD. thesis. Saint-Petersburg, 2000 (in Russian).

Sevast'yanova V.S. *Arkhetipika romanticheskogo dvoemiriya v poetike russkogo simvolizma* [The Archetypal Romantic Dualism in the Poetics of Russian Symbolism]: PhD thesis. Magnitogorsk, 2004 (in Russian).

Shenk F.B. *Aleksandr Nevskiy v russkoy kul'turnoy pamyati: Svyatoy, pravitel', natsional'nyy geroi* [Alexander Nevsky in Russian Cultural Memory: Saint, Ruler, National Hero]. Moscow, 2007 (in Russian).

Shevchenko Ye.S. *Estetika balagana v russkoy dramaturgii 1900-kh – 1930-kh godov* [The aesthetics of the Farce in Russian drama of the 1900s – 1930s]: PhD thesis. Samara, 2010 (in Russian).

Sobolevskiy A.I. *Velikoruskiye narodnyye pesni* [Great Russian folk songs]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennaya tipografiya Publ. (in Russian).

Sologub F.K. *Demony poetov* [Demons of poets], in Sologub F.K. *Tvorimaya legenda: Stat'i* [Created legend: Articles]. Moscow, 1914. P. 145-160 (in Russian).

Sologub F.K. *Kniga ocharovaniy: Novelly i legendy* [The Book of Enchantments: Novels and Legends]. Saint-Petersburg: Shipovnik Publ., 1909 (in Russian).

Sologub F.K. *Polnoye sobranie stikhotvoreniy i poem. V 3 t. T. 1. Stikhotvoreniya i poetry 1877-1892* [The complete collection of poems. In 3 vols. Vol. 1. Poems 1877-1892]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2012 (in Russian).

Sologub F.K. *Polnoye sobranie stikhotvoreniy i poem. V 3 t. T. 2. Stikhotvoreniya i poetry 1893-1913* [The complete collection of poems. In 3 vols. Vol. 2. Poems 1893-1913]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2014 (in Russian).

Sologub F.K. *Polnoye sobranie stikhotvoreniy i poem. V 3 t. T. 3. Stikhotvoreniya i poetry 1914-1927* [The complete collection of poems. In 3 vols. Vol. 3. Poems 1914-1927]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2020 (in Russian).

Sologub F.K. *Sobranie sochineniy: V 12 t. T. 8: Dramaticheskiye proizvedeniya* [Collection of works. In 12 vol. V. 8. Dramatic works]. Saint-Petersburg: Shipovnik Publ., 1911. P. 157-221 (in Russian).

Sologub F.K. *Sobr. soch* [Collection of works]. Saint-Petersburg, 1913. (in Russian).

Svanidze A.A. *Zapadnoevropeyskoye srednevekov'ye v skazkakh A.S. Pushkina* [The Western European Middle Ages in the tales of A.S. Pushkin]. Moscow: Sredniye veka, 2002. P. 109-134. (in Russian).

Zamyatin Ye.I. *Sovremennaya literatura. Sbornik statey* [Modern literature. Collection of articles]. Leningrad: Mysl' Publ., 1925. P. 76-81 (in Russian).

Medievalism in the Short Prose of F.K. Sologub

Nikita Egorov, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), nianegorov@edu.hse.ru

The article studies the reception of medieval culture in the short prose of Fyodor Sologub – the collection «The Book of Charms». The author defines the pattern of Sologub’s mediaevalism as quasi-mediaeval, since the writer’s direct contact with the original texts of the Middle Ages has not been established, and imagery is borrowed through intermediaries – Russian and European Romantics, for example, A.S. Pushkin. The key goal of Sologub is not historical reconstruction, but the creation of the «purest reality», a space where a miracle is possible, which brings together medieval images with biblical and fabulous ones. In the article it is emphasized that medieval motifs function in the general context of the 1900s’ symbolist polemic about mystical anarchism and conciliar individualism. Special attention is given to E.R. Curtius’ methodology for analyzing space and identifying cultural contacts. The author comes to the conclusion that Sologub’s medievalism is devoid of social issues and serves exclusively the goals of ambivalent poetics, obeying the will of the demiurge author. The study fits Sologub’s work into the general cultural context of the Silver Age with its tendency towards historical masquerades and reconstruction of past eras.

Keywords: medievalism, the Silver Age, the Middle Ages, reception, memory studies, masquerade, travesty, symbolism

For citation: Egorov N.A. (2025) Medievalism in the Short Prose of F.K. Sologub // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 45-64.

Date of receipt: 30.07.2025.

Тема памяти в романе Б. Шлинка «Возвращение»

Александра Самойленко, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), aisamoylenko@edu.hse.ru

В статье анализируется роль памяти в романе Бернхарда Шлинка «Возвращение» как важнейшего инструмента в формировании идентичности и осмысления послевоенного прошлого Германии. Рассматривается, как личные и коллективные воспоминания помогают героям стать ближе к корням, найти свое место в истории и обрести чувство принадлежности. Особое внимание уделяется мифу об Одиссее, который служит метафорой долгого пути возвращения к себе и своему прошлому. Актуальной становится также тема травмы и различного отношения к травмирующим воспоминаниями.

Ключевые слова: исследования памяти, травма, личные воспоминания, коллективные воспоминания, Бернхард Шлинка

Для цитирования: Самойленко А.И. Тема памяти в романе Б. Шлинка «Возвращение» // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 65-78.

Дата поступления: 02.08.2025.

Роман Б. Шлинка «Возвращение» представляет из себя историю о том, как молодой немец Петер Дебауер, рожденный после Второй мировой войны, пытается найти своего отца. На фоне поисков Петер начинает задаваться фундаментальными вопросами, связанными с темой того, как прошлое определяет реальность настоящего: как понять и принять вину и ответственность за поступки предыдущих поколений, особенно в контексте нацистского прошлого Германии; можно ли по-настоящему вернуться домой и обрести покой после долгих странствий и внутренних поисков: как примириться с прошлым, которое связано с предательством, изменой и моральными компромиссами близких людей?

Автор произведения, Бернхард Шлинка – современный немецкий писатель. Отучившись на юриста в Гейдельбергском университете, он принял решение посвятить себя художественной литературе. Его дебютом стала трилогия о Зельбе, где автор пытается взглянуть на войну с точки зрения первого послевоенного поколения, которое не застало кровопролития и боевых действий, но активно ощущает их последствия на себе. Роман «Возвращение» не стал исключением. В нем затрагиваются проблемы поиска идентичности, проживания травмы и осмысления себя в историческом кон-

тексте, что является характерным для творчества Шлинка¹.

Тема памяти становится ключевой в романе «Возвращение». Она дает нам не только соприкоснуться с личными воспоминаниями персонажей, но и погружает в широкий историко-культурный контекст послевоенной Германии XX века. Особое место в романе занимает миф об Одиссее, который переплетается с судьбами каждого поколения семьи Дебауер.

В работе будет рассмотрена роль воспоминаний в структуре романа, а также их становление ключевыми инструментами для раскрытия внутреннего мира главного героя, формирования его идентичности и осмысления исторического прошлого Германии. Исследование памяти в литературе приобретает особую важность, так как художественные произведения не только обнажают травмы, но и помогают их переосмыслить.



Коллективные воспоминания

Впервые термин коллективная память ввел французский ученый Морис Хальбвакс. В книге «Социальные рамки памяти» он выделяет важные факторы при формировании коллективных воспоминаний, например: пространство, время, традиции и социальные институты². Однако коллективная память не является статичным конструктом. Одни воспоминания становятся ярче на фоне других, тем самым формируя определенную картину прошлого. Коллективные воспоминания циркулируют в рамках определенной социальной группы. В «Возвращении» группами становятся два поколения немцев, ощутивших наиболее ярко последствия Второй мировой: люди, пережившие военные события, и первое послевоенное поколение. Они помогают людям ощутить общность между друг другом и разделить определенный опыт. Рассмотрим особенности коллективных воспоминаний на конкретных примерах из романа.

Коллективная память в первую очередь важна для видения себя в истории³. Первое послевоенное поколение осознавало значимость истори-

¹ Чугунов Д.А. Особенности репрезентации прошлого в прозе Бернхарда Шлинка // *Studia Litterarum*. 2020. №2. С. 186-201.

² Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.

³ Ассман А. Длинная тень прошлого. М.:НЛО, 2014.

ческих событий, поэтому ему было важно стать частью них. Так герой вспоминает о произошедшем: «С каждым моим воспоминанием была связана определенная картинка: рабочие с немецким флагом перед Бранденбургскими воротами... Что касается венгерского восстания, то тут сохранилась не картинка, а звуковой образ»⁴. Связь с историческими событиями выступает как еще один механизм, помогающий обрести идентичность и ощутить общность в рамках целой нации.

Рассуждая о коллективной памяти, мы не можем не затронуть тему искусства как части единого контекста, в котором формируется коллективная память. Сперва может показаться, что такой тип памяти соотносится исключительно с большими историческими событиями, однако это не так. В составлении образа отца коллективная культурная память тесно связывается с судьбой семьи. Например, бабушка главного героя любит поэзию, которая является частью коллективной культурной памяти, и делится с Петером тем, какие поэтические произведения больше всего любил его отец: «Бабушка рассказала мне однажды, что отец любил стихи и что самой его любимой была баллада Теодора Фонтане “Джон Мейнард”»⁵. В ней повествуется о моряке, который в момент пожара на судне проявил храбрость и отвагу, спасая пассажиров с тонущего судна, а сам погиб. Фигура Джона Мейнарда формирует героический образ отца в голове сына. Для того чтобы почувствовать связь с отцом, Петер запоминает произведение наизусть. Впоследствии он будет учить стихи, понравившиеся его возлюбленной. На этом примере хорошо прослеживается то, как культурная память помогает как духовно сблизиться с членом семьи, которого никогда не видел вживую, так и наладить контакт с близкими.

Как и культурная память, историческая тоже оказывается частью коллективной памяти. В контексте произведения исторические и личные воспоминания находят связь. Дедушка Петера – любитель исторических хроник. Он на регулярной основе рассказывает их внуку. Иногда исторические события находят отражение в судьбе семьи Дебауер. Одна легенда о рыцаре напоминала главному герою жизненный путь его отца и как его судьба была в конце туманна: «Я стал допытываться, что произошло потом с рыцарем фон Хюненбергом, но дедушка этого не знал»⁶.

Шлинк показывает, как воспоминания могут объединять людей, создавая общее поле для понимания и сочувствия, как внутри целой нации, так и среди членов семьи. Культурные и исторические коллективные воспоминания, передаваемые через искусство, литературу и семейные предания, играют важную роль в создании образа отца главного героя и установлении

⁴ Шлинк Б. Возвращение: Роман / Пер. с нем. А.Белобратова. СПб.: Азбука-классика, 2010.

⁵ Шлинк Б. Возвращение: Роман / Пер. с нем. А.Белобратова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 21

⁶ Там же. С. 16

связи между поколениями. Таким образом, коллективная память в романе «Возвращение» становится динамичным и многогранным феноменом, формирующим самосознание героев и их отношение к истории.

Личные воспоминания

Личные воспоминания связаны с индивидуальным опытом каждого человека. Согласно теории Хальбвакса, они играют ключевую роль в формировании нашего восприятия мира и собственного места в нём, а также в осмыслении нашей связи с более широкими историческими и культурными контекстами.⁷ Личные воспоминания не могут существовать в отдельности от коллективных, они всегда формируются в определенном социальном контексте и передаются через общение с окружающими. Также важно отметить, что личные воспоминания не являются точным отражением событий, а становятся лишь реконструкцией, подверженной определенному искажению, которое может определяться характером человека. Такая реконструкция уникальна, так как связана с персональным опытом человека и его мировоззрением. Рассмотрим, как личные воспоминания отражают фигуры персонажей в «Возвращении».

Впервые мы сталкиваемся с личными воспоминаниями в ностальгическом дискурсе. Автор описывает детство и юность, проведенные у бабушки и дедушки. Интересной деталью становится то, как воспоминания передаются. Это осуществляется не привычным нам образом, не только через зрительное описание. В этом случае задействуются разные органы чувств. Например, герой вспоминает, какие звуки ассоциировались у него с летом: «Скрип гравия, жужжание пчел, стук мотыги... стали для меня звуками лета»⁸. Или какие запахи были связаны с ним: «Пахнет же лето горьковатым запахом нагретого солнцем самшита и гниловатыми испарениями компостной кучи»⁹. Это расширяет спектр восприятия читателя и рисует более объемную картину действительности.

Однако эти идиллические летние воспоминания несут в себе еще одну важную функцию. Они создают контраст между спокойной, размеренной и умиротворенной жизнью героя в деревне и напряженной, нервной и непростой жизнью в городе: «На улице, где стоял наш с мамой дом, всегда было оживленное движение; когда мимо проезжал трамвай или грузовик, у нас звенели оконные стекла, а когда строительные машины сносили разбомбленные соседние дома или работали на новостройке, в комнате дрожали

⁷ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.

⁸ Там же. С. 6

⁹ Там же. С. 7

полы»¹⁰. Жизнь в городе имеет чёткую связь с определенным историческим периодом, в данном случае, – послевоенным. Что касается жизни в деревне – она течет вне времени.

Именно в деревне главный герой ощутил первые любовные переживания: «Опыт бессознательной любви, которую я испытал к Лючии»¹¹, черты которой он будет видеть в своей возлюбленной: «Ямочка Лючии, ямочка гнева и упрямства»¹². Постоянное возвращение к событиям детства и юности позволяет осознать, как прошлое сформировало личность главного героя. Именно эти воспоминания становятся опорой в жизни героя, и в трудные моменты ему хочется вернуться к ним: «Однако я обязательно хотел сделать остановку там, где жили дедушка и бабушка. Я хотел вновь увидеть их дом...»¹³

Одним из частых мотивов в романе становится роль личной вещи, какого-либо физического предмета как источника воспоминаний. Рассмотрим некоторые примеры. Когда бабушка и дедушка чувствуют приближение смерти, они стараются избавиться от лишних вещей в доме: «Некоторые знакомые мне вещи уже исчезли, а шкафы и стеллажи были наполовину пусты. Мне хотелось сохранить все, ведь все было связано с воспоминаниями и все, что дедушка и бабушка ради меня оставили бы в доме, удерживало бы их в этой жизни, но они с той будничной простотой, с которой готовились к смерти, невозмутимо объяснили мне, что я могу забрать лишь немногие вещи»¹⁴. Процесс их умирания начинается с избавления от вещей как артефактов памяти. Главный герой всё же оставляет часть предметов, тем самым сохраняя память о важных для него людях: «Дедовы письменный стол и кресло сохранились у меня до сих пор»¹⁵.

Вещи могут выполнять и обратную функцию. Они оказываются невольными и порой болезненными воспоминаниями о прошлом. Когда Петер Дебауер возвращается в родной город, он избавляется от старой мебели, чтобы символически начать новую главу жизни: «Ах, наконец-то я от всего освободился: от панциря квартиры, который на меня давил, от мебели, которая стояла повсюду и шпионила за мной... Наконец-то я избавился от своей прежней жизни и могу начать новую»¹⁶.

Важной темой, которая раскрывается через личные воспоминания, становится поиск идентичности в контексте родины. Эта тема близка шлин-

¹⁰ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. С. 8

¹¹ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. С. 35

¹² Там же. С. 90

¹³ Там же. С. 156

¹⁴ Там же. С. 36

¹⁵ Там же. С. 38

¹⁶ Там же. С. 144

ковским героям, принадлежащим разным романам¹⁷. Три поколения семьи Дебауер тоже оказываются связанными с ним. Представитель старшего, дедушка главного героя, описывает в дневниках многочисленные попытки покинуть родину и построить новую жизнь в других странах. Проблема утраты идентичности и родины хорошо отражена в виде метафоры в мемуарах дедушки: «Капли на плитах напоминали ему о рассеянных по свету немцах»¹⁸.

Отец Петера пишет целый роман о возвращении на родину из русского плена, стилизованный под «Одиссею» Гомера. Вернувшись в Германию и поняв, что фашистский режим свергнут, он бежит в Америку, где продолжает быть верным нацистской идеологии. Главный герой романа вслед за отцом и дедом пытается уехать из родного города в поисках лучшей жизни. Он то переезжает в другие города Германии, то пытается уехать в Америку, но в конце концов возвращается в родной город, где строит счастливую жизнь.

Здесь стоит обратиться к оригинальному названию романа «Die Heimkehr», которое образуется из двух слов «Das Heim» – дом и «Die Kehr» – возвращение. Для автора важно подчеркнуть, что герой не просто вновь оказывается в тех местах, где жил раньше, а возвращается к себе на родину, к корням, как физически, так и духовно выстраивает связь со своим прошлым.

