

# ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА



Самара

2017

**ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА: Научный сборник / Под редакцией  
А.Л. Гринштейна. Выпуск 3 – Самара, 2017.**

Основу третьего выпуска сборника ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА составили материалы III международной научной конференции «Игра, текст, культура: искусство игры с искусствами 17-19 октября 2015 г.) и IV международной научной конференции «Игра, Текст, Культура: Подлинность игры и игры и подлинностью» – 9 октября 2016 года

Редакционная коллегия

Доктор филологических наук, профессор А.Л. Гринштейн

Кандидат филологических наук Т.Ю. Никишина

Кандидат филологических наук М.В. Федотова

Рецензенты

Доктор педагогических наук, профессор Е.Г. Кашина

Доктор филологических наук, профессор В.Д. Шевченко

ISBN 978-5-4436-0027-7

© Лаборатория семиотики культуры  
Самарской государственной областной  
академии (Наяновой), 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА

А.А. Овсиенко	
Антропос против Танатоса в литературе немецкого экспрессионизма	5
А.В. Архангельская	
Исторический проект Бориса Акунина: постмодернистская игра или диалог культур	14
Г.Т. Безкоровайная	
Синтез словесного образа и рисунка (сказочный мир Беатрис Поттер)	24
И.Ю. Гаврикова	
Искусство игры как текст и интертекст современной культуры	32
Е.В. Киричук	
«Арка» или «ковчег» в переводе лирических эскизов А. Бошо на русский язык	43
Г. В. Кучумова	
Альтернативно-исторический роман: игровые позиции автора	51
М.В. Михеева	
Сказочные пластинки Pink Floyd	60
Т.А. Стрижевская	
Игра под музыку в романе Д. Харрис «Мальчик с голубыми глазами»	69
Т.Ю. Никишина	
Пересечения: Мортон Фелдман	77
А. Н. Огнев	
Fabula personata: диалектика стилистической игры	85
Н.Т. Пахсарьян	
Визуализация персонажа без лица: парадетективная серия о Фантомасе и ее экранизации	92
П. Арсеньев	
Театр настоящего времени: Remote X как вымысел действия	103
Е.М. Маргарян, Г.С. Маргарян	
Тифлис играющий	115
Н. А. Чиндина	

«Сон Аленки» Я. Шванкмайера как неординарный парафраз	
«Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла	136
А.К. Шиповская	
Игра как инструмент создания трагикомического в повести Павла Санаева	
«Похороните меня за плинтусом» и одноименном фильме Сергея Снежкина	144
О.Н. Лапина	
Куклы и маски как элемент карнавальной образности в романе Д. Кэрролла	
«Страна смеха»	151
А.Д. Оленич	
Диалог изобразительного искусства и литературы в повести Джона Фаулза	
«Башня из черного дерева»	159
А.В. Архангельская	
Древняя Русь в современной литературе и культуре: игра в аутентичность	168
Г.Ч. Синченко	
Язык права между иллюзией и реальностью	177
А.Л. Гринштейн	
«Казалось мне, кругом сплошная «Ночь на Земле»:	
недоверность в фильме Джима Джармуша	186
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Виталий Лехциер	
Из поэтического цикла «Конспекты лекций»	192

## **АНТРОПОС ПРОТИВ ТАНАТОСА В ЛИТЕРАТУРЕ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

Тема смерти в эстетике немецкого экспрессионизма и «пражской» литературы начала XX века представлена в прозе многих его представителей, таких как Г. Гейм и Г. Тракль и близких этому направлению писателей Г. Майринка и Г.Г. Эванса.

Образы Таната, Мора и Смерти, многочисленные скелеты и жнецы – эти архетипические фигуры воплощали потаенную мечту человека о бессмертии, герои античных и средневековых легенд самоотверженно вступали в схватку со Жнецом, обманывали «костлявую с косой», принимали часть ее обязанностей, однако победить и низвергнуть ее так и не смогли. Смерть постепенно теряла свое тератоморфное обличье и приобретала, преимущественно, человеческое лицо. Это сближение характерно для всего архаического пантеона, но Смерть – Танатос обуславливала как пограничность, так и целостность антиномии бытия/небытия в феномене Антропоса.