Проследив эти взаимосвязи, мы можем сделать вывод, что название романа «Возвращение» намекает как на постоянные попытки Петера наладить жизнь в родном городе, так и на поиск его собственной идентичности через обращение к фигуре отца. Именно он помогает найти ответы на вопросы о связи личности с историей и с корнями, помогает провести границу между прошлым и настоящим: где прошлое оказывает влияние на его жизнь, а где герой намеренно отделяет себя от прошлого.

В романе Бернхарда Шлинка «Возвращение» личные воспоминания играют ключевую роль в формировании личности главного героя и осмыслении его связи с прошлым и семьей. Через ностальгические образы детства, а также через память о близких и о предметах, которые хранят историю семьи, раскрывается внутренний мир Петера Дебауера. Личные воспоминания также поднимают одну из главных проблем произведения – вопрос поиска родины и значения ее в жизни человека. Опираясь на опыт предыдущих поколений, главный герой находит ответ и на него.

Миф об Одиссее

¹⁷ Гуцина А.И. Образ родины в прозе Бернхарда Шлинка // Вестник КГУ. 2022. №3. С. 153-157.

¹⁸ Шлинк Б. Возвращение: Роман / Пер. с нем. А.Белобратова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 10

Роман Б. Шлинка «Возвращение» представляет собой наложение античного сюжета об Итаке на действительность военной и послевоенной Германии. Автор предпринимает попытку переосмыслить древний миф, наполняя его современными нравственными дилеммами. Выбор в пользу «Одиссеи» сделан не случайно. Само название романа можно сопоставить с сюжетом мифа. В древнегреческом эпосе рассказывается о долгом возвращении Одиссея в родную Итаку. Путь обретения дома вновь проходит и главный герой романа Шлинка, Петер Дебауер.

В «Возвращении» мы видим сразу несколько героев, которых мы можем сопоставить с Одиссеем. Также в тексте встречается и образ Телемаха, сына Одиссея и его жены Пенелопы¹⁹.

По мнению Т.А. Шарыпиной, автора статьи «Немецкая “Одиссея” Бернхарда Шлинка», отец и сын Дебауеры олицетворяют контрастные образы Одиссеев. Оба они проходят путь морально-нравственных исканий. Иоганн, отец Петера, всеми силами старается вернуться к утопии, ключевым аспектом которой является железное правило²⁰: «Причиняй другим то, что по силам вынести тебе самому»²¹. Когда нацистская идеология сменяется в Германии на демократическую, Иоганн покидает страну, чтобы иметь возможность развивать свою жестокую философию. Фигуру Иоганна можно характеризовать как образ разрушительного и безнравственного Одиссея XX века, который так и не находит пристанища. Сын же, наоборот, предпринимает несколько попыток вернуться в родной город, построить там новую жизнь, завести семью, выстроить взаимоотношения со своим прошлым.

Однако образ Петера амбивалентен, в начале «Возвращения» его можно ассоциировать с Телемахом²², который находится в поисках своего отца. В романе отца «не было Телемаха, то есть сына Карла»²³, его роль играл сам Петер, который по роману Иоганна и различным другим наводкам пытался отыскать своего отца.

Еще одним героем-Одиссеем становится Карл, главный герой романа, написанным отцом Петера, Иоганном Дебауером. Историю Карла можно назвать переложением странствий Одиссея на побег немецкого солдата из русского плена. Сам Петер отзывается о романе отца так: «Скорее тут чувствовалась некая игра. Человеку нужно было написать книгу, он затеял рассказать историю о солдате, возвращающемся с войны, он знал, как эти

¹⁹ Шарыпина Т.А. Немецкая «Одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2012, №1(2). С. 267-271.

²⁰ Потанина Н.Л., Горячева К.Ю. Поэтика «вставных конструкций» в романе Б. Шлинка «Возвращение» // Неофилология. 2018. №16. С. 73-80.

²¹ Там же. С. 160

²² Шарыпина Т.А. Немецкая «Одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2012, №1(2), С. 267-271.

²³ Там же. С. 75

люди говорят, знал “Одиссею” и решил не затрачивать особых усилий»²⁴. Каждое испытание, встречающееся на пути Карлу можно сопоставить с событиями в тексте древнегреческого эпоса, только фон повествования меняется со Средиземноморского на Сибирский.

В завершение работы мы рассмотрим образ Оджи Марковича. Он является бывшим женихом Барбры, который пропал без вести, но его возлюбленная не теряет надежду вновь увидеть его. Его встречу с Барбарой после долгой разлуки можно воспринять как возвращение греческого героя домой: «Оджи, как и Одиссей, вернулся домой, а Барбара ждала его, как Пенелопа, современная Пенелопа, которая больше не ткёт полотно днем, чтобы распустить его ночью, а влюбляется в другого, однако хорошо знает, когда надо решительно разорвать полотно сотканной любви»²⁵. Однако сюжет, в отличие от античного, приобретает новый поворот. Барбра выбирает себе в мужа Петера Дебауера, «Одиссея», который не просто вернулся в родные места, а еще и после трудного пути обрел собственную идентичность.

Разнообразие героев-Одиссеев создается Б. Шлинком не просто так. Оно призвано показать, различные сценарии человеческих судеб и моральных позиций в реальности послевоенной Германии. Такой широкий спектр жизненных путей позволяет проанализировать исторические, моральные и этические проблемы поколения. «Одиссея» становится не просто метафорой жизни Петера Дебауера, а коллективным опытом всего немецкого военного и послевоенного поколений.

После разрыва отношений с Барбарой и нового витка поисков своего отца миф о древнегреческом герое вплетается в любовную жизнь Петера. Он перечитывает поэму Гомера, после чего начинает выбирать женщин, похожих на героиню Одиссея, а также перебирается из города в город, не оседая на одном месте. Сам главный герой признает эту черту за собой: «Если изнасилованная мной журналистка – родом из земли киконав, а ублажающая меня Беттина принадлежит к племени лотофагов, то теперь на очереди была одноглазая женщина-циклоп»²⁶. В этих постоянных романах любовь и эмоциональная связь отходят на второй план, на первом оказывается желание во чтобы то ни стало подражать пути Одиссея. С помощью других женщин Петер пытается забыть свою истинную возлюбленную Барбру.

Обобщая сказанное выше, мы можем найти не только множественные сходства между древнегреческим эпосом и романом Шлинка, но и глобальные отличия. Целью странствий в оригинальном тексте было возвращение Одиссея к жене, сыну и обязанностям правителя в своей земле. Главной це-

²⁴ Шарытина Т.А. Немецкая «Одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2012, №1(2). С. 78

²⁵ Шарытина Т.А. Немецкая «Одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2012, №1(2). С. 102.

²⁶ Там же. С. 108

лью «Одиссеев» Шлинка оказывается не столько физический поиск дома, сколько моральные искания, попытка найти свою национальную идентичность в новом послевоенном мире. Древнегреческий герой встречается по большей части с различными физическими испытаниями, в которых сражается с мифическими чудовищами. Современные же «Одиссеи» оказываются на распутье моральных дилемм, возникающих из-за последствий Второй мировой войны. Также персонажи приходят к различным выводам в конце произведений. Гомеровский герой радуется восстановлению порядка и возвращению к прежнему укладу жизни. Персонажи Шлинка приходят к тому, что прежнюю довоенную жизнь вернуть не получится – каждому из них приходится выстраивать новую реальность.

Травма

Травма – одно из важнейших понятий в литературе XX века. За это столетие человечество успело столкнуться с огромным количеством трагических событий, размышления о которых нашли место на страницах художественных произведений. Важно отметить, что травму мы будем рассматривать не только в узком ключе (как индивидуальный опыт переживания трагических событий), но и в более широком контексте – как коллективное явление, связанное с масштабными историческими катастрофами. При этом не все участники коллективной травмы обязательно должны быть ее свидетелями, как пишет Айерман: «Культурная травма переживается спустя время и через воспоминания, и ключевая роль в этом процессе принадлежит репрезентации»²⁷.

Основными исследованиями в области травмы можно считать работы К. Карут и Р. Айермана. Они отмечают, что пережитые травматические события часто сложно понять и выразить словами. Травма нарушает обычную работу памяти и языка, вызывает фрагментарное восприятие событий, отстраненность и постоянное возвращение болезненных воспоминаний²⁸. Травматический опыт способен изменять характер воспоминаний, делая их разрозненными и нестабильными, а также он может вызывать чувство внутренней отчужденности и потребность заново формировать собственную идентичность. Литература становится особым пространством, где можно не только запечатлеть, но и по-новому осмыслить травматический опыт, а также попытаться найти способы его преодоления.

В романе Бернхарда Шлинка «Возвращение» тема травмы раскрывается на разных уровнях. Персонажи романа вынуждены переживать последствия Второй мировой войны, испытывая чувство вины, стыда и утра-

²⁷ Айерман Р. Культурная травма и коллективная память / Р. Айерман; пер. с англ. Н. Поселягина / НЛО. 2016. №5 [Электронный ресурс], URL.: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/141_nlo_5_2016/article/12171/ (дата обращения: 08.06.2025).

²⁸ Caruth C. Trauma: explorations in memory. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 1995.

ты, а также сталкиваясь с необходимостью заново осмыслить историю своей семьи и страны. В центре сюжета находятся непростые взаимоотношения между разными поколениями, вопросы передачи травматического опыта и стремление найти свое место в мире, где прошлое не отпускает и требует постоянного осмысления.

Одним из главных травматичных воспоминаний для семьи Дебауер становится смерть отца главного героя: «Ранняя смерть моего отца отбросила тень на их жизнь, и тень эта никогда не исчезала»²⁹. Опыт потери кого-либо из членов семьи в военное время стал реальностью для огромного числа семей в Германии. В романе представлены различные попытки справиться с утратой. Одна из стратегий – игнорирование болезненных воспоминаний, так как каждое соприкосновение с ними заставляет человека вновь переживать боль и утрату. Этой стратегии придерживалась мать главного героя: «Я терпеть не могу рассказывать. Терпеть не могу. Ненавижу»³⁰. Так отвечала она на просьбу рассказать о чём-то из её прошлого. А разговоры об отце оставались «запретными»³¹.

Мать использует еще одну стратегию: она намеренно искажает болезненные воспоминания и заменяет их менее травмирующими. Это хорошо иллюстрирует момент, когда Петер в очередной раз интересуется судьбой своего отца. Мать вместо истории о службе отца в армии, пребывании в плену, побега оттуда и приверженности к нацистской идеологии придумывает сюжет о том, что отца убили в случайной перестрелке в первые дни войны. Эти способы позволяют ей отделиться от травмирующих событий и продолжать жить, не снимая маски невозмутимости.

Той же стратегии придерживался и дедушка героя, о его жизни Петер Дебауер смог узнать только после его смерти: «После смерти деда остались его мемуары. И только из них я узнал, откуда он родом»³². Воспоминания заменялись литературой и рассказами об исторических событиях древности, которые не заставляли дедушку вновь соприкоснуться с болезненным прошлым. Единственное, чем делился дед с внуком, была та физическая боль, полученная от травмирующих событий: «Однажды он рассказал мне, что всю жизнь страдал головными болями, боль шла от левого виска к затылку, “как перо на шляпе”»³³.

Помимо непосредственного игнорирования воспоминаний, герои предпринимают попытку уехать, чтобы не видеть вещей, напоминающих о боли. На самом же деле, они бегут от самих себя: «Я не мог оставаться, мне надо

²⁹ Шлинк Б. Возвращение: Роман / Пер. с нем. А.Белобратова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 39

³⁰ Там же. С. 163

³¹ Там же. С. 69

³² Там же. С. 36

³³ Там же. С. 37

было уехать ... уехать из города, в котором я вырос, в котором ходил в школу и в университет и в котором меня повсюду подстерегали воспоминания»³⁴.

Противоположной стратегии забвения оказывается существование в вечных воспоминаниях. В тексте этот способ противопоставляется принципу семьи Петера, где принято замалчивать воспоминания: «Люди словно бы не хотят оставлять мертвецов в покое, вытаскивают их на свет, даже в смерти требуя от них военной выправки»³⁵.

Сильным жестом становится решение главного героя в конце книги принять своё прошлое, осознать его, но тем не менее не мешать ему строить свое будущее: «Я остался. Я не хотел начинать жизнь заново, ощущая привкус бегства»³⁶. Этот шаг по-настоящему переворачивает отношение к травме, образуя новый путь принятия и проживания, доступный только послевоенному поколению.

Травматический опыт, представленный в «Возвращении» Шлинка, очерчивает тот круг проблем, с которыми столкнулось поколение немцев, переживших Вторую мировую войну. Травматический опыт с отдалением самих событий не исчезает, а, напротив, доставляет его свидетелям болезненные воспоминания и внутренние конфликты. Писатель демонстрирует разные способы работы с ним: одни персонажи предаются забвению, другие же остаются во времени до травмы и не могут ее пережить. Только главному герою, представителю послевоенного поколения, удастся преодолеть этот травматический опыт. Это происходит через признание и понимание травматического наследия.

Заключение

Память в романе «Возвращение» играет ключевую роль. Коллективные воспоминания помогают героям почувствовать себя частью определенной общности: как целой нации, так и одной семьи. Личные же воспоминания поднимают такие важные темы, как поиск идентичности и чувство принадлежности к дому.

Значимую роль в романе играет миф об Одиссее, помимо того, что он связывает историю Петера Дебауера с мировой культурой, он еще и выступает как метафора долгого и сложного пути возвращения к себе и своему прошлому. Как автор XXI века Шлинк усложняет систему персонажей древнегреческого эпоса, дублируя несколько героев. Так, он показывает разнообразие послевоенных судеб персонажей, которые пытаются вернуться домой.

³⁴ Шлинк Б. Возвращение: Роман / Пер. с нем. А.Белобратова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 52

³⁵ Там же. С. 41

³⁶ Там же. С. 103

В главе «Травма» мы рассмотрели, что происходит с воспоминаниями при наличии травмирующих событий. Пережитые в прошлом ужасы не исчезают, а продолжают оказывать воздействие на жизни героев, вызывая у них внутренние конфликты и сильные переживания, даже если персонажи пытаются не вспоминать тяжелые моменты. По Шлинку, процесс осмысления травмы доступен послевоенному поколению, которое может посмотреть на ужас войны с дистанции. Он непросто и сопряжен с болью, требует времени и усилий, однако именно через этот путь становится возможным достижение объективного взгляда на травматические события и внутреннее примирение.

Таким образом, воспоминания на протяжении романа помогают главному герою осознать свое прошлое, прошлое своей семьи и страны, выстроить собственную социальную и политическую идентичность. Также они способствуют преодолению внутренних противоречий и поиску пути к примирению с травматическим опытом, что становится ключом к личному взрослению и пониманию сложной истории своего народа.

Литература

Ассман А. Длинная тень прошлого / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: НЛО, 2014.

Айерман Р. Культурная травма и коллективная память / пер. с англ. Н. Поселягина / НЛО. 2016. №5 [Электронный ресурс], URL.: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/141_nlo_5_2016/article/12171/ (дата обращения: 08.06.2025).

Гущина А.И. Образ родины в прозе Бернхарда Шлинка // Вестник КГУ. 2022. №3. С.153-157.

Потанина Н.Л., Горячева К.Ю. Поэтика «вставных конструкций» в романе Б. Шлинка «Возвращение» // Неофилология. 2018. №16. С.73-80.

Чугунов Д.А. Особенности репрезентации прошлого в прозе Бернхарда Шлинка // Studia Litterarum. 2020. №2. С.186-201.

Шарьпина Т.А. «Возвращение» Бернхарда Шлинка в литературном контексте Германии новейшего времени // Вестник ННГУ. 2011. №6-2. С. 740-744.

Шарьпина Т.А. Немецкая «Одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник ННГУ, 2012, №1(2), С.267-271.

Шлинк Б. Возвращение: Роман / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Азбука-классика, 2010. (Schlink B. Die Heimkehr. Zurich: Roman. Diogenes Verlag, 2006)

Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007.

Caruth C. Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1995.

References

Aierman R. Kul'turnaya travma i kollektivnaya pamyat' [Cultural trauma and collective memory], trans. from Eng. by N. Poselyagin. *NLO*. 2016. N. 5 [Electronic resource], URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/141_nlo_5_2016/article/12171/ (Date of access: 08.06.2025) (in Russian).

Assman A. *Dlinnyaya ten' proshlogo* [The long shadow of the past], trans. from German by B. Khlebnikov. Moscow: NLO Publ., 2014 (In Russian).

Caruth S. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1995.

Chugunov D.A. Osobennosti reprezentatsii proshlogo v proze Bernharda Schlinka [The features of the representation of the past in the prose of Bernhard Schlink], *Studia Litterarum*. 2020. N. 2. P. 186-201 (in Russian).

Gushchina A.I. Obraz rodiny v proze Bernharda Schlinka [The image of the Motherland in the prose of Bernhard Schlink], *Vestnik KGU*. 2022. N. 3. P. 153-157 (in Russian).

Khal'bvaks M. *Sotsial'nye ramki pamyati* [The social framework of memory], trans. from French, ed. by S.N. Zenkina. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2007 (in Russian).

Potanina N.L., Goryacheva K.Yu. Poetika "vstavnykh konstruktsiy" v romane B. Schlinka "Vozvrashchenie" [Poetics of "inserted constructions" in the novel by B. Schlink "Homecoming"], *Neofilologiya*. 2018. N. 16. P. 73-80 (in Russian).

Schlink B. *Vozvrashchenie: Roman* ["Homecoming": Novel], trans. from German by A. Belobratov. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2010 (in Russian).

Sharipina T.A. "Vozvrashchenie" Bernharda Schlinka v literaturnom kontekste Germanii noveishogo vremeni ["Homecoming" of Bernhard Schlink in the literary context of Germany of the Newest Time], *Vestnik NNGU*. 2011. N. 6-2. pp. 740-744 (in Russian).

Sharipina T.A. Nemetskaya "Odiseya" Bernharda Schlinka [The German "Odyssey" by Bernhard Schlink], *Vestnik NNGU*. 2012. N. 1(2). P. 267-271 (in Russian).

The Theme of Memory in B. Schlink's Novel "Homecoming"

Alexandra Samoylenko, student, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), aisamoylenko@edu.hse.ru

The article studies the role of memory in Bernhard Schlink's novel «Homecoming» as an important tool in the formation of identity and understanding of Germany's post-war past. It examines how personal and collective memories help characters get closer to their roots, find their place in history, and gain a sense of belonging. Special attention is paid to the myth of Odysseus, which serves as a metaphor for the long journey back to himself and his past. The topic of trauma and different attitudes towards traumatic memories is also becoming relevant.

Keywords: memory research, trauma, personal memories, collective memories, Bernhard Schlink

For citation: Samoylenko A.A. (2025) The theme of memory in B. Schlink's novel "Homecoming" // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 65-78.

Date of receipt: 02.08.2025.

Преодоление постмодернизма: автор в коммуникативной структуре романа А. Битова «Оглашенные»

Полина Авдиук, студентка, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Москва), peavdiuk@edu.hse.ru

Исследования модернистской и постмодернистской литературы поэтическое и философское значение метатекста выражают в концепции метафикшена (метапрозы). Представляется, что через анализ коммуникативной структуры метапрозы идеологический потенциал литературного метатекста в постмодернистской системе значений можно подвергнуть критическому осмыслению. Роман Андрея Битова «Оглашенные» развивает тему писательского творчества, которую выражает содержательно и структурно. На наш взгляд, именно структура наррации способна раскрыть ее идеологический смысл, заданный метафигиональной установкой.

Ключевые слова: коммуникативная структура метапрозы, автор и герой, литература и действительность, творческая философия постмодернизма

Для цитирования: Авдиук П.Е. Преодоление постмодернизма: автор в коммуникативной структуре романа А. Битова «Оглашенные» // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 79-93.

Дата поступления: 23.01.2025.

Коммуникативная структура метапрозы

Коммуникативная структура предлагает единственного диегетического нарратора. В первых двух частях-повестях – «Птицы, или Новые сведения о человеке» и «Человек в пейзаже» – коммуникация автобиографического повествования не нарушается: нарратор представлен в настоящем времени (экзегесисе), где он выступает повествующим, и в прошедшем (диегесисе) – здесь он повествуемый. В этих текстах важно выделить те особенности *содержания*, которые в третьей части – повести «Ожидание обезьян» – станут проблемами *нарратива*, послужат материалом создания особой коммуникативной ситуации. Это перцептивная близость нарратора с героями Доктором Д. и Павлом Петровичем; его собственная амбивалентность в рамках изображаемого мира (он и действующее лицо истории, и пишущий ее автор); и близость перцепции нарратора и событий сюжета (которые во многом и обуслов-

лены перцепцией, так как основной сюжет – не внешне-, а внутренне-событийный¹) биографии Битова.

Наррация повестей «Птицы...» и «Человек в пейзаже» автотематизирована, повествователь ее осмысляет. В третьей, завершающей роман, повести «Ожидание обезьян» этот материал становится диегетическим: «изменения в сознании»² нарратора-писателя превращаются в историю и передаются ретроспективно. Материал читаемого нами, по сюжету созданного героем-писателем текста, взят из его «объективной» реальности – произошедшего в Абхазии, Ленинграде, а также в двух предыдущих повестях. Но наравне с этими *внешними событиями его биографии*, определяются сюжеты, связанные с литературным творчеством: это сам *процесс написания романа*, осознаваемый нарратором в рамках его «реальной» жизни, и придумываемые им, гипотетические события «ненаписанного текста» – тоже осознаваемые, но уже в рамках процесса творчества. Видно, что этот экзегетический нарратив – история повествования³ – складывается из одного набора событий – материала сознания нарратора. Их «авторская» обработка, переложение в повествование *осуществляется на нескольких уровнях*. С одной стороны, мы наблюдаем внутреннюю жизнь писателя сюжетно (он прямо обозначает, что пишет повести, и размышляет над тем, в каких вариантах он мог бы передать их в будущем произведении); с другой – это «будущее произведение» создается на наших глазах, в той повести, которую мы прямо сейчас читаем. Так в нарративе «Ожидания обезьян» воплощаются коммуникативные эксперименты: персонажи ДД и ПП перенимают опыт самого нарратора и начинают действовать как бы вместо него; сам нарратор попадает в свой «ненаписанный текст» – «ждет обезьян»⁴, говорит со своими героями в «реальной жизни» (это же служит поводом не-исключенности паратекста из



¹ «Событийные элементы битовского сюжета – действия сознания». См.: Шмид В. Андрей Битов – Мастер «островидения» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27, 1991. С. 5-11.

² Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 14.

³ Там же.

⁴ Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 358.

повествуемого мира – приложения романа мистифицированы). Важнейшая особенность нарратива – метатекстуальность – реализуется именно в этой операции – когда нарратор приравнивает и смешивает события своей реальности⁵, которая в романе фактуальна (близка битовской биографии), с фиктивным материалом своей писательской фантазии. Условность читаемого нами романа оказывается нарушена. Отделить конкретного автора от фиктивного нарратора невозможно, поскольку события романа, должны быть по определению условными, настаивают на своей безусловности⁶.

Амбивалентность повествующей инстанции обнажает новую степень проблематизации важнейшей для Битова темы, заданной еще в «Пушкинском доме» – темы автора и героя и преодоления границы между ними: «Единственное счастье пишущего, ради которого, мы полагали, все и пишется: совпадение с настоящим временем героя...» (разрядка Битова – А.П.)⁷. Но если недиегетическое повествование в «Пушкинском доме» создает принципиальную отдельность автора и героя друг от друга⁸, в «Оглашенных» единоличность инстанции нарратора, продуцирующей и автора, и героя вполне позволяет осуществить «совпадение». Однако при этом все еще эксплицируется его ролевая неоднородность. Так, с одной стороны, автор и герой явно совпадают в автобиографическом нарраторе. С другой – «авторская» внесюжетная роль нарратора тяготеет к обрамлению всего художественного мира. Эту функцию особенно подсвечивает «Автор» из паратекста⁹ как экспликация творческого замысла и конструктивного художественного принципа, за которым инстанция отправителя-автора неизбежно стоит. Битову недостаточно автобиографического повествования, пусть даже с метатекстуальными «авторскими» самообнаружениями. Конструируя наррацию с выделенным вне повествуемого мира «Автором», Битов обнажает и остраивает художественную условность всего романа вообще. Уместно в таком случае говорить о конструкции «романа в романе»¹⁰.

⁵ Речь идет как о внешних событиях (например, поездке на Куршскую Косу или в Тамыш), так и о внутренней жизни (писательских переживаниях, творчестве) – все они в равной степени составляют область «реальности» нарратора.

⁶ Единственный критерий фикциональности романа – комментарии к изданию о реальном процессе написания повестей, написанные от лица Битова.

⁷ Битов А.Г. Пушкинский дом. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 396.

⁸ «Мы совпадаем с ним во времени – и не ведаем о нем больше НИ–ЧЕ–ГО» (Битов А.Г. Пушкинский дом. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 408). Герой и автор не могут совпасть и сохранить при этом свои роли; совпадая, они перестают существовать, как и художественный мир вообще, предполагающий непреодолимость дистанции между автором и героем – ср. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; текст подг. Г.С. Бернштейн и Л.В. и Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 41.

⁹ Подписывающийся под эпиграфом и от своего лица представляющий приложения мистификации.

¹⁰ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 39.

Рассмотрим оба случая «двойного кодирования»¹¹ в «Оглашенных». Сама ситуация «романа в романе» (явленная сильнее всего в повести «Ожидание обезьян» благодаря сюжету истории повествования) создает ситуацию столкновения «реального» и «условного» внутри повествуемого мира: «двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”»¹². «Оглашенные», таким образом, разделяют мир действительности и мир авторской фантазии, граница между которыми, однако, крайне зыбка. Оба «мира» смешиваются в сюжете, постоянно сменяют друг друга, поскольку создаются на одном событийном материале (в сознании нарратора). В свою очередь, этот событийный материал обнаруживает собственную условность относительно реальности как таковой: *художественный мир становится «жизнью в жизни»* – благодаря подчеркнутой в паратексте «сделанности». Выделение «авторской» фигуры внутри повествования и в паратексте образует двойное обрамление двойного кодирования. Первая «рамка» – «роман в романе», при этом обрамляющий роман («Оглашенные» как таковые) становится «реальностью» относительно вставного (пишущегося нарратором). А сама по себе вторая «рамка» – вставная реальность в реальность вообще, обнаженная фиктивность текста. Это не дает роману превратиться в битовский нон-фикшн, хотя и пользуется материалом его биографии; создает дистанцию между конкретным автором и всеми внутритекстовыми инстанциями. Эти выводы отражают не только и не столько структурные особенности – речь идет о тематической проблематике. Вновь обратимся к «Пушкинскому дому»: «Что станет с литературой, если автор будет в ней поступать, как в жизни – уже известно: не станет литературы. Она сольется с жизнью, от которой призвана отделиться»¹³. Чтобы сохранить литературность в этом понимании, но, тем не менее, добиться «слияния с жизнью», художественное пространство романа помещено в границы жизни, и жизнь выступает его мериллом и критерием. *Художественный мир уподобляется жизни, по значению они уравниваются, но эксплицитированный «автор» как носитель вымысла позволяет художественному миру сохранить самостоятельность.*

Попытка онтологической характеристики метатекста. Философская проблематика

Отношения подобия между реальностью и литературой на самом деле обусловлены исторически, биографически для Битова. И это существенно влияет на замысел романа, выражаясь в теме «неизбежности ненаписанно-

¹¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 42.

¹² Там же. С. 39.

¹³ Битов А.Г. Пушкинский дом. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 399.

го»¹⁴. Нарратор «Ожидания обезьян» вполне ее излагает в своей писательской рефлексии:

...а я все стоял в обезьяньей роще, не трогаясь с места... История вырвала страницы из моего ненаписанного сочинения одну за другой. Как только стало можно, шутить стало неохота... Все мои предчувствия оказались реальностью, и я опоздал с пророчеством... сказали: все можно. А что можно, не сказали. Мол, теперь можете писать ваших “Обезьян”... а кому они, на три буквы, нужны! <...> Предчувствие, что я упустил время, мною овладело. То есть что я упустил предчувствие. <...> Решительно нечего было мне описывать – вот в чем дело!¹⁵

Потому для «автора» возможно подлинно войти в текст, ощутив реальность как собственный художественный замысел – не осуществленный писателем, но осуществленный историей: «Я не ждал самих обезьян – я попал внутрь текста, описывающего ожидание их. Это – то самое, когда не ты, а с тобой что-то происходит... точь-в-точь это мгновение уже было – и это пространство, и это время, и ты в нем... Было, уже было... Конечно, было! Обычное узнавание ненаписанного текста»¹⁶.

В авторском комментарии – уже действительно от своего собственного лица – Битов о создании «Обезьян» пишет: «А я так хотел предсказать 1984-й! Опоздал. История проехала поверх замысла. Перестройка, гласность, заграница. Всё можно – поговорить не с кем... Опоздав на 12 лет, лишившись прозрений, я был вынужден дописывать “Обезьян” задним числом в другой реальности, в Германии... Союза нет. Империя пала... Роман “Оглашенные” состоялся раньше, чем был написан»¹⁷. Позже он выпустит роман «Азарт, или Неизбежность ненаписанного» и там снова подчеркнет фатальный характер отношений истории и писателя: «Началась перестройка и гласность, и время оказалось окончательно упущенным»¹⁸.

Автор, замысел которого совпадает с жизнью буквально (то есть, его в реальности воплощает история), действительно оказывается объектом, героем этого уже и не фиктивного, художественного текста, но все-таки и не реальной жизни (поскольку она «не выносит быть описанной»¹⁹, а описать он именно ее и собирался, до ее исторического осуществления). Жизнь, превратившаяся в замысел, требует художественного воплощения. Но то, насколько этот замысел правдив – то есть, даже не реалистичен, а просто-на-

¹⁴ Битов А.Г. Азарт, или Неизбежность ненаписанного // Звезда. 1997. №7. С. 108-154.

¹⁵ Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 361-363.

¹⁶ Там же. С. 372.

¹⁷ Там же. С. 443-444.

¹⁸ Битов А.Г. Азарт, или Неизбежность ненаписанного // Звезда. 1997. № 7. С. 154.

¹⁹ Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 329.

просто реален, в реальности воплощен – мешает фикации существовать по ее базовым законам. Можно сказать, что разработке новых и посвящена третья повесть романа. Эту функцию берет на себя метатекст.

Однако попытка тотального сближения жизни и литературы способствует не только метанарративному обнаружению их связи и анализу этой связи в метатексте. Литературное пространство таким образом *приравняется* к жизни. Битов создает нечто подобное модернистскому житнетворчеству, только как бы в обратную сторону: не выстраивает жизнь по законам творчества, а свое произведение подчиняет законам жизни. «Событие жизни»²⁰, образуемое столкновением автора и героя в художественном произведении, анализируется Битовым буквально *как сама жизнь*. Для анализа это значит, что мы можем использовать идеологическое и тематическое наполнение текста в качестве трактовки коммуникативного устройства, поскольку *философия*, которая создается персонажами, касается познания жизни, а жизнь, как мы определили, в романе равна художественному миру.

Представляется, что все структурные особенности текста и связанный с ними метанарратив сходятся в одной идеологической интенции – в теме творца и творения, напрямую связанной с божественными категориями. Эта тема имплицитно содержится в самой установке на «тематизацию процесса творчества»²¹. Ее идеологические истоки можно обнаружить в развернутой в «Пушкинском доме» теме власти автора над героем, а проследить развитие – на материале «Оглашенных». Бочаров замечает: «Смерть героя от автора – ...дело авторской совести в большей мере, чем в отношениях с живыми людьми... Центральный пункт ее проверки – проверка литературного авторства как обоснованной и оправданной, как бы законной власти. Или же – узурпации власти»²². Рефлексия над неограниченным правом автора и беззащитным положением героя разрешается «проверкой литературного авторства» как такового. Герой-автор «Оглашенных» задается вопросом власти над самим собой в той мере, в какой художественный мир для него равнозначен реальному (и, соответственно, собственное бытие пропорционально в рамках обоих пространств). В отношении «Оглашенных» не релевантно выделять тему автора и героя как полностью самостоятельную. Поскольку автор и герой едины, встает вопрос более общий, включающий в себя в том числе и эту персональную, личностную проблему: *владеет ли автор собственным текстом? А если текст – жизнь, владеет ли он собственной жизнью, являясь ее героем?*

²⁰ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; текст подг. Г.С. Бернштейн и Л.В. и Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 31.

²¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.

²² Бочаров С. Ахиллес и черепаха // Новый мир. 2008. № 2. С. 168-177.

Тем временем, условия, в которых эта, по сути своей, философская задача осуществляется – то есть условия художественного повествования – позволяет перейти от проблемы автора и героя к проблеме человека. Мы разбираем их именно в такой последовательности (не миновав проблему автора и героя, хотя она, в сущности, для «Оглашенных» не самостоятельна и не первична): у этих проблем общий генезис, и лучше его описывает вторая (экзистенциальная); но, не поняв механизм функционирования первой (литературной), прийти к генезису не получится. *Без самих условий наличия автора и героя – ситуации художественного повествования – невозможно осуществить тот анализ отношений человека с собственной жизнью и с Богом, который лежит в основе творческой философии Битова.* Проблема власти человека над своей жизнью и самим собой коррелирует с темой власти автора над героем и над произведением. Можно сказать, что субъектно-объектные отношения в границах литературной проблематики и экзистенциальной взаимоподобны (в границах художественного мира субъект – автор, объект – герой; в границах жизни субъект – Бог, объект – человек).