Изображения смерти берут начало в тотемичности культа предков и выполняют скорее охранную функцию; это еще не сами аватары, но божества или же искусно восстановленные портреты почивших (фрески, «фаюмские портреты», мозаики, сфинксы, погребальные маски и т.д.), тогда же происходит эволюция гроба от курганной насыпи и дольмена до первых саркофагов и склепов. Первый же лик смерти – что ожидаемо, скелет, – был обнаружен на мозаиках в Помпеях. И римская мозаика, и греческие серебряные кубки с сюжетами о беседах скелетов с философами лишней раз напоминали обывателю две простые истины: наслаждайся жизнью и помни, что перед смертью все равны. С приходом христианства, в Средние века, скелет обзавелся черным балахоном и косой, атрибутом «жнеца». Помимо того он мог иметь в распоряжении песочные часы, лук со стрелами, меч или трезубец, а иногда даже скрипку или дудочку – с распространением сюжета *danse macabre* популяризовался и образ смерти-музыканта, ведущего зачарованную толпу людей всех сословий навстречу небытию.

Эллинистическое восприятие образов братьев-близнецов Гипноса и Танатоса, Сна и Смерти сменяется жесткой натуралистичностью взрослеющего и прогрессирующего мира: изображения смерти-человека, пусть и спящего, отвергнуты, и наиболее показательными становятся скульптуры транс, трактующие призрак смерти как гниющий труп, усиливающий и воплощающий образ реальной смерти.

В XVI-XVII веках приобретает популярность жанр натюрмортов *vanitas* – напоминания о смертности в виде черепов, увядших растений и пожухлых плодов, угасших свечей и песочных часов, из которых вот-вот упадет последняя песчинка. Романтизм же переживал смерть настолько отдаленно, что довольствовался элегическим изображением кладбищ или вовсе эротизировал ее, упоминая о многочисленных Офелиях и утонувших мальчиках.

Согласно идеям Ф. Арьеса, изложенным в эссе «Человек перед лицом смерти» (1977), смерть эпохи Романтизма уникальна своей отрешенностью, переживанием скорее чужой гибели, тоской по ушедшему близкому человеку, и смерть здесь служит способом воссоединения, романтизируется. Чувство смертности обращается чувством прекрасного. По Арьесу же для двадцатого века характерна «смерть перевернутая», изгнанная из человеческого разума, вычлененная из непрерывного цикла жизни и едва ли не демонизированная. На смену трагичности физического прерывания жизни приходят первые свидетельства духовной гибели, которая теперь много страшнее своей гниющей, разлагающейся сестры. Существует вероятность того, что подобные настроения спровоцированы развитием медицины, в связи с чем физиологические процессы и болезни становятся контролируемыми, в то время как сфера ментального, психического все еще остается герметичной. К тому же входят в моду оккультизм и всевозможные эзотерические учения – это становится идеальной почвой для создания чего-то совершенно нового, непережитого и оттого еще более ужасного.

Опыт восприятия смерти как трагического феномена к началу XX века еще актуален для человека, а до холодного отчуждения от смерти еще далеко, по Ф. Арьесу, оно сформируется в конце нашего столетия; впереди сначала Первая, а

затем и Вторая мировые войны, сейчас же – начало нового века, но предчувствие катастрофы словно дышит в спину «погибающей» Европе.

На этой грани рождается и балансирует экспрессионизм, направление в искусстве, как нельзя лучше соответствовавшее своему веку. Вслед за Ф. Ницше экспрессионисты трактуют смерть еще не как противоположность жизни, а как одно из ее проявлений. Новизна танатологической темы состояла в том, что смерть в литературе экспрессионизма – в отличие от, допустим, романтизма или символизма – не гость жизни, но один из ее «хозяев», она повсюду, даже в мелочах. Концепция смерти не связана, как нередко утверждается, только с Первой мировой войной: тема смерти в экспрессионизме обозначилась раньше и в разнообразных трактовках. Танатологический пафос экспрессионизма сформировался в обстановке мирного времени, еще среди благополучия и довольства. Г. Гейм и Г. Тракль глубоко и всесторонне разработали образ смерти как «тени Жизни» («*Umbra vitae*»). И если смерть у Тракля больше напоминает романтизированную, элегическую форму родом из прерафаэлитства, то Гейм более жесток; смерть у него – протест перед «страшным миром» и одновременно – обещание покоя. Пройдя через «жизнь-смерть», его лирический герой воспринимает смерть как сладостное предвосхищение покоя и обретение последних истин.

Экспрессионизм сильнее всего проявил себя именно на территориях Австрии и Германии – предвещая падение династии Габсбургов, воплотив особое отношение австрийцев к смерти, будто бы к живому существу, «прекрасному трупу» (*der schöne Leich*). Неприятие существующего закоснелого порядка, отрицание жестокой реальности сближают экспрессионизм с романтизмом, наследие готической литературы напоминает о себе нагнетанием ужасного и детективными нотками, однако экспрессионизм глубоко антропологичен, социален, гротескно выразителен и эксцентричен. Словно через кривое зеркало в нем отражались вечные темы любви и смерти, смысла жизни и совершенствования души и преломлялись, порождая абсолютно противоположные, иногда пугающие образы.

Состоявшееся близкое знакомство с физиологией человека, но еще не имевшие места обращения к его подсознательному породили ту выразительную хаотичность, выделяющую искусство экспрессионизма из плотного нагромождения

культурных пластов. В живописи, литературе и даже в немом кинематографе, переломившись через экспрессионистское, появились новые образы, новые герои и, естественно, новый облик Смерти. Одновременно неосязаемый и осязаемый, внушающий страх и сожаление, он воплотился в человекоподобных созданиях, чья пограничность между мирами живых и мертвых внушала inferнальный ужас, ведь превращение живого тела в труп, формы в бесформенное не просто страшно, но оскорбительно. Смерть телесная предстает как своего рода зияние в пространстве смысла, и это зияние хочется немедленно уничтожить, заделать.

Смерть свойственна и естественна только живому, и мы знаем об этом; неживое не умирает, в этом и смысл смерти как «феномена жизни» [Ямпольская, 10]. Удивительная достоверность этих «живых мертвецов» выглядит пугающе, им уже мало быть простым намеком на суетность и тщету бытия, они обретают выразительность – весомость, «скелет» должен обрести плоть, телесную форму. Возврат к романтическим образам волшебных существ, которые служат метафорой бесконечной борьбы Добра и Зла (часто писатель-экспрессионист апеллирует к мирам Э.Т.А. Гофмана и, отчасти, к героям, казалось бы, далекой от немецкого контекста Мэри Шелли), с иллюзиями, обернувшимися наркотическим бредом, с взыванием к чудесному, обратившемуся в чудовищный крик в живописи Э. Мунка.

Теперь Смерть – это уставший жнец или механическая «нью-Олимпия» Ф. Ланга и Т. Фон Харбоу, сомнамбула Цезаре Р. Вине, подобный чумной крысе Носферату Ф.В. Мурнау, големы, альбиносы и уроды пера Г. Майринка, губительные суккубы Г.Г. Эверса, неясные тени отчаяния Э. Мунка и многие другие. Все они различны, но объединяет их именно человекоподобие, отсутствие души, чисто нечеловеческая глухота и покорность неведомой воле истинного небытия. Демонический контекст в них либо стерт, либо настолько переплавлен с Танатосом, что от прежней средневековой его морализаторской значимости не остается и следа: провозглашена смерть бога, с ним и дьявола, и только смерть с жизнью правят свой причудливый бал-маскарад.

Обратимость жизни/смерти представлена довольно широко в некоторых экспрессионистских текстах. В малой прозе Г. Майринка и Г. Эверса этот маскарадный костюм примеряют герои, лишь внешне имеющие антропоморфные

очертания. Архетип «живого мертвеца», определяющий появление кадаврических мотивов подобного вида можно найти не только у этих писателей и возможно применить к экспрессионистскому макротексту в принципе, как специфическую художественную особенность.

В рассказе Г. Эверса «Конец Джона Гамильтона Ллевелина» в центре внимания оказывается художник, очарованный замороженной во льду девушкой. Ему удастся извлечь древнюю красавицу из ледяной глыбы, однако реальность оказывается жестокой: от тепла тело начинает разлагаться.

«...И вся его так долго сдерживаемая любовь и вся его бесконечная страсть к красоте и искусству вылились в этих поцелуях на груди его спящей красавицы... Но вслед за этим мгновением наступило самое ужасное. Влажная, противная слизь потекла ему на лицо. Он вскочил, отступил несколько шагов назад. Линии ее тела расплылись... Что это было такое, что лежало там, на диване? Противное, нестерпимое зловоние подступило к нему и, казалось, принимало видимый облик в красном сиянии камина. И из превратившегося в слизистый студень трупа перед ним поднялось ужасное привидение, простиравшее к нему свои бесчисленные, словно у полипа, руки... Жестокое чудовище Время отомстило за себя! <...> Там и нашли его: маленького, жалкого человека, который вообразил, что он может попать ногами Бесконечность» [Эверс: 39].