Однако эта примитивная пропорция не исчерпывает философского смысла миромодели, которую конструирует Битов. Инструментом их – человека и Бога – коммуникации выступает *творение*, и по-настоящему обнаружить и осознать собственное положение битовский философ может только через него. Творение в романе представлено в трех ипостасях:

1. В «Птицах...» – как природа, *биосфера*;
2. В «Человеке...» творение тематизировано (хотя пока и не воплощено в метатекстуальном сюжете повести) как *художественное произведение*, выступающее средством коммуникации творца-человека и Творца-Бога;
3. В «Ожидания обезьян» – это сама повесть как *актуальный творческий процесс*, тематизированная метатекстом.

Художественное произведение имеет особую функцию. Оно служит условием коммуникации человека и Бога, каналом их связи постольку, поскольку является средством *познания* мира и мироустройства – в процессе творчества²³. Наличие в произведении субъектно-объектной структуры и, вместе с тем, обязательная экспликация этой структуры и ее деконструкция (именно так развивается идея метанарратива «Ожидания обезьян») – условия познавательного процесса. Поиск места человека в мире, определения человеческого бытия для процесса творчества означает следующее: худож-

²³ Ср. реплики Павла Петровича: «Я ведь не из гордости сказал, что я не художник. Я совсем с другой целью. Я вхожу в контакт! Понимаете?.. <...> Я ищу свое место. То есть не свое в частности, это меня мало заботит. А – человека!» (Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 107). «... Где человек? кто человек? и зачем человек? Вот этим я и занимаюсь каждый раз, пытаюсь воспроизвести то, что вижу. Вхожу в контакт» (Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 110).

ник должен отказаться от притязания на авторскую, самостоятельную волю и обнаружить механизм, по которому творение функционирует как таковое и само по себе. Именно поэтому в «Ожидании обезьян» проблематизируются принадлежность произведения писателю и самостоятельность автора для художественного текста (тем сильнее это заметно и тем более проблемно, когда автор полностью совпадает с героем, несамостоятельным априори).

Важно заметить, что, поскольку текст выступает «жизнью», то и механизмы, его образующие, имеют философский, относящийся к жизни смысл. Для прояснения содержательной наполненности того структурного эксперимента, который реализует Битов в коммуникативной структуре, обратимся к философским положениям о мироустройстве – их выдвигают Павел Петрович и нарратор.

В одной из сцен «Человека в пейзаже» Павел Петрович приходит к выводам, иллюстрирующим описанный нами механизм, о коммуникации творца и творения: «Творение может не удовлетворять, но вряд ли в нем можно что-то исправить: *сотворенное, оно не принадлежит создателю*. Ты перечитываешь свои книги, ты можешь поправить хотя бы опечатку во всех экземплярах? <...> Творец не может войти в контакт с творением, когда оно закончено, как бы оно ни огорчало его. Он может его лишь уничтожить. Но оно ведь живое! Единственный способ находит Господь – *отделить себя от себя, послать другого себя, сына своего...*» (курсив наш – А.П.)²⁴. Вопрос, волновавший пейзажиста и заданный в начале дискуссии двух героев («В пейзаже на все есть ответ... но почему “по образу и подобию” – нет ответа»²⁵), разрешается *определением божественного в мире*: «А всё – отдельно, все отдельно! <...> Не завершено, недомалевано, сшито на живую... Стоп! <...> Вот что живо, вот что грандиозно, вот что велико и божественно – нитка! Нитка-то – живая! Она-то и есть присутствие Бога в Творении!»²⁶. Итак, творение не принадлежит Творцу – мир не принадлежит Богу. Обнаружить возможно только «нитку»²⁷ – саму сотворенность: явление мира как произведения, его «сделанность», «сшитость» – как симптом. Что назвать определением этой «сделанности»? Как представляется, она обнаруживается в процессе философского познания, а эксплицируется *в процессе создания произведения*. Это и делает нарратор «Оглашенных». Кроме того, «автор» помещает в текст-жизнь героя, созданного по своему «образу и подобию»²⁸. Эта операция повторяет то, что сделал, по словам Павла Петро-

²⁴ Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 137.

²⁵ Там же. С. 114.

²⁶ Там же. С. 136.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 114.

вича, сам Бог²⁹, однако ее цель для автора заключается не в уподоблении себя Богу в, так сказать, психологическом смысле, а в создании условий для обнаружения «нитки» (доказательства божественного присутствия) и собственного места в Творении. Воплощением этой задачи разрешается вопрос о роли и сущности человека: поскольку человек способен создать произведение, он может использовать творчество для познания.

Подобие реальности и литературы имеет не только структурное, но и идеологическое и религиозное значение. Однако подобное с подлинным связано не генетически, а типологически – так, по мысли Павла Петровича, через Иисуса (Божьего сына, а не подобия, как Адам), Бог «усыновил» и все Творение³⁰. Значит ли это, что, когда речь идет о «личном отношении» автора к герою у Битова³¹, осуществляется нечто в идеологическом смысле сходное с созданием Богом не Адама, но Иисуса? Отношения битовских «автора» и героя действительно лиричны.

Итак, герой познает, поскольку создает произведение. Структура наррации повторяет структуру мира, выраженную в содержании. Если «нитка»³² – это след Творца в Творении, то ее обнаружение в ходе познания, осуществляемое в процессе творчества, – это, по существу, обнаружение не Бога, а условия, доказательства Бога. Кроется оно в самом этом процессе постижения – дальше себя самой человеческая мысль проникнуть не может. Познание не способно завершиться, как невозможно до конца постигнуть жизнь – и битовский герой не совершен, его можно назвать вечно становящимся³³. С такой точки зрения объясняется и мотив ожидания в последней повести, и ситуация «пожизненной оглашенности»³⁴, заданной содержанием всего романа.

В статье «Литературный герой как герой» Битов отмечает: «Героя по-прежнему нет. Кроме самого писателя, пытающегося остаться человеком, с тем чтобы отразить подобный опыт»³⁵. «Сам писатель» необходим как единственная инстанция, порождающая героя. А по существу же – и не героя даже, а только опыт его создания. В отношении романа «Оглашен-

²⁹ «Единственный способ находит Господь – отделить себя от себя, послать другого себя, сына своего...». См.: Там же. С. 137.

³⁰ Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 137.

³¹ Бочаров С. Ахиллес и черепаха // Новый мир. 2008. № 2. С. 168-177.

³² Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 136.

³³ Ср. категорию «вечного настоящего» у Роднянской (Роднянская И. Новые сведения о человеке // Битов А.Г. Обоснованная ревность: повести. М.: Панорама, 1998. С. 6-20) и мысль Басинского: «Битов – не в законченности, а в продолжении» (Басинский П. Битов как текст. Автор «Пушкинского дома» отмечает юбилей // Российская газета. 2007. № 4374).

³⁴ Бочаров С. Ахиллес и черепаха // Новый мир. 2008. № 2. С. 168-177.

³⁵ Битов А.Г. Литературный герой как герой. Рассуждение в жанре интеллектуального примитива // Звезда. 2004. № 1. С. 198-201.

ные» можно сказать, что в отражении этого опыта реализуется познание жизни: метатекст отражает процесс постижения.

Идеологическая интенция метапрозы как художественного принципа

Битовский писатель обретает божественное не в своем произведении, а в вечности его создания. Он теряет самость, личностные очертания, зато обретает единение со «средой». Для метатекстуального сюжета о писательстве это среда художественного дискурса, причем в «Оглашенных» – лично авторского, а не культурно-исторического. Битовский герой собственное биографическое прошлое осуществляет в своем же писательском настоящем. Так роман приобретает метапоэтичность и нон-фикциональность. Построенную на этих поэтических основаниях идею отношений мира («среды» – творения), человека и Бога венчает «Попытка утопии. Размышление о конце века» – мистифицированное (написанное от лица нарратора в подчеркнуто «авторской» его роли³⁶) приложение к роману.

«Размышление» касается исторической и политической проблематики. Битов в этом тексте разрабатывает вопросы, связанные с советской историей и «концом века» вообще, в философском, экзистенциальном, социологическом и психологическом преломлении. Здесь поднимаются проблемы последствий советского режима³⁷, политики и истории; «конца» как философской категории, ментальной доминанты, самоощущения людей последних десятилетий XX века³⁸, и тема страха как экзистенциального итога исторических событий и одновременно их обязательного условия³⁹.

Сам факт рассуждения о терроре истории и рефлексии над его последствиями в восприятии личности справедливо будет назвать постмодерни-

³⁶ «Речь написана под непосредственным влиянием бесед автора с Павлом Петровичем...» См.: *Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие.* СПб.: Амфора, 2009. С. 404.

³⁷ «Нам, в России, проще: у нас понятно, ЧТО кончилось. Империя, например... Мы-то уж знали, чего бояться: Сталина, ЧК, ЦК, КПСС, КГБ, МПС, ГКЧП. Эти скрипучие аббревиатуры, которые уже не слова человеческие, суть синонимы и страха нечеловеческого. И мир зато знал, чего бояться: нас, называя наш страх коммунизмом <...> Опять страх и сопутствующая ему гонка вооружений». См.: *Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие.* СПб.: Амфора, 2009. С. 407-408.

³⁸ «Хотя бы за последние два-три года мне посчастливилось присутствовать на похоронах той или иной категории человеческого сознания. То был КОНЕЦ ЛИТЕРАТУРЫ, то КОНЕЦ ИСТОРИИ, то КОНЕЦ ИДЕОЛОГИИ, то КОНЕЦ ПРОРОКОВ, то даже КОНЕЦ РЕФЛЕКСИИ. Естественно, все это происходило еще и под общей маркой: КОНЕЦ ВЕКА...». См.: *Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие.* СПб.: Амфора, 2009. С. 404.

³⁹ «...что есть Сталин, КГБ, коммунизм, фашизм, лагеря, тюрьмы, пушки, бомбы, ракеты, как не персонификация нашего страха перед реальностью? Разве не мы сами их сделали? Кого же мы боимся? САМИХ СЕБЯ». См.: *Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие.* СПб.: Амфора, 2009. С. 405.

стским. Любопытно, однако, к какому выводу и выходу Битов приводит эти разработки, могущие считаться общим местом в культуре постмодерна. Ответом на проблемы века, экзистенциальную травму человечества, охваченного страхом, становится *вера*⁴⁰. Тема веры в романе может быть рассмотрена как одна из важнейших концептуальных итогов разговора о власти. Идеологический итог, к которому Битов приходит в «Попытке утопии» в рамках темы «конца века», созвучен с концептуализацией проблем внутри романа, касающихся более общих тем (разумеется, их нельзя не мыслить как рефлексию над советской историей, однако настолько прямо – так, как в приложении – она в сюжете не заявлена): проблема места человека в мире, поиск «настоящего» и «реального»⁴¹, определение власти, личности и жизни как таковой – все это разрешается нахождением божественной природы сущего. То же возможно и в рамках политической проблематики. Если военная техника представляет собой «НЕ-жизнь»⁴², а «боимся мы НАСТОЯЩЕГО, РЕАЛЬНОСТИ» и «САМИХ СЕБЯ»⁴³ в этой реальности, то достаточно осознать свою власть, но в ином ключе. Отказаться от *внешней власти как от агрессии* – и обрести *подлинную, внутреннюю* – в полном обладании реальностью, жизнью и настоящим – веруя.

Итак, в рамках тем идеологии, политики и истории роман в приложении предлагает тот же вывод, что и в своей основной части, где тематизация шире. В приложении он выражен содержательно, и структурного анализа не требует. Его вполне можно считать концептуализацией политико-исторической тематики текста, ее итогом. Однако, на наш взгляд, содержание выраженной в приложении идеи не исчерпывает ни всего содержательного наполнения романа с его прочими темами, ни даже саму эту историческую тематику.

Помимо рассуждения над историей и его религиозного итога, изложенные в «Попытке...», роман, как кажется, предлагает нечто еще: *тип творческой практики и творческого мышления*, которое продуктивнее всего анализировать на материале формы. Семантику этих категорий нельзя определить рамкой конкретной темы, поскольку она реализуется преимущественно в структуре – сама по себе она способна сказать больше, чем готовые формулы содержания. Наиболее продуктивным «ключом» к смыслам романа представляется его метатекстуальное наполнение.

⁴⁰ «А если мы боимся самих себя, то, значит, все от нас и зависит. Не стоит ни отчаиваться, ни опускать руки. Все в нашей власти. Когда мы эту свою власть осознаем, то тут же и утратим ее, потому что все тогда окажется в РУЦЕ БОЖЬЕЙ... Без веры жизнь бессмысленна». См.: Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 405-406.

⁴¹ Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 405.

⁴² Там же. С. 407.

⁴³ Там же. С. 405.

Битов воплощает новую форму литературы и литературности, присваивает им парадоксальные, новые качества: фикциональный текст теряет привычную дистанцию с жизнью. Примечательно, что такой подход в литературе ведет к ее аннигиляции, поскольку посягает на ее автономность – преодолевает и уничтожает художественный дискурс. Жаккар пишет о роли автореференциальности литературы, формирующей ее собственный замкнутый код: «...литература ориентирована не на внешний мир, а на саму себя, на возможность “себя показать” и тем самым сделаться автономной реальностью», «именно эта автономность помогает литературе выжить, несмотря на попытки извне подчинить ее каким-то требованиям, неважно, – политического или эстетического толка»⁴⁴. *Битов же говорит в своем метанарративе не столько о литературе, сколько о жизни, поскольку «поступает» он в ней «как в жизни»*⁴⁵.

У битовского метатекста особая идеологическая задача (совпадающая с замыслом всего романа): его функции отличаются от главной функции автореференциальности, которую формулирует Жаккар – обеспечение и условие автономности литературы⁴⁶. Если рассмотреть битовский метанарратив с двух предложенных Жаккаром позиций – как «автореференциальность внутреннюю по отношению к произведению» и «внешнюю»⁴⁷ – можно прояснить ту ее особенность, о которой идет речь. «Внутренняя» автореференциальность будет заключаться в истории повествования – метафикшне. «Внешняя» же, по мысли Жаккара, должна вступать в семантические связи с дискурсом всей литературы⁴⁸ – речь, по всей видимости, идет об интертекстуальности. Однако «Оглашенные» по своему замыслу и идеологическому значению стремятся к полному преодолению собственной литературности: романом, художественным текстом в привычном смысле его делает только фигура «Автора», причем нарочито неубедительная; роман как можно сильнее содержательно приближает свой художественный мир к реальному, и то же самое делает на уровне структуры: паратекст продолжает содержание основной части.

Любопытно переосмыслить в связи с этим мысль Жаккара о «реальности» художественного: «...единственная действительно реальная вещь в произведении искусства – само произведение»⁴⁹. Как кажется, Битов обнажает этот особый и единственный факт реальности текста – в самом его

⁴⁴ Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 12.

⁴⁵ Битов А.Г. Пушкинский дом. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 399.

⁴⁶ Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 12.

⁴⁷ Там же. С. 14.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же. С. 12.

наличии – и, не претендуя ни на какую другую, которая оказалась бы созданной и навязанной автором, создает не статическую, а процессуальную художественную действительность. В ней действительно «ничего не придумано»⁵⁰: существуют только акт и продукт творчества; и существуют они в единственной форме, доступной любому явлению и предмету – в границах жизни. Согласно своему философскому замыслу, роман заключает художественную реальность не в эстетические рамки дискурса, а в познавательно-этические рамки жизни, искомую сущность которой ставит себе в условие, среду, код.

Мы имеем дело с фактом художественного опыта, который отрицает свою художественность, отказывается от литературности – господства автора над героем в рамках собственной метапоэтики. Битовская идеология настаивает на преодолении замкнутости постмодернистского «разговора о себе», расценивая его как несвободу, гордость, страх подлинной реальности. Вместо этого она в исторических условиях осмысляет ортодоксальную идею божественного присутствия и обнаруживает, что вот ее-то преодолеть невозможно. Структура нарратива и коммуникации в романе повторяет, воплощает ситуацию нахождения субъекта в так устроенной реальности. Металитературность в рамках такого замысла превращается не в литературный, а, скорее, в философский опыт, осуществленный художественным методом.

Литература

Басинский П. Битов как текст. Автор «Пушкинского дома» отмечает юбилей // Российская газета. 2007. № 4374.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров; текст подг. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 9-192.

Битов А.Г. Азарт, или Неизбежность ненаписанного // Звезда. 1997. №7. С. 108-154.

Битов А.Г. Литературный герой как герой. Рассуждение в жанре интеллектуального примитива // Звезда. 2004. №1. С. 198-201.

Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009.

Битов А.Г. Пушкинский дом. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022.

Бочаров С. Ахиллес и черепаха // Новый мир. 2008. № 2. С. 168-177.

⁵⁰ *Битов А.Г.* Империя в четырех измерениях. Измерение IV. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Амфора, 2009. С. 5.

Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30-42.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.

Роднянская И. Новые сведения о человеке // Битов А.Г. Обоснованная ревность: повести. М.: Панорама, 1998. С. 6-20.

Шмид В. Андрей Битов – Мастер «островидения» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27, 1991. С. 5-11.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

References

Bakhtin M.M. Avtor i geroi v esteticheskoy deyatel'nosti [The author and the character in aesthetic activity], in Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. P. 9-192 (in Russian).

Basin'skiy P. Bitov kak tekst. Avtor "Pushkinskogo doma" otmechaet yubiley [Bitov as text. The author of the "Pushkin House" celebrates his anniversary]. *Rossiyskaya gazeta*. 2007. N. 4374 (in Russian).

Bitov A.G. Azart, ili Neizbezhnost nenapisannogo [Excitement, or the Inevitability of the Unwritten]. *Zvezda*. 1997. N. 7. P. 108-154 (in Russian).

Bitov A.G. Literaturnyy geroi kak geroi. Rassuzhdenie v zhanre intellektual'nogo primitiva [A literary character as a hero. Reasoning in the genre of intellectual primitive]. *Zvezda*. 2004. N. 1. P. 198-201 (in Russian).

Bitov A.G. *Imperiya v chetyrekh izmereniyakh. Izmerenie IV. Oglashennyye: roman-stranstvie* [An empire in four dimensions. Dimension IV. Catechumens: a novel journey]. Saint Petersburg: Amfora Publ., 2009 (in Russian).

Bitov A.G. *Pushkinskiy dom* [Pushkin House]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy, 2022 (in Russian).

Bocharov S. Akhilles i cherepakha [Achilles and the Turtle]. *Novy mir*. 2008. N. 2. P. 168-177 (in Russian).

Lotman Yu.M. Tekst v tekste [Text within the text]. *Obrazovatelnye tekhnologii*. 2014. N. 1. P. 30-42 (in Russian).

Lipovetskiy M.N. *Russkiy postmodernizm. (Ocherki istoricheskoy poetiki): Monografiya* [Russian postmodernism. (Essays on Historical Poetics): The monograph]. Yekaterinburg: Ural State Pedagogical University Publ., 1997 (in Russian).

Rodnyanskaya I. *Novye svedeniya o cheloveke* [New information about a person], in Bitov A.G. *Obosnovannaya revnost': povesti* [Justified jealousy: stories]. Moscow: Panorama Publ., 1998. P. 6-20 (in Russian).

Shmid V. *Andrey Bitov – Master “ostrovidenia”* [Andrey Bitov – The Master of “Ostrovideni’e”]. *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 27, 1991. P. 5-11 (in Russian).

Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2003 (in Russian).

Zhakkar Zh.-F. *Literatura kak takovaya. Ot Nabokova k Pushkinu: Izbrannye raboty o russkoy slovesnosti* [Literature as it is. From Nabokov to Pushkin: Selected works on Russian literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011 (in Russian).

Overcoming Postmodernism: the Author in the Communicative Structure of A. Bitov’s Novel “Catechumens”

Polina Avdiyuk, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), peavdiiuk@edu.hse.ru

Studies of modernist and postmodern literature express the poetic and philosophical significance of metatext in the concept of metafiction (meta prose). It seems that through the analysis of the metaprose’s communicative structure, the ideological potential of the literary metatext in the postmodern system of meanings can be subjected to critical reflection. Andrey Bitov’s novel «Catechumens» develops the topic of the Writing, which expresses meaningfully and structurally. In our opinion, it is the structure of the narrative that is able to reveal its ideological meaning, given the metafictional setting.

Keywords: communicative structure of the meta prose, author and character, literature and reality, creative philosophy of postmodernism

For citation: Avdiyuk P.E. (2025) Overcoming Postmodernism: the Author in the Communicative Structure of A. Bitov’s Novel “Catechumens” // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 79-93.

Date of receipt: 23.01.2025.

История бытования и видоизменений текста песенки «В лесу родилась елочка...»

Ксения Кочегарова, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), kvkochegarova@edu.hse.ru

Работа посвящена анализу песенки Р. Кудашевой «В лесу родилась елочка...» и ее роли в русской культуре XX века. В работе рассматриваются стилистические особенности стихотворения, имманентный анализ текста и его бытование на протяжении XX века: как текст существовал во время запрета на Рождество и последующей «реабилитации елки», как в нем отразились идеи о необходимости охраны природы и запрете браконьерства. В работе анализируются иллюстрации, мультипликационные фильмы и пародии, связанные с песенкой Кудашевой, как отображение детского восприятия и бытования текста в обществе. Особое внимание уделяется анализу стихотворений-конкурентов и выявлению места «В лесу родилась елочка...» в детском литературном каноне.

Ключевые слова: детская литература, Раиса Кудашева «В лесу родилась елочка...», детский литературный канон, русская культура XX века

Для цитирования: Кочегарова К.В. История бытования и видоизменений текста песенки «В лесу родилась елочка...» // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 94-109.

Дата поступления: 15.05.2025.

Детская новогодняя песенка Р. Кудашевой «В лесу родилась ёлочка...» была опубликована в 1903 году. Е. Душечкина, исследовательница русской литературы и культуролог, называет момент написания стихотворения «знаменательным событием» для истории русской елки и празднования Нового года в России в целом¹. Литературовед В. Глоцер подчеркивает незаменимость песенки в детском опыте и сознании: «Почти с тех пор как мы себя помним, мы помним и эту песенку»². Меньше, чем за сто лет, текст Кудашевой оказался знаковым и неотъемлемым в литературе и культуре XX века, став одним из центральных элементов новогоднего литературного канона.



Для начала приведу полную каноническую версию стихотворения, закрепившуюся в культурном сознании:

В лесу родилась ёлочка,
 В лесу она росла.
 Зимой и летом стройная,
 Зелёная была.
 Метель ей пела песенку:
 «Спи, ёлочка, бай-бай!»
 Мороз снежком укутывал:
 «Смотри, не замерзай!»
 Трусишка зайка серенький
 Под ёлочкой скакал.
 Порою волк, сердитый волк,
 Рысцою пробегал.
 Чу! Снег по лесу частому
 Под полозом скрипит.
 Лошадка мохноногая
 Торопится, бежит.
 Везёт лошадка дровеньки,

¹ Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. М.: НЛЮ, 2023. С. 196.

² Глоцер В.И. «В лесу родилась ёлочка...» // Книжки – детям. Сборник материалов в помощь учителям, библиотекарям и пионерским вожатым. М.: Детская литература, 1973. С. 30.

На дровнях мужичок.
Срубил он нашу ёлочку
Под самый корешок.
Теперь ты здесь, нарядная,
На праздник к нам пришла
И много, много радости
Детишкам принесла³.

Впервые текст песенки «В лесу родилась елочка...» появляется в журнале «Малютка» в 1903 году под псевдонимом «А.Э.», который нередко использовала Кудашева. Это оригинальная версия известного всем стихотворения, она включает в себя начало, середину и конец, не вошедшие в каноническую версию песенки:

Гнутся ветви мохнатые
Вниз к головкам детей;
Блещут бусы богатые
Переливом огней;
Шар за шариком прячется,
А звезда за звездой,
Нити светлые катятся,
Словно дождь золотой...
Поиграть, позабавиться
Собрались детки тут,
И тебе, Ель-красавица,
Свою песню поют.
Всё звенит, разрастается
Голосков детских хор,
И, сверкая, качается
Ёлки пышный убор.

ПЕСНЯ:

В лесу родилась елочка, в
лесу она росла,
Зимой и летом стройная,
зеленою была.
Метель ей пела песенки:
спи, Ёлка... баю-бай!
Мороз снежком укутывал:
смотри, не замерзай!
Трусишка зайка серенький
под Ёлочкой скакал,

³ Кудашева Р. В лесу родилась елочка // Кудашева Р. В лесу родилась елочка. М.: Детгиз, 1958. С. 3-5.

Порой сам волк, сердитый
 волк, рысцою пробегал!..
 Веселей и дружной
 Пойте деточки!
 Склонит Ёлка скорей
 Свои веточки.
 В них орехи блестят
 Золоченые...
 Кто тебе здесь не рад,
 Ель зеленая?..
 Чу! снег по лесу частому
 под полозом скрипит,
 Лошадка хохноногая торо-
 пится бежит.
 Везет лошадка дровенки,
 на дровнях мужичок.
 Срубил он нашу Ёлочку
 под самый корешок...
 Теперь ты здесь, нарядная,
 на праздник к нам пришла,
 И много, много радости де-
 тишкам принесла.
 Веселей и дружной
 Пойте деточки!
 Склонит Ёлка скорей
 Свои веточки.
 Выбирайте себе,
 Что понравится...
 Ах, спасибо тебе,
 Ель-красавица!..⁴

Кроме трех дополнительных стрóf можно заметить и другие разночтения, например, различия в падежных формах («зеленою» вместо «зеленая») или отличающиеся формы слова («елка» вместо «елочка»).

Затем текст появляется в сборнике «Верочкины песни» биолога Л.К. Бекмана и его жены-пианистки Е.А. Бекман-Щербиной в 1907 году без указания авторства Кудашевой или псевдонима «А.Э.». Согласно мемуарам Бекман-Щербиной, сочинение мелодии для стихотворением стало толчком для написания всего сборника для детей «Верочкины песни»⁵. Эта версия текста имеет уже похожую на «каноническую» структуру, шесть четверостиший, однако некоторые фразы все еще не совпадают дословно.

⁴ А.Э. Елка // Малютка. 1903. №12. С. 2-3.

⁵ Бекман-Щербина Е. Мои воспоминания. М.: Музыка, 1962. С. 76.

Остается открытым вопрос, почему Бекман решил «избавиться» от трех строф оригинального стихотворения. Скорее всего, эти фрагменты не играли важной смысловой роли, так как в первую очередь запоминается именно сюжет про историю жизни елочки – он и закрепился в «Верочкиных песнях». В отброшенных строках отсутствует динамика, в них показано описание настоящего момента праздника, обращение к детям, а не рассказанная история о судьбе елочки (для детской мнемоники важна последовательность и нарративность). К тому же в версии Бекмана сохраняется один и тот же размер, семистопный ямба, а «исчезнувшие» строфы написаны анапестом, трехсложным размером. При исполнении песенки это было бы неудобно, она звучала бы не целостно и фрагментарно.

М.Л. Гаспаров, анализируя семантическую линию трехстопного ямба (в этом случае ЯЗДМ), показывает распространенность этого двухсложного размера, например, в балладной традиции и в быту. Он также часто встречается в песенных текстах, а в советских песнях 1930-х гг. этот размер был доминирующим⁶. Можно предположить, что причиной выпадения строк, написанных анапестом, стала и предрасположенность ЯЗДМ к песенной традиции и исполнению.

В 1917 году произошла революция, а к 1927 году празднование Рождества было официально запрещено, поскольку праздник рассматривался как пережиток прошлого царской России. Один из центральных символов Рождества, елка, запрещается в рамках борьбы с «религиозными предрассудками», но в то же время эта идея дополняется и попытками защитить лес от вырубки⁷. Песенка постепенно забывается, но с отменой запрета, в 1935 году, она вновь возвращается в детский репертуар.

Душечкина отмечает, что, «после революции произведения Кудашевой не печатались вплоть до предвоенных лет»⁸. Именно «реабилитация» елки стала толчком для переиздания новогодних произведений, составления онтологий и, следовательно, для «воскрешения» песенки Кудашевой в новых реалиях.

В 1941 году выходит сборник «Елка», где печатается «В лесу родилась елочка...» уже под авторством Р. Кудашевой⁹. Составительница сборника, Э. Эмден, нашла создательницу песенки и впервые опубликовала стихотворение под ее настоящим именем.

В 1958 году, после колонки о Кудашевой в журнале «Огонек», выходит новогодняя книжка поэтессы «В лесу родилась елочка...» с праздничными стихотворениями. Это ее первая авторская книжка со стихами для детей, до

⁶ Гаспаров М.Л. Метр и смысл. С. 139.

⁷ Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. С. 244.

⁸ Там же. С. 200.

⁹ Кудашева Р. В лесу родилась елочка... // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 30-31.

этого в печать выходила только ее детская проза. В сборнике окончательно закрепляется каноническая версия песенки, которая существует и сейчас. Важно подчеркнуть, что сокращенную Бекманами версию Кудашева принимает и продолжает печатать.

Суммируя все вышесказанное, можно сделать несколько выводов насчет бытования текста в течение пятидесяти лет. Самые большие и важные изменения произошли еще в начале бытования текста, когда имя поэтессы не было широко известно, а стихотворение «В лесу родилась елочка...» считалось либо народным, либо авторства Бекман. Перед печатью «канонической» версии различия были небольшими и касались лишь формы слов, но смысл и форма оставались теми же.

Анализ канонического варианта текста

Центральный образ стихотворения, ёлка, представлен идеально и даже возвышенно: она всегда, и зимой, и летом, «зеленая» и «стройная», о ней говорится как о предмете одушевленном, наделенном чувствами. Елочка не проросла в лесу, а «родилась», что тоже подчеркивает ее одушевленность и «детскость». Душечкина пишет, что «отношение детей к елке как к одушевленной красавице <...> свидетельствует о персонификации и идеализации этого образа в детском сознании»¹⁰. Елочка становится не простым деревом, одним из многих в лесу, а особенным созданием, наделенным своей историей, вызывающим особые ассоциации и переживания.

Елочка описывается как существо женского пола – об этом говорит прилагательное «стройная», чаще всего употребляемое именно в отношении к юным девочкам. Вся природа проявляет заботу по отношению к елочке, метель ее убаюкивает, а снег – защищает от холода, укутывая дерево, будто одеялом, и от суровой зимы (замечу, что в этих строках попутно отражаются естественнонаучные представления о том, что зимой снег защищает корни деревьев от мороза). Животные относятся к елочке с уважением, не беспокоят ее, вокруг образуется идиллия и гармония: зайка скачет под елкой, а волк – пробегает мимо рысцой, то есть елка в действительности и физически – большое и высокое дерево, но по смыслу – маленькая, детская, ее никто не трогает и не обижает.

Отдельно стоит обратить более пристальное внимание на пару упомянутых животных. Дело в том, что волк и заяц – традиционно герои-антиподы, охотник и жертва, их существование вместе предполагает возможность насилия над травоядным со стороны хищника. Далее тема жестокости может отражаться во взаимоотношениях старичка и елки, но уже с обманом ожиданий: в повествовании волк не поглотил зайца, но старик срубил елочку (как волк мог бы поймать зайца). Однако она под защитой, елка нахо-

¹⁰ Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. С. 96.

дится в тепле – ровесница детишек сама пришла нарядная на праздник к детям.

Интересно, что гибель елки в середине песенки не воспринимается болезненно и трагично: наоборот, это праздник для людей, елка больше не стоит одиноко в лесу, она окружена заботой детей, которые ее украсили. Дерево становится центром празднования, ее существование наделяется еще большей ценностью. В новогоднем помещении елка приносит много «радости» и впечатлений – она переносит гармонию леса в дом, продолжая идиллию природы в человеческом мире. Глаголы представлены в активной форме, елочка сама выполняет все действия: приносит радость, приходит нарядной.

Немаловажными героями становятся также старичок и лошадка. Образ старичка может ассоциироваться с фигурой Деда Мороза, так как герой не появляется сам на детском празднике, но играет в нем значительную роль – приносит в дом главный символ Нового года. Дед Мороз тоже едет на санях с подарками для детей, становясь символом приближающегося счастья.

Скорее, в этом тексте больше всего выделяется наивный и беззаботный взгляд на мир и на природу в частности. Елочка прожила комфортную и радостную жизнь в лесу, чтобы потом радовать «детишек» в течение всех новогодних праздников. На этом песенка и обрывается: слушатели не знают, что случилось с елочкой дальше, не видят, как она увядает и осыпается.

Культурная рецепция

Согласно корпусу дневников и воспоминаний «Прожито», песенка «В лесу родилась елочка...» упоминается людьми разного пола и возрастов, от 13 до 57 лет. Песенка всем из них знакома, она упоминается в связи с предстоящим праздником, либо при воспоминаниях о прошлом. Особенно интересно упоминание текста 16 мая 1973 года 12-летней Татьяной Семиковой: «3. Спеть на мотив песни “В лесу родилась елочка” 5 разных песен <...> Мы спели 1 куплет песни “В лесу родилась елочка” на мотив “Туристы”, “Остров невезения”, “Гляжу в озера синие”, “Зима”, “Рыжий парень”»¹¹. «В лесу родилась елочка...» появляется в детской игре: здесь имеется в виду, что все знают ее слова и мелодию, поэтому в правилах не нужны дополнительные указания и примечания. Кроме того, в корпусе упоминаются пародии и перепевки, бытование текста в ГУЛАГе, где песенка приносит положительные эмоции и ассоциации с чудом.