Надо сказать, Эверс демонизирует женщин весьма искусно, а умерщвляет и того изощреннее: в произведении «Невеста-Тофар» или «Египетская невеста» (1904) главный женский персонаж был мумифицирован заживо. Наиболее известен широкому кругу читателей его роман «Альрауне» (1911), где главная героиня, выступающая в роли Франкенштейна на новый лад в женском обличье, определяет соединение танатологического с антропоморфным. Героиня зачата в пробирке от умершего на виселице преступника и проститутки профессором тен Бринкеном, задумавшим создать мифического альрауна (этим же словом Гофман окрестил и своего крошку Цахеса). Сотворенная девушка способна только продуцировать смерть, обрекать окружающих на страдания и гибель, хотя обладает даром покорять мужские сердца.

«...Она казалась тайному советнику своего рода фантомом, призрачным существом, которое не может жить в себе самом, тенью, излучающей вокруг себя ультрафиолетовые лучи и воплощающейся лишь в том, что происходит вокруг. Он до такой степени ухватился за эту мысль, что по временам не верил, что перед ним человек: ему казалось, будто он говорит с каким-то нереальным

созданием, которое он лишь воплотил в кровь и плоть, с бескровной, безжизненной куклой, на которую он надел маску жизни» [Эверс: 9].

Героини Эверса, кем бы они ни были, – чудовищем, жрицей, трупом, – все они предельно инфернальны и смертоносны. Несмотря на изначальную амбивалентность, образ женщины предельно поляризуется и обостряется, животворящее начало перемешивается с инстинктом смерти совершенно парадоксальным образом.

Куда более любопытным кажется кадаврический контекст прозы Г. Майринка, в котором тоже неоднократно встречаются тварные чудовища: и гофмановские же Олимпии, и Франкенштейны, но усиленного акцента на женственность-мужественность зла у Майринка нет и, по большому счету, он не так важен – вопреки культурно-языковым изыскам, Смерть не имеет пола. Образы Смерти у Г. Майринка антропоморфны, но не всегда даже как единое целое, но как часть телесной формы.

Особенность эта проявляется в рассказах 1903 – 1907 гг., вошедших в сборники «Горячий солдат» (*Der heiße Soldat*, 1903), «Орхидеи: Странные истории» (*Orchideen.Sonderbare Geschichten*, 1904), «Кабинет восковых фигур» (*Wachsfigurenkabinett*, 1907). Еще до создания «Голема» (1914) в творчестве Майринка виден мотив «твари и ее создателя», очеловеченности и рукотворности смертельного; в романе это старьевщик Вассертрум и его «големичная» племянница Розина, однако малая проза представляет чуть более широкий спектр чудовищных созданий. Наиболее актуальны здесь будут рассказы «Экспонат» (в иных переводах – «Препарат») и «Кабинет восковых фигур» с демонической тенью анатома Дараш-Кога в главной роли, «Альбинос», повествующий о страшной доле Паскуале Иранак-Эссака, и, конечно же, «Растения доктора Синдереллы», с наиболее инфернальным воплощением ужаса.

«...Я долго рассматривал сидящего на ступеньках человека. Трупная окоченелая неподвижность была настолько противоестественна, что его фигура казалась просто контуром, который навечно вьелся в темную стену. <...> Меня только смущало, почему эти растения – или то, что там было, – такие тугие и теплые и почему при их осознании появлялось ощущение живой человеческой плоти? <...> Вся стена до самого потолка была опутана густой сетью кроваво-алых вен, как ягодами усыпанной сотнями вытарашенных глаз.<...> И все это, казалось, были части, вынутые из живых тел, составленные с непонятным

искусством, лишённые своей человеческой одушевленности и доведенные до чисто животного существования» [Майринк, 2009: 6].

Человеческое тело безжалостно препарируется, калечится и трансформируется в нечто за гранью осмысленного. Из одного ребенка созданы вывернутые наизнанку «магнетические близнецы» Вайю и Дхананджайя («Кабинет восковых фигур»), разделен на живые части Аксель («Препарат»), изувечен физически и морально Кассеканари («Альбинос»). Майринковская фигура Смерти предстает перед нами во всей своей осязаемости как достоверное, почти реальное воплощение авторской фантазии. Все эти «уродцы» и жуткие цветы доктора Синдереллы лишней раз напоминают читателю о хрупкости и слабости плоти, о внезапности, иррациональности и неизбежности финала.

Темы сомнамбулизма/месмеризма, вампиризма, злого рока и проклятия находятся на периферии, смысловой корень в том, что все эти создания то уподоблены людям, то раньше были людьми, и неизвестно, что придает им эффект более яркого читательского восприятия. «Чудовище» Франкенштейна не так уж и отвратительно на вид, хоть и неестественно, но даже в нем шевелится душа, стремление понимать, чувствовать, быть принятым. Изуродованные «магнетические близнецы», механическая лже-Мария («Метрополис», Ланг), Олимпия лишены этого, ведь вершимое ими необходимо только их создателям, а не их собственной воле. Они лишь знак, результат действий ослепленных безумием людей, где зло – это не сами «монстры» и не привидения, а люди, опустевшие, как куклы, лишённые души.

Мортальное начало в экспрессионистской прозе создает особое пространство, не похожее на тот призрачный мир романтических фантазий, который видит читатель словно издалека. Пустая человеческая оболочка без сердца и души становится его содержанием, предтечей кинематографических роботов, мумий и зомби в фильмах ужасов XX века. Эстетика танатологического не имеет обратного движения, происходит разрыв «вечного круговорота жизни/смерти», против чего взывала эстетика модерна – суть гибель Смерти и ее отчуждение, разрушение непрерывного жизненного цикла, дисгармония.

Живое воспринимается как неживое: антропоморфное, а по сути танатологическое начало определяет нежизнеспособность и гибельность созданного

воображением писателя «существа». Все же, именно у Майринка, человек имеет возможность преодолеть свою танатологическую природу. Спор между хтоном и духом, которые нельзя разделить, решается в пользу антропоса, в котором преобладает дух.

Противостояние смертельного и человеческого, таким образом, может быть трактовано как битва живого и неживого, живым воспринимающегося. У обликов смерти недостаточно мастерства, чтобы очеловечиться полностью, ведь для этого нужно обладать душой. Герои Майринка оказываются бессильны перед умиранием, перед ступенью Нигредо, пройти дальше удастся лишь избранным – таким как Пернат (Голем) или Фортунат (Зеленый лик), оказавшимся по ту сторону смерти, бессмертными духом. Единственное лекарство, предложенное человечеству, его последнее оружие – разбудить в себе подлинно человеческое и увидеть ужас в пустых глазницах имитатора.

Парадокс антропологического обличья смерти в том, что это обличье лишь иллюзия, ловушка плоти, обрекающая на гибель, когда утрачена духовная природа. Человек сотворен и его танатологическая модель сотворена – различие в утрате «божественного огня». Недаром рассказчик в романе Г. Эверса «Альрауне» предваряет и заканчивает свою ужасную повесть словами:

«Возьми, сестра, эту книгу. Возьми ее от безумца – высокомерного глупца – и тихого мечтателя... От человека возьми, сестра моя, от человека, который шел подле жизни – мимо нее...» [Эверс: 9].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: Прогресс-Академия, 1992. URL: [http://royallib.com/book/ares\\_filipp/chelovek\\_pered\\_litsom\\_smerti.html](http://royallib.com/book/ares_filipp/chelovek_pered_litsom_smerti.html)
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001.
3. Джеймс Л. Эти странные австрийцы / Louis James. The Xenophobe's Guide to the Austrians. – М.: Эгмонт Россия Лтд., 2005. URL: <http://psylib.org.ua/books/inostra/txt02.htm#7>
4. Клянина Е.Р. Символы и образы смерти в европейской культуре / Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого № 3 (11), октябрь 2014 г. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/simvoly-i-obrazy-smerti-v-evropeyskom-iskusstve>
5. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. – Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. URL: <http://www.twirpx.com/file/249162/>

6. Мириманов В.Б. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти: Смерть/ Вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения. – М., 2002.
7. Пестова Н.В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики. Москва, РГГУ, 27-29 ноября 2003 г. URL: [http:// avantgarde.narod.ru/ beitraege/ed/np\\_eved.html](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_eved.html)
8. Федорова М.М. Образ смерти в западноевропейской культуре. / Журнал «Человек», М., 1991, № 5. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/smert/smert2.html>
9. Эверс Г.Г. Альрауне. URL: [http://www.lib.ru/INPROZ/EWERS/al\\_raune.txt](http://www.lib.ru/INPROZ/EWERS/al_raune.txt)
10. Ямпольская А. Смерть и другой. URL: <http://nebokakcofe.ru/archives/1343>