Согласно датасету К. Маслинского «Библиография детской книги 1918-1984»¹², песенка «В лесу родилась елочка...» довольно часто и актив-

¹¹ Там же. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/291909> (дата обращения: 10.03.2024).

¹² Маслинский К. Библиография детской книги 1918-1984. URL: <https://dataverse.push->

но появлялась в сборниках для детей дошкольного и школьного возраста с 1941 года, когда вышел сборник Детгиза «Елка»: можно выделить «Детский календарь» (1948), «Малышам на радость» (1948). Обычно в хрестоматиях произведение Кудашевой упоминалось в главах о природе, праздниках, временах года и «родном крае», что подчеркивает близость образа елки почти каждому школьнику и дошкольнику.

Пародии

Пародии – важный индикатор каноничности. Они показывают, как канонический текст трансформируется под нужды и культурные запросы общества. Оригинальный текст и пародийный существуют в паре, рядом друг с другом, тем самым достигается комический эффект¹³. Чаще всего пародии стремятся сделать оригинальное произведение выходящим из-за рамок цензуры, порой агрессивным и оскорбительным¹⁴.

Согласно Е. Душечкиной, «об исключительной популярности кудашевской песенки свидетельствуют многочисленные пародийные переделки ее текста <...>, давно уже вошедшие в репертуар школьного фольклора»¹⁵. Действительно, на песенку существует огромное количество пародийных текстов, так или иначе связанных с новым годом. Приведу цензурные примеры, которые упоминаются в работе Душечкиной и в сборнике «Русский школьный фольклор»:

1. В лесу родилась елочка,
А кто ее родил?
Четыре пьяных ежика
И Гена крокодил¹⁶.
(Пародия записана в 1989 г.¹⁷)

2. В лесу родилась елочка,
На ней сидит шпион,
В одной руке винтовочка,
В другой – магнитофон.
Срубили эту елочку,
Упал с нее шпион,
Сломалась винтовочка,

dom.ru/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.31860/openlit-2022.12-В010 (дата обращения: 05.04.2024).

¹³ Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М.: Ладомир, 1998. С. 433.

¹⁴ Там же. С. 434.

¹⁵ Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. С. 204.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Русский школьный фольклор. С. 507.

Заглух магнитофон¹⁸.
(Пародия записана в 1990 г.¹⁹)

3. В лесу родилась елочка,
Под ней сидит бандит.
Он ждет, когда Снегурочка
Притащит динамит.
И вот идет Снегурочка
И тащит динамит.
Еще одна минуточка,
И елочка взлетит²⁰.
(Пародия записана в 1989 г.²¹)

4. В лесу родилась елочка,
А кто ее родил?
Зимой и летом Дед Мороз
Беременный ходил²².

5. В лесу родилась елочка,
А кто ее родил?
Мария Лопес – дурочка
И Виктор – крокодил²³.
(Пародия записана в 1994 г.²⁴)

Главная функция пародий – рассмешить людей в неформальных обстановках, в частности, в школе. В них отражаются как остросоциальные темы, так и элементы популярной советской культуры. Так, первая пародия упоминает известного персонажа – Крокодила Гену из историй о Чебурашке Э. Успенского, с ним создается довольно абсурдная ситуация, так как существо мужского пола выполняет детородную функцию. Однако фиксируется, что вместо имени Гена могут быть слова «лысый», «трезвый» и подобные²⁵, то есть либо герой настолько узнаваем и без имени, либо главное значение имеет комичность событий, а не личность героя. Во второй пародии очевидно отражение холодной войны: шпион, находящийся на елке с магнитофоном для прослушивания и винтовкой, падает с дерева, когда его срубают.

Пародии не только нелепы и комичны, но и довольно агрессивны. В них нередко упоминается оружие, елочке часто грозит опасность. Идил-

¹⁸ Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. С. 204.

¹⁹ Русский школьный фольклор. С. 508.

²⁰ Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. С. 204.

²¹ Русский школьный фольклор. С. 508.

²² Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. С. 204.

²³ Русский школьный фольклор. С. 453.

²⁴ Там же. С. 507.

²⁵ Там же. С. 507.

лия описанного мира оригинальной песенки кажется слишком утопичной и прекрасной, поэтому разрушение этого мира провоцируется героями пародий, такого мира не может быть наяву, он существует лишь в сказках и песнях, в частности, в детских.

Детские стихотворения-конкуренты про лес

В «Верочкиных песнях», кроме произведения авторства Кудашевой, больше нет новогодних песенок. В сборнике Детгиза «Елка» соседствуют еще шесть детских стихотворений про елку: «Елка» С. Маршака (1940), «Елку вырублю в лесу...» С. Михалкова (1939), «Как слышали про елочку слоны» К. Чуковского (1916-1917), «Наша елка» Е. Ильиной (1937), «Елочка» З. Александровой (1931) и «Елка» Е. Тараховской (1941).

В стихотворении С. Маршака «Елка» рассказывается об устройстве елки и об украшениях на ней. Автор показывает, как елка, несмотря на искусственность, приносит много счастья детям на просторах всей страны – это символ, объединяющий разные города.

В отличие от текста Кудашевой, в тексте Маршака нет сюжетности, здесь повествование носит скорее описательный характер: автор показывает, как елка, довольно универсальный символ Нового года, распространилась по всей стране, чтобы приносить положительные эмоции и праздничное настроение людям. Подчеркивается искусственность елки, но это не становится ее недостатком: наоборот, добавление красочности к образу елки только увеличивает ее масштабное воздействие на окружающих. Елка представлена «нарядной», как и в песенке «В лесу родилась елочка...», «веселые» елки Маршака перекликаются с образом елочки, приносящей радость детям в стихотворении Кудашевой.

У Михалкова в стихотворении «Елку вырублю в лесу...» с первых же строк звучит призыв к вырубке дерева, утверждение и уверенность в планах мальчика. Животные выступают против такого вида браконьерства, хотят уберечь елку, высказывают негодование и спрашивают у мальчика, куда исчезло дерево. Мальчик же убегает после таких вопросов и торопится к празднованию Нового года. «Браконьерский» и довольно жестокий характер стихотворения Михалкова противопоставляется и стихотворению Кудашевой, и другим песенкам-конкурентам. Как и в песенке «В лесу родилась елочка...» лес наполнен зверятами, окружающими дерево, но у Михалкова они напрямую вмешиваются в сюжет, пытаясь спасти дерево от вырубки, упрекая мальчика и мешая ему возвращаться домой. Нарратор Михалкова не обращает внимания на законы мира природы, в лесу елка кажется неприметной, а в помещении она преображается в красочное дерево, украшенное огнями и игрушками.

Стихотворение К. Чуковского «Как слышали про елочку слоны...» – это не самостоятельное произведение, а отрывок из сказки в стихах «Крокодил», но в сборнике «Елка» оно публикуется отдельно. В сказке главный герой в качестве подарка своим детям привозит в Африку душистую елку, все зверята радуются диковинке и собираются вокруг нее в хоровод (интересно, что это осуществляется как будто интуитивно, так как животные до этого не были знакомы с подобной традицией). Даже в неродной для елки обстановке главный символ Нового года чувствует себя довольно органично, принося радость окружающим. Общий мотив счастья, как и в песенке Кудашевой, важен, но здесь он первичен, уступая в этом отрывке общей сюжетности сказки.

В стихотворении «Наша елка» Ильиной, как и в произведении Маршака, представлено описание пышной и нарядной елки. Изобилие елочных игрушек и подарков для детей впечатляет как ребят, так и снегиря, прилетевшего из «живого уголка».

Довольно наивное стихотворение Ильиной представляет собой описание елочных игрушек, количество которых может впечатлить юных читателей. Сюжетности, как, например, у Кудашевой, здесь нет.

Стихотворение Е. Тараховской «Елка» состоит из перечисления предметов, которые можно обнаружить на украшенной елке. В стихотворении основной образ зовется уменьшительно-ласкательной формой – «елочка». Это же мы наблюдаем у Кудашевой. Так подчеркивается любовь к главному символу Нового года и зимних праздников. Атмосфера, создаваемая в стихотворении, веселая и забавная, музыка и танцы могут вызвать ассоциацию с традиционным хороводом вокруг украшенной елки с подарками под ней.

Пожалуй, главная песенка-конкурент – это «Елочка» З. Александровой. Как и в песенке Кудашевой, в стихотворении Александровой «Елочка» дерево забирается домой. Главной мотивировкой предстает желание уберечь ее от морозов, из жалости и заботы.

Канонической версией стала укороченная вариация песни: как и в случае с песенкой Кудашевой, некоторые четверостишия не вошли в окончательный вариант стихотворения. Песенка З. Александровой «Елочка» после публикации в сборнике «Елка» подверглась критике из-за неправдоподобия: «Зачем фальшивить с детьми? Все они знают, что елочке в лесу не холодно и в тесной комнате ей хуже»²⁶.

Елка показана как манящий образ, ценность всего леса: заяц, белка и птицы с улицы наблюдают за ней, желая пробраться к ней поближе. Они готовы следовать за ней, и на символическом уровне мир природы и мир людей в тексте стремятся к объединению. Однако не каждое существо может

²⁶ *Белахова М.* Рецензия на книгу «Елка»: Песенки, сказки, стихи, рассказы. М., Л.: 1941 // Детская литература. 1941. № 3. С. 51-52.

преодолеть незримую границу (елочка попадает в мир людей, а животные могут только наблюдать за судьбой дерева); вместе с тем текст стремится как можно сильнее гармонизировать соотношение двух миров, наделяя их детскими антропоморфными чертами.

Можно заметить много схожих мотивов с песенкой «В лесу родилась елочка...»: елка тоже срубается, она становится центром праздника, радуется детей и взрослых. Однако произведение Александровой воспринимается наивнее, возможно, из-за отмечаемого в критике отсутствия правдоподобия: елочке не может быть лучше в помещении, чем в лесу, ее естественной среде обитания. Кудашева же создает мир, где елке хорошо и в лесу, и на празднике, но в природных условиях царствует идиллия и порядок, мороз и снег не стремятся погубить елочку, и она сама готова к холодам.

В большей части стихотворений-конкурентов показывается изобилие подарков, елочных украшений, в них нет сюжетности, как у Кудашевой. На этом фоне выделяются произведения Александровой, Чуковского и Михалкова. Взаимоотношения зверят и елки заботливые, елка для них тоже ценна, но не как новогодний символ, а как часть леса, их дома. Главным конкурентом можно назвать «Елочку» Александровой. Любопытно, что в ее тексте присутствуют все важные новогодние элементы, их оказывается даже больше, чем в тексте «В лесу родилась елочка...»: и мотив веселья, и детское счастье, и лесные зверята, и хоровод (у Кудашевой же хоровод не упоминается). Однако более запоминающейся и утвердившейся в каноне стала именно песенка «В лесу родилась елочка...».

Обратим внимание на нюансы бытования текста Александровой. «Елочка» часто встречается в новогодних сборниках, соседствуя с текстом Кудашевой. Однако это не самое распространенное произведение авторства Александровой – чаще всего после середины 1940-х годов в печати появляются ее стихотворения на военную тему. Песенка «Елочка» входит в хрестоматии для детей дошкольного возраста и в тематические издания, например, в «Сборник литературно-художественных произведений для детской художественной самодеятельности» (1945)²⁷, то есть текст мог появляться на утренниках в детских садах и на праздничных мероприятиях в школах. В корпусе «Прожито» встречается только одно упоминание песенки, датированное 2016 годом: «“Маленькой елочке холодно зимой” – песенка нашего детства о срубленной погибшей елочке. И мы воспринимали это нормально, не задумываясь»²⁸. Любопытно, как в мемуарах подчеркивается жестокость по отношению к елочке, воспринимаемая в детском возрасте скорее наивно, а во взрослом – уже как что-то несправедливое.

²⁷ Маслинский К. Библиография детской книги 1918-1984.

²⁸ Дневник Галины Ларской // Прожито. URL: <https://clck.ru/3B2j8f> (дата обращения: 02.06.2024).

Действительно, отсутствие правдоподобности в песенке Александровой могло сыграть в ее популярности и бытовании немаловажную роль, как отмечает критика. Стихотворение воспринимается как нечто сказочное – это способствует меньшей ассоциативной и эмоциональной связи читателя с текстом. Стоит также обратить внимание на размеры стихотворений. «Елочка» Александровой написана 4-стопным дактилем, о котором Гаспаров пишет, что он «исчерпал себя» к началу XX века и «умирает своей смертью от внутреннего застоя»²⁹ – размер становится маловостребованным. «В лесу родилась елочка...» написана же самым доминирующим размером в раннесоветской песенной культуре, что могло способствовать ее быстрому запоминанию в связи с распространенностью четырехстопного ямба с чередующимися мужскими и дактилическими окончаниями.

Заключение

Таким образом, в моем исследовании я изучила историю бытования текста песенки Кудашевой «В лесу родилась елочка...» на протяжении XX века. До современности дошла сокращенная версия оригинального стихотворения, и довольно долгое время текст бытовал под именем Бекмана, либо вообще без авторства – как фольклорный текст. Я проанализировала поэтику стихотворения и выявила черты, присущие детской литературе, а также «недетские» мотивы, связанные с насилием в животном мире. Песня «В лесу родилась елочка...» была также рассмотрена в качестве культурного феномена: я проследила, как текст Кудашевой цитировался, пелся и упоминался, в каких ситуациях к нему обращались чаще всего.

Анализ стихотворений-конкурентов, их сопоставление с текстом Кудашевой помогли проследить основные мотивы в описании празднования Нового года в стихотворных произведениях для детей и выявить, почему они не смогли стать заменой тексту Кудашевой. Оказалось, что главным конкурентом стала песенка Александровой «Елочка»: она во многих аспектах выигрывает у песенки Кудашевой, но все же именно стихотворение «В лесу родилась елочка...» стало центральным песенным символом Нового года.

Литература

- А.Э. Елка // Малютка. 1903. №12. С. 2-3.
Александрова З. Елочка // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 32-33.
Алексеев Б. В лесу родилась елочка... // Огонек. 1958. № 1.
Бекман-Щербина Е. Мои воспоминания. М.: Музыка, 1962.
Белахова М. Рецензия на книгу «Елка»: Песенки, сказки, стихи, рассказы // Детская литература. 1941. № 3.

²⁹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл. С. 263.

Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: Фортуна, 2012.

Глоцер В.И. «В лесу родилась елочка...» // Книги – детям. Сборник материалов в помощь учителям, библиотекарям и пионерским вожатым. М.: Детская литература, 1973. С. 30-41.

Глоцер В.И. Кудашева Раиса Адамовна // Русские писатели: Биографический словарь. 1800-1917. Т. 3. К–М. М.: 1994. С. 198.

Душечкина Е. Русская елка: История, мифология, литература. М.: НЛО, 2023.

Елочка // Бекман Е., Бекман Л. Верочкины песни. 1907. С. 2-3.

Ильина Е. Наша елка // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 24-25.

Кляцко Л. Когда родилась «Елочка»? // Вечерняя Москва. 1963. № 304.

Кудашева Р. В лесу родилась елочка // Кудашева Р. В лесу родилась елочка. М.: Детгиз, 1958. С. 3-5.

Кудашева Р. В лесу родилась елочка... // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 30-31.

Маршак С. Елка // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 3.

Маслинский К. Библиография детской книги 1918-1984. URL: <https://dataverse.pushdom.ru/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.31860/openlit-2022.12-В010> (дата обращения: 05.04.2024).

Михалков С. Елку вырублю в лесу... // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 10-11.

«Прожито» URL: <https://corpus.prozhito.org/note/115319> (дата обращения: 10.03.2024).

Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М.: Ладомир, 1998.

Тараховская Е. Елка // Елка. М.; Л.: Детиздат, 1941. С. 53.

References

A.E. Yolka [The Christmas tree]. *Malyutka*. 1903. N. 12. P. 2-3 (in Russian).

Alexandrova Z. Yolochka [The Christmas tree], in *Yolka* [The Christmas Tree]. Moscow; Leningrad: Detizdat, 1941. P. 32-33 (in Russian).

Alekseev B. V lesu rodilas' yolochka... [A Christmas tree was born in the forest...]. *Ogonyok*. 1958. N. 1 (in Russian).

Bekman-Shcherbina Ye. *Moi vospominaniya* [My memories]. Moscow: Muzyka Publ., 1962 (in Russian).

Belakhova M. Retsenziya na knigu “Yolka”: Pesenki, skazki, stikhi, rasskazy [Review of the book “The Christmas Tree”: Songs, fairy tales, poems, short stories]. *Detskaya literatura*. 1941. N. 3 (in Russian).

Gaspakov M.L. *Metr i smysl* [Meter and meaning]. Moscow: Fortuna Publ., 2012 (in Russian).

Glotser V.I. “V lesu rodilas' yolochka...” [“A Christmas tree was born in the forest...”], in *Knigi – detyam. Sbornik materialov v pomoshch' uchitelyam*,

bibliotekaryam i pionerskim vozhatym [Books for children. Collection of materials to help teachers, librarians and pioneer counselors]. Moscow: Detskaya literatura Publ., 1973. P. 30-41 (in Russian).

Glotser V.I. Kudasheva Raisa Adamovna, in *Russkiye pisateli: Biograficheskiy slovar'. 1800-1917. Vol. 3. K–M.* [Russian writers: A Biographical Dictionary. 1800-1917. Vol. 3. K–M.] Moscow: 1994. P. 198 (in Russian).

Dushechkina Ye. *Russkaya yolka: Istoriya, mifologiya, literatura* [Russian Christmas tree: History, mythology, literature]. Moscow: NLO Publ., 2023 (in Russian).

Yolochka [The Christmas tree], in Bekman E., Bekman L. *Verochkiny pesni* [Vera's songs]. 1907. P. 2-3 (in Russian).

Ilyina Ye. *Nasha yolka* [Our Christmas tree], in *Yolka* [The Christmas tree]. Moscow; Leningrad: Detizdat Publ., 1941. P. 24-25 (in Russian).

Klyatsko L. *Kogda rodilas' "Yolochka"?* [When was the "Christmas Tree" born?]. *Vechernyaya Moskva*. 1963. N. 304. (in Russian).

Kudasheva R. *V lesu rodilas' yolochka* [A Christmas tree was born in the forest], in Kudasheva R. *V lesu rodilas' yolochka* [A Christmas tree was born in the forest]. Moscow: Detgiz Publ., 1958. P. 3-5 (in Russian).

Kudasheva R. *V lesu rodilas' yolochka...* [A Christmas tree was born in the forest], in *Yolka* [The Christmas tree]. Moscow; Leningrad: Detizdat, 1941. P. 30-31 (in Russian).

Marshak S. *Yolka* [The Christmas tree], in *Yolka* [The Christmas tree]. Moscow; Leningrad: Detizdat, 1941. P. 3 (in Russian).

Maslinskiy K. *Bibliografiya detskoy knigi 1918-1984* [Bibliography of children's books 1918-1984.] [Electronic resource]. URL: <https://dataverse.pushdom.ru/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.31860/openlit-2022.12-B010> (in Russian)

Mikhalkov S. *Yelku vyrublyu v lesu...* [I'll cut down a Christmas tree in the forest...] // *Yolka* [The Christmas Tree]. Moscow; Leningrad: Detizdat, 1941. P. 10-11 (in Russian).

"Prozhito" [Electronic resource]. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/115319>

Russkiy shkol'nyy fol'klor. Ot "vyzyvaniy" Pikovoy damy do semeynykh rasskazov [Russian school folklore. From the "evocations" of the Queen of Spades to family stories], ed. by A.F. Belousov. Moscow: Ladomir, 1998 (in Russian).

Tarakhovskaya Ye. *Yolka* [The Christmas tree], in *Yolka* [The Christmas tree]. Moscow; Leningrad: Detizdat, 1941. P. 53 (in Russian).

The History of the Existence and Lyrics- Modifications of the Song “A Christmas Tree Was Born in the Forest...”

Ksenia Kochegarova, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), kvkochegarova@edu.hse.ru

In the article there is the analysis of R. Kudasheva’s song “A Christmas tree was born in the forest...” and its role in the Russian culture of the XX century. The author is interested in the stylistic features of the poem, the immanent analysis of the text and its existence throughout the 20th century.: how the text existed during the ban on Christmas and the subsequent “rehabilitation of the Christmas tree” how it reflected ideas about the need to protect nature and ban poaching. The paper analyzes illustrations, animated films and parodies related to Kudasheva’s song as a reflection of children’s perception and the existence of the text in society. Special attention is paid to the analysis of other poems and the identification of the place “A Christmas tree was born in the forest...” in the children’s literary canon.

Keywords: children’s literature, Raisa Kudasheva “A Christmas tree was born in the forest...”, children’s literary canon, Russian culture of the XX century

For citation: Kochegarova K.V. (2025) The history of the existence and lyrics-modifications of the song “A Christmas tree was born in the forest...” // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 94-109.

Date of receipt: 15.05.2025.

Проблемы перевода немецкой визуальной поэзии Герты Мюллер на русский язык

Лина Кармолиева, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), lrkarmolieva_1@edu.hse.ru

В статье рассматриваются проблемы перевода визуальной поэзии Герты Мюллер на русский язык на примере двух её сборников («Как даме жить в пучке волос» и «Бледные господа с чашечкой кофе в руках»), впервые переведённых и изданных в 2018 году. Особое внимание уделяется художественным особенностям оригинальных немецких текстов и стратегии их передачи русскими переводчиками – Алешей Прокопьевым и Борисом Шапиро. Анализ показывает, что переводы представляют собой не просто эквиваленты оригинала, а самостоятельные билингвальные произведения, где визуальные коллажи и текст взаимодействуют в новых смысловых и художественных пространствах. В статье обсуждаются ключевые характеристики поэзии Мюллер, такие как отсутствие пунктуации, фрагментарность и мотивы смерти, власти и личного опыта, отражающие исторический контекст тоталитаризма. Переводчики выступают соавторами, создавая тексты, которые сохраняют оригинальный образный строй и при этом адаптируют нарратив к русской культурной среде, используя приёмы доместикации и лексической экспансии. Визуальные и семантические особенности коллажей рассматриваются как средство сопротивления цензуре и репрессивной власти. Исследование раскрывает уникальность перевода визуальной поэзии как межкультурного феномена и предлагает новые подходы к интерпретации и представлению подобных художественных текстов. Переводы стихотворных коллажей Мюллер, выполненные в соавторстве с переводчиками и издателями, – это уникальное явление не только отечественной, но и мировой поэтики. На примере перевода немецкоязычной визуальной поэзии Мюллер видно, что такой текст практически не поддаётся полной кальке: возникают новые смыслы, связи, интертекстуальные сдвиги.

Ключевые слова: Герта Мюллер, визуальная поэзия, проблемы перевода, коллаж, билингвальные книги, русско-немецкая поэзия, художественный перевод

Для цитирования: Кармолиева Л.Р. Проблемы перевода немецкой визуальной поэзии Герты Мюллер на русский язык // Метаморфозис. 2025. Т. 10. № 1. С. 110-121.

Дата поступления: 05.08.2025.

Герта Мюллер (Herta Müller) – современная немецкая романистка, эссеистка и поэтесса румынского происхождения (род. 1953). Известность для широкого читателя она приобрела лишь в 2009 году, когда удостоилась Нобелевской премии за роман «Качели дыхания»¹ (нем. «Atemschaukel»). В целом, до сих пор исследовательский интерес привлекали лишь ее прозаические работы (отдельно отметим, что на сегодняшний день далеко не все ее «большие» тексты переведены на русский язык), хотя, например, в формулировке премии была упомянута и поэзия следующим образом: «той, которая сосредоточенностью поэзии и откровенностью прозы изображает панораму жизни обездоленных»² (перевод мой – К.Л.); то есть фактически поэзия выступает на первом месте в награде.



В 1987 Мюллер эмигрирует в Западную Германию, тогда она и начала карьеру поэтессы. Наш интерес привлекло именно ее поэтическое творчество, так как оно в меньшей степени исследовано, как на западе, так и в российском академическом пространстве, и представляет собой актуальный материал для изучения репрезентации современной немецкоязычной поэзии, в особенности визуальной. Для освещения этой проблемы стоит обратиться к хронологии публикации стихотворений писательницы. Ключевая особенность поэзии Герты Мюллер – создание не просто текста, напечатанного или написанного на бумаге, а кропотливое вырезание слов, букв и картинок, что в совокупности представляет собой коллаж. С 1998 года Мюллер начала вырезать слова, изначально это был способ, для отправки открыток друзьям, а позже переросло в творчество; об этом она рассказала в беседе с германисткой Беверли Драйвер Эдди³. После этого, уже в 2000 и в 2005 го-

¹ Мюллер Г. Качели дыхания / Пер. с нем. М. Белорусец. СПб.: Амфора, 2011. С. 319.

² «who, with the concentration of poetry and the frankness of prose, depicts the landscape of the dispossessed». The Nobel Prize in Literature 2009 [Electronic resource]. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/summary/> (дата обращения: 19.03.2025)

³ Wichner E. Herta Müller. In: Kindler kompakt deutsche Literatur der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. S. 74.

дах выходят два сборника: «Как даме жить в пучке волос»⁴ («Im Haarknoten wohnt eine Dame») и «Бледные господа с чашечкой кофе в руках»⁵ («Die blassen Herren mit den Mokkatassen»). Обе они были переведены на русский язык и опубликованы лишь в 2018 году в Латвийском издательстве при поддержке Goethe Institut'a. С точки зрения текстологии крайне необычно, что тексты столько лет не представляли интереса для переводчиков. Скорее всего это связано с тем, что основные темы, которые затрагиваются в творчестве поэтессы, становятся актуальными и для потенциального русского читателя. Поскольку первый сборник стихов перевел поэт Алеша Прокопьев, а второй – Борис Шапиро, нам кажется закономерно обратиться к особенностям художественного стиля каждого из авторов, так как, на первый взгляд, книги изданы в идентичной стилистике и могут быть восприняты как некоторое поэтическое единство.

Общая характеристика книг: художественные и переводческие особенности сборников

Мы выдвигаем гипотезу о наличии общего нарратива в двух сборниках, а также предполагаем, что исследуемые нами издания являются не просто переводами, а независимыми билингвальными книгами, которые существуют как особый феномен русско-немецкой поэзии. Интересно, что в статье о специфике польских переводов можно увидеть следующее заключение: «Переводчик коллажей Мюллер перемещается в рамках многогранного созвездия медиа. Перевод может быть удачным только в том случае, если будет признано, что формирование значения осуществляется посредством промежуточного отражения текстовых, семантических, фонетических просодических и визуальных ссылок. При взаимодействии они создают ритм коллажей, который выходит за рамки когнитивного понимания и действует подкожно, вызывая эмоциональную зарядку коллажей»⁶ (перевод мой – К.Л.); то есть переводы иного славянского сегмента нельзя назвать столь

⁴ Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 200.

⁵ Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 216.

⁶ «Der Übersetzer von Müllers Collagen bewegt sich innerhalb einer vielschichtigen Konstellation von Medien. Die Übersetzung kann nur dann glücken, wenn erkannt wird, dass Bedeutungskonstitution sich über das intermediale Widerspiel von textuellen, semantischen, lautlich prosodischen und visuellen Bezügen vollzieht. Im Zusammenspiel ergeben sie den Rhythmus der Collagen, der über das kognitive Verstehen hinaus subkutan wirksam wird und eine affektive Aufladung der Collagen bewirkt. Seine Gebrochenheit reflektiert das unaufhebbare Spannungsverhältnis zwischen den ästhetischen Fluchtbewegungen der in den Collagen inszenierten spielerischen Kontingenz, die in bester avantgardistischer Tradition zum Nonsens gerät, und den Schreckensbildern, zu denen sich das Sprachspiel der Collagen immer wieder verdichtet» (Sommerfeld B. Die Angst zum Laufen bringen – Herta Müllers Text-Bild-Collagen und ihre polnischen Übersetzungen // Studia Germanica Posnaniensia. 2014. № 35. S. 103.).

удачными по ряду причин, перечисленных выше, что позволяет говорить об уникальности рассматриваемых нами книг стихов. Создание подобных переводов – большой совместный труд не только переводчиков, но и редакторов, которые конструируют физическое пространство бытования текста.

При детальном анализе книг стихов в первую очередь стоит обратить внимание на архитектуру сборников. Первый технический разворот встречает читателя краткой биографической справкой не только о Герте Мюллер, но и о каждом из переводчиков (в финальном предложении о переводчиках указано, что Прокопьев – лауреат премии Андрея Белого в 2010 году, что перекликается с информацией о том, что Мюллер – лауреат Нобелевской премии и ряда других литературных премий, а Шапиро издал пять книг стихотворений на русском и две на немецком, подобно тому, как Мюллер – пять на немецком, одну на румынском), что ставит каждого из авторов на один уровень с поэтессой. Таким образом их фигуры начинают играть более значительную роль, нежели если бы их фамилии были упомянуты в библиографии. Подобное редакторское решение делает Прокопьева и Шапиро соавторами, благодаря чему читатель может дифференцировать содержание оригинального текста и переводного. Уже сами названия переведены не совсем очевидно; так, первый сборник «Как даме жить в пучке волос» в немецком изводе не имеет вопроса («Im Naarknoten wohnt eine Dame»), из-за чего его прямое значение скорее просто является констатацией факта, что в пучке волос живет дама, но появление вопросительного союза в переводе Прокопьева намекает читателю, что содержание сборника – это рассказ, инструкция, как же этой даме все-таки жить. Название второго сборника тоже переведено не совсем однозначно; «Бледные господа с чашечкой кофе в руках» («Die blassen Herren mit den Mokkatassen»), которые изначально пили конкретный вид кофейного напитка – мокко. Кроме того, русские тексты представлены в традиционной типографской форме, что сепарирует их от красочных и причудливых коллажей Мюллер.

Общей особенностью для двух немецких сборников является отсутствие пунктуации как таковой (хотя в немецкоязычных фрагментах встречаются «лишние» детали, обрывки предыдущих фраз, неотрезанные элементы, которые могут напоминать точки или запяты). Однако в русских версиях встречаются и тире, и дефисы, и многоточия, и восклицательные знаки, что также подтверждает теорию о разобщенности текстов на разных языках и стремлении авторов не только выполнить перевод, но и создать свое собственное стихотворение. В качестве одного из наиболее ярких примеров можно рассмотреть стихотворение «Когда я опоздала на вечерний поезд то сказала»⁷ из сборника «Бледные господа с чашечкой кофе в ру-

⁷ Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. *Ozolnieki: Literature Without Borders*, 2018. С. 23.

ках», в нем представлено слово «не-на-ро-ком»⁸, написанное графически через дефис, хотя оригинальный текст представляет собой единую лексему.

Есть также несколько существенно важных аспектов, которые можно выделить как общие закономерности для этих билингвальных книг. В переводах сохраняется строй анафор, рифмы, парные рифмовки, это также отмечается и филологом Вихнером: «С публикацией сборника “Как даме жить в пучке волос” происходят многие изменения. Теперь появляются рифмовки в конце строк и внутренние рифмы, а также ассонансы»⁹ (перевод мой – К.Л.) (хотя в «Бледных господах с чашечкой кофе в руках» скорее характерны верлибры без каких-либо созвучий). Стихотворный размер и ритм в обоих сборниках крайне рваные, зачастую вообще отсутствуют. Тексты будто вообще не предназначены для того, чтобы произноситься вслух: читатель сам должен догадаться, где расставить интонационные и смысловые паузы, какие лексемы объединить в синтаксическое единство.

Переводчики скорее передают художественные особенности, а не содержание, хотя встречаются и исключения, так «в шесть сделали в шахматах ход»¹⁰, в котором представлен буквальный перевод.

Отдельное внимание стоит заострить на визуальной составляющей двух анализируемых книг. Коллаж позволяет сочетать различные материалы – фотографии, вырезки из газет, рисунки, фрагменты текста. Впервые очередь это влияет на расширение семантики, композиционное структурирование стихов, разрушение традиционной структуры линейного чтения текста (что выводит из некоторого автоматизма восприятия).

Анализ стихотворений: лейтмотивы и магистральные образы

Первое стихотворение сборника «Как даме жить в пучке волос» – «На трамвае как на ели»¹¹. Его русская форма начинается с заглавной буквы, хотя оригинальный текст – нет (но соответствие оригиналу скорее будет закономерностью для последующих текстов), что необычно, но объяснимо тенденцией начать книгу более традиционно. Количество строк сохранено, но в восьмой встречается перенос слова «мужчин» через дефис, что не подчиняется никакой логике, кроме как для того, чтобы сделать лексему равноправной со словом «дам», которое встречается в этой же строке (таким образом, мужчины и женщины даже по количеству букв в словах не отли-

⁸ Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С 23.

⁹ “Dies ändert sich mit der zweiten Publikation Im Haarknoten wohnt eine Dame. Nun treten End- und Binnenreime auf sowie Assonanzen”. Wichner E. Herta Müller. In: Kindler kompakt deutsche Literatur der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler. 2016. S. 75.

¹⁰ Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 13.

¹¹ Там же. С. 5.

чаются), что создает ощущение «внегендерности» для лирического субъекта. Говоря о субъекте в рамках этого стихотворения, нельзя точно сказать почти ничего, так как он местоименно не выражен. В первом же коллаже встречается и первое слово, которое выделено жирным шрифтом, это «sie», под которыми подразумеваются «они» – в русскоязычной версии «мастера шитья и кроя». Герта Мюллер часто прибегает к использованию такого рода дейктиков, иногда упуская конкретику, поэтому, уже начиная с самого первого произведения, мы наблюдаем такую разность между текстами¹². В соотношении ассоциативного образного ряда выбор фотографии для коллажа не совсем очевиден. В русском тексте сюжетобразующим будет трамвай, который выступает пространством для конструирования мира стихотворения, он сравнивается с елью, хотя в немецком тексте слово трамвай вообще отсутствует. Здесь словом «трамвай» переводчик адаптирует слово «Straßenbäumen» (дословно – «уличные деревья») – можно предположить, что это вызвало у него ассоциацию с «Straßenbahn», трамваем в буквальном переводе.

Следующий текст, который важен для понимания общей идеи сборника, – «Каждое утро нас отправляли в наряд я была»¹³. Очевидно, что лирический субъект здесь не ребенок, так как в тексте есть строчка «я была/ таксидермист...», хотя язык, безусловно, все еще похож на детские стихи из-за внутренней рифмы («ибо он косился в нети и играл на кларнете»)¹⁴. Также тут можно увидеть большую субъектную проявленность за счет наличия местоимений «мы» и «я» (что оставляет открытым вопрос, кто же такие «мы»). Это оставляет ощущения недосказанности, неоднозначности для всего стихотворения. Из важных особенностей, переводчик Прокопьев здесь прибегает к доместикации, что выделено курсивом в русском тексте: «ты ты всех милее...», что отсылает читателя к пушкинскому тексту «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», который в русской культурной памяти маркирован как детский. Подобный переводческий прием встречается и в стихотворении «и в одной руке»¹⁵, так как немецкое слово «король» («der König»), которое встречается дважды, переведено как «правитель-царевич» и «правитель-королевич», что делает текст сугубо понятным лишь русскому читателю (об этом также пишет В.В. Котелевская: «...актуализировав лексико-семантический ресурс русских детских стихов и считалок (“На золотом крыльце сидели/ Царь, царевич, король, королевич,/ Сапожник,

¹² Здесь нам бы хотелось уточнить, что данная работа не посвящена критике или оценке качества переводов. Мы лишь указываем на особенности и различия.

¹³ Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 7.

¹⁴ В оригинале также есть такая рифма: см. Приложение: Рис. 1.

¹⁵ Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 9.

портной...» и т.д.)»¹⁶). Тема власти представляется сквозной и для других текстов Мюллер, и, как уже отмечалось ранее, огромное влияние на поэтессу оказал тоталитарный режим Н. Чаушеску, поэтому здесь и далее все образы связанные с этой категорией будут эзоповым языком для разговора о нем.

Особое место в сборнике занимают танатальные мотивы. Смерть у лирического субъекта – смерть глазами ребенка, так как в строке «электрик повис схватившись руками за провод»¹⁷ о том, что произошло говорится косвенно. Причем в немецком тексте выделено слово «смеяться» («lachen»), что Прокопьев переводит как «ржал». Это снижает общий пафос происходящего.

Как такового смыслового финала сборник не имеет, так как заключительный текст носит исключительно бытовой характер: «кто-то спит а кто-то пьет»¹⁸, что скорее позволяет говорить о том, что перед читателем цикл стихотворений, который сможет приобрести дополнительные смыслы при повторном прочтении.

Книга «Бледные господа с чашечкой кофе в руках» уже в своем названии продолжает заложенный мотив питья. Глагол из финального стихотворения первого сборника намекает на взаимосвязь этих двух произведений. Тем не менее у этой книги стихов есть ряд отличительных особенностей. Для переводчика Бориса Шапиро принципиально важно начинать любое стихотворение с заглавной буквы, вне зависимости от графики оригинального текста.

Тематически стихотворения все также содержат мотивы создания прически или бритья головы («такая прическа словно я прямо сгораю со стыда а она»¹⁹; «вот уж солнце тебе напечет макушку когда тебя обреют...»²⁰), что также подчеркивает нарративное единство коллажных структур.

Также смысловой доминантой остается семья лирического субъекта. Но мать внезапно обретает речь, и ее образ становится более негативным – «Мать говорит, как»²¹. Здесь героиня призывает дочь найти себе мужчину (хотя в оригинальном тексте скорее отсутствует побуждение к сближению с противоположным полом). Из-за смены переводчика также меняется и язык, героиня будто взрослеет, так как появляется много сексуализирован-

¹⁶ Котелевская В.В. Дама живет в пучке волос, Бледные господа пьют мокко // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. №2. С.169.

¹⁷ Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 23.

¹⁸ Там же. С. 197.

¹⁹ Там же. С. 17.

²⁰ Там же. С. 49.

²¹ Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 39.

ной тематики (Шапиро вообще порой переводит тексты радикально, с использованием нецензурной лексики, основанной на гинекологии²²).

Флоральная (растительная) тематика заменяется образами фауны. С точки зрения конструирования художественных образов, возникают сравнения с животными. Многократно упоминается образ собаки. Так, например, в «чайкой парю над мостом»²³: слово «чайка» («Möwe») состоит из склейки в виде двух фрагментов «Mö» и «we», что позволяет увидеть скрытое сравнение, не просто чайка летает, а чайка, в которой есть некое «мы», пусть и английское, что позволяет переводчику сравнить лирическую героиню с птицей²⁴.

Темы смерти и сексуального насилия также остаются одними из ведущих. Только для этих событий больше не используется прием иносказания: «...всю меня обтрогал он сразу»²⁵; «на длинной шее синяки от поцелуев или/ от пыток»²⁶. Если раньше умирал только отец, то в «Бледных господах с чашечкой кофе в руках» умирает и мать в том числе: «Маму звали Франциска когда она умерла»²⁷ (также появляется референция на ее лагерный опыт в «Да брось ты сказал»²⁸, где упоминается «украинец», что отсылает к нахождению матери Мюллер в украинских лагерях ГУЛАГ'а). Б. Шапиро часто переводит слово «убитый», как «покойный», что снижает степень страха или трагизма. Так, в стихотворении «Клаус валяет себе»²⁹ встречается строка «его покойная жена...», в то время как в оригинальном тексте жена все-таки убита («...seine tote/ Frau...»).

При детальном сравнении переводов и оригинальных немецких текстов через подстрочники получается выявить ряд следующих закономерностей. Во-первых, коллажи Герты Мюллер – это гомогенный нарратив. В пользу этого тезиса говорит обилие повторяющихся персонажей, а также тематическое продолжение лейтмотивов: смерть в первую очередь. У Прокопьева в текстах изобилуют отсылки к русским литературным произведениям, так, например, «кони воду пьют ведь кони»³⁰ представляется аллюзией к стихотворению Велимира Хлебникова «Когда умирают кони – дышат». Подобная реминисценция есть и в стихотворении «глядишь и тишина при-

²² Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 129.

²³ Там же. С. 27.

²⁴ см. Приложение: Рис 2.

²⁵ Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 123.

²⁶ Там же. С. 145.

²⁷ Там же. С. 113.

²⁸ Там же. С. 107.

²⁹ Там же. С. 119.

³⁰ Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 77.

дет»³¹, где встречается строка «как дамочка с собачкой», что явно подталкивает к мысли о чеховском рассказе «Дама с собачкой». Прокопьев близок к «подстрочникам» (например, в тексте «в шесть сделали в шахматах ход»³² пишет: «ноги одиннадцать лет уже как на затылке», вместо немецкого фразеологизма «Füße im Nacken», что означает «подкашиваются ноги»), в то время как Борис Шапиро зачастую отходит от стремления сохранить все образы оригинального текста, порой выбрасывая, на его взгляд, ненужное (некоторые фразеологические обороты опускаются в пользу буквальной передачи смысла), что на русском языке начинает вносить новые перспективы для интерпретации. В пользу этой гипотезы говорит и пунктуация, которую можно назвать авторской в русскоязычных стихотворениях.

Заключение

Все это может расцениваться как доказательство ранее выдвинутой нами теории о создании билингвальных книг как самостоятельных произведений искусства, порой наделенных отдельным смыслом. Для них оригинальный текст становится лишь вдохновением, на основе которого написаны самостоятельные стихотворения Прокопьева и Шапиро.

Перевод визуальной поэзии – это пересоздание, а не копирование, поэтому, с точки зрения интерференции, два сборника, вышедших в 2018 году в переводах Алеши Прокопьева и Бориса Шапиро, – обособленные двуязычные произведения искусства, которые стоит рассматривать в совокупности с оригинальными текстами Герты Мюллер. Сама поэзия тяготеет к автофикциональности из-за спектра тем и условных нелинейных нарративов. Коллажи для Мюллер – сопротивление цензуре и тоталитаризму, а их переводы русскоязычными поэтами – реакция на актуальную для них действительность, которая становится злободневной лишь спустя много лет. Переводчики становятся соавторами, а итоговый текст – самостоятельным художественным феноменом на стыке двух культур.

Литература

Айерман Р. Культурная травма и коллективная память / пер. с англ. Н. Поселягина. НЛО. 2016. № 5. С. 40-67.

Аникеева Е.С. Визуальная поэзия как интермедиаальный текстовый феномен // СибСкрипт. 2013. № 2. С. 14-18.

Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Алейда Ассман; пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: НЛО, 2014. С. 328.

³¹ *Мюллер Г.* Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 117.

³² Там же. С. 13.

Барт Р. Camera lucida / пер. с франц., комментарии и послесловие М. Рыклин. М.: Ad Marginem, 1997.

Котелевская В.В. Дама живет в пучке волос, Бледные господа пьют мокко // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. №2. С. 175-193.

Мюллер Г. Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. с нем. Б. Шапиро. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 216.

Мюллер Г. Как даме жить в пучке волос / пер. с нем. А. Прокопьева. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. С. 200.

Мюллер Г. Качели дыхания / пер. с нем. М. Белорусца. СПб.: Амфора, 2011. С. 319.

Полубояринова Л.Н. Герта Мюллер // История немецкой литературы: Новое и новейшее время / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, А.В. Маркина, Н.С. Павловой. М.: РГГУ, 2014. С. 804-808.

Полубояринова Л.Н. Поэтика Герты Мюллер: о приеме «изобретенного восприятия» / Л.Н. Полубояринова // Немецкоязычная литература: единство в многообразии: сборник статей к 75-летию проф. В.Д. Седельника; отв. ред. Т.В. Кудрявцева. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 382-389.

Brandt B., Glajar V. Herta Müller: Politics and Aesthetics. U of Nebraska Press, 2013. P. 285.

Emmison M., Smith Ph., Mayall M. Researching the visual. London: Sage, 2012.

Hamza A. What Can't Be Said Can Be Written: The Representation of Silence in Herta Müller's Visual Texts // Journal of Foreign Languages and Literature Studies. 2020. № 4. pp. 15-50.

Marven L. In allem ist der Riss: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages // The Modern Language Review. 2005. № 2. pp. 396-411.

Müller H. Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt: Fischer 2008.

Sommerfeld B. Die Angst zum Laufen bringen – Herta Müllers Text-Bild-Collagen und ihre polnischen Übersetzungen // Studia Germanica Posnaniensia. 2014. № 35. S. 85-104.

Wichner E. Herta Müller. In: Kindler kompakt deutsche Literatur der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. S. 74-79.

References

Aierman R. *Kul'turnaya travma i kollektivnaya pamyat'* [Cultural trauma and collective memory], trans. from Eng. by N. Poselyagin. Moscow: NLO Publ., 2016. P. 40-67 (in Russian).

Anikeeva E.S. *Vizual'naya poeziya kak intermedial'nyy tekstovyy fenomen* [Visual poetry as an intermediate textual phenomenon]. *SibScript*. 2013. N. 2. P. 14-18 (in Russian).

Assman A. *Dlinnyaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoriicheskaya politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics], trans. from Germ. by B. Khlebnikov. Moscow: NLO Publ., 2014. P. 328 (in Russian).

Bart R. *Camera lucida*, trans from French, comments, afterwords by M. Ryklin. Moscow: Ad Marginem Publ., 1997 (in Russian).

Brandt B., Glajar V. *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. University of Nebraska Press Publ., 2013. P. 285.

Emmison, M, Smith Ph., Mayall M. *Researching the visual*. London: Sage, 2012.

Hamza A. What Can't Be Said Can Be Written: The Representation of Silence in Herta Müller's Visual Texts. *Journal of Foreign Languages and Literature Studies*. 2020. N. 4. P. 15-50.

Kotelevskaya V.V. Dama zhivet v puchke volos, Blednye gospoda pyut mokko [A lady lives in a bun of hair, Pale gentlemen drink mocha]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*. 2018. N. 2. P. 175-193 (in Russian).

Marven L. In allem ist der Riss: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages. *The Modern Language Review*. 2005. N. 2. P. 396-411 (in German).

Müller H. *Der König verneigt sich und tötet* [The king bows down and kills]. Frankfurt: Fischer 2008 (in German).

Myuller G. *Blednye gospoda s chashechkoï kofe v rukakh* [Pale gentlemen with a cup of coffee in their hands], trans. from Germ. by B. Shapiro. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. P. 216 (in Russian).

Myuller G. *Kak dame zhit' v puchke volos* [How can a lady live in a bun of hair], trans. from Germ. by A. Prokopyev. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018. P. 200 (in Russian).

Myuller G. *Kacheli dykhaniya* [The Hunger Angel], trans. from Germ. by M. Beloruts. Saint-Petersburg: Amfora, 2011. P. 319 (in Russian).

Poluboyarinova L.N. Gerta Myuller, in *Istoriya nemetskoy literatury: Novoye i noveishoye vremya* [The History of German Literature: Modern and Modern times], ed. by E.E. Dmitrieva, A.V. Markin, N.S. Pavlova. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2014. P. 804-808 (in Russian).

Poluboyarinova L.N. Poetika Gerty Myuller: o prieme "izobretennogo vospriyatiya" [The poetics of Gerta Muller: on the reception of "invented perception"], in *Nemetsko-yazychna literatura: edinstvo v mnogoobrazii: sbornik statey k 75-letiyu prof. V.D. Sedel'nikova* [German-language literature: unity in diversity: a collection of articles dedicated to the 75th anniversary of Professor V.D. Sedelnik], ed. by T.V. Kudryavtseva. Moscow: IMLI RAN Publ., 2010. P. 382-389 (in Russian).

Sommerfeld B. Die Angst zum Laufen bringen – Herta Müllers Text-Bild-Collagen und ihre polnischen Übersetzungen [Making Fear Work – Herta Müller’s text-image collages and her Polish translations]. *Studia Germanica Posnaniensia*. 2014. N. 35. P. 85-104.

Wichner E. Herta Müller. In: *Kindler kompakt deutsche Literatur der Gegenwart* [Herta Müller. In: Kindler kompakt contemporary German literature]. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. P. 74-79 (in German).

Problems of translating German visual poetry by Herta Muller into Russian

Lina Karmolieva, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), lrkarmolieva_1@edu.hse.ru

The article studies the problems of translating Herta Muller’s visual poetry into Russian using the example of her two collections, «How a Lady Lives in a Bun of Hair» and «Pale Gentlemen with a Cup of Coffee in their Hands,» first translated and published in 2018. Special attention is paid to the artistic features of the original German texts and the strategy of their transmission by Russian translators Alyosha Prokopiev and Boris Shapiro. The analysis shows that these translations are not just equivalents of the original, but independent bilingual works where visual collages and text interact in new semantic and artistic spaces. The article discusses the key characteristics of Muller’s poetry, such as the lack of punctuation, fragmentation, and motives for death, power, and personal experience, reflecting the historical context of totalitarianism. Translators act as co-authors, creating texts that preserve the original figurative structure and at the same time adapt the narrative to the Russian cultural environment using the techniques of lexical expansion. The visual and semantic features of collages are seen as a means of resisting censorship and repressive government. The study reveals the uniqueness of the translation of visual poetry as an intercultural phenomenon and suggests new approaches to the interpretation and presentation of such literary texts. The translations of Muller’s poetic collages, made in collaboration with translators and publishers, are a unique phenomenon not only of Russian but also of world poetics. The example of the translation of Muller’s German-language visual poetry shows that such a text is almost impossible to completely trace: new meanings, connections, and intertextual shifts arise.

Keywords: Herta Muller, visual poetry, translation problems, collage, bilingual books, Russian-German poetry, artistic translation

For citation: Karmolieva L.R. (2025) Problems of translating German visual poetry by Herta Muller into Russian // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 1. P. 110-121.

Date of receipt: 05.08.2025.