*Овсиенко А.А.* Антропос против Танатоса в литературе немецкого экспрессионизма

В статье освещается тема смерти в экспрессионизме, ее специфика и изменения концепта с течением времени, утверждается усиление влияния человеческого начала, Антропоса, на облик смертельного, Танатоса. Тезис проиллюстрирован примерами из немого кинематографа, живописи и, в особенности, литературы эпохи экспрессионизма, в частности – текстами Г. Майринка и Г.Х. Эверса.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, Майринк, Эверс, тема смерти.

*Ovsienko A.* Anthropos against Thanatos in expressionism art and literature

In this article author pays attention to the theme of death in expressionism, its specificity and changing over time. The contrast between Anthropos and Thanatos illustrated with examples from the silent movies, paintings and mostly literature of expressionism, e.g. novels by G. Meyrink and G.H. Evers.

**Key words:** expressionism, Meyrink, Evers, death in literature.

*Овсиенко Анастасия Александровна* – соискатель научной степени, аспирант кафедры филологии, журналистики и массовых коммуникаций Омской гуманитарной академии, Омск.

УДК: 821.161.1-3

**А.В. АРХАНГЕЛЬСКАЯ**

## **ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ БОРИСА АКУНИНА: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИГРА ИЛИ ДИАЛОГ КУЛЬТУР**

Обращение к Древней Руси одного из самых популярных современных писателей – Бориса Акунина – вряд ли следует считать случайным фактом. Выход из печати первого тома «Истории Российского Государства» осенью 2013 года вызвал и бурные дискуссии, и объемные (в том числе и разгромные) рецензии профессиональных историков, появление через год второго тома остается, как представляется, практически не замеченным критикой и читателями. В течение 2013–2015 гг. вышло пять повестей, которые сам автор характеризует как художественное сопровождение собственного исторического сочинения. Литературная сага должна охватить многовековую историю одного рода, с представителями которого читатель будет переживать наиболее значимые моменты русской истории. В первый сборник («Огненный перст», 2013) входят три повести, действие которых происходит в IX, XI и начале XIII в., т. е., по авторской логике, в периоды зарождения, процветания и упадка ранней русской государственности. Второй сборник («Бох и Шельма», 2015) содержит две повести, ограничивающие «острый» период монгольского нашествия: действие первой происходит в 1237 г. и предшествует рейду войск хана Батыея по удельным княжествам Русской земли, известному нам из летописных повестей о взятии отдельных русских городов от Рязани до Киева, действие второй – в 1380 г. и в качестве одного из эпизодов включает в себя Куликовскую битву. Кроме того, к настоящему моменту опубликовано несколько сочинений в так называемой «Библиотеке ИРГ», подборка которой тоже осуществляется по выбору Б. Акунина. Собственно источники там представлены публикациями «Повести временных лет», «Галицко-Волынской летописи», «Слова о Законе и Благодати» Илариона Киевского, «Поучения» Владимира Мономаха, «Сказания о Борисе и Глебе», «Слова» Даниила Заточника, «Повести об убиении Андрея Боголюбского», «Пряди об Эймунде» и «Слова о полку Игореве», а также фрагментов из «Изборника» князя Святослава 1076 года и «Русской правды». Кроме того, в подборку входят романы Валентина Иванова «Русь изначальная», Павла Загребельного «Евпраксия», Антонина Ладинского

«Голубь над Понтом», Бориса Васильева «Вещий Олег», исторические повести Веры Пановой и др.

Диалогичность, достигающаяся за счет параллельного развития одних и тех же тем в научном, беллетристическом и издательском дискурсе, – уже знакомая читателям и критикам особенность поэтики Бориса Акунина (хотя в данном контексте стоит обратить внимание на то, что впервые научное – историческое – сочинение выходит под псевдонимом писателя). Масштабные проекты не впервые возникают в биографии автора: достаточно вспомнить его литературный проект «Жанры», а также то, что он был главным редактором 20-томной «Антологии японской литературы» или председателем правления поддержанного Фондом Сороса мегапроекта «Пушкинская библиотека». Тем не менее, нынешний исторический проект превосходит предыдущие своей масштабной амбициозностью – охватить тысячелетнюю историю Руси – и определенной вовлеченностью в систему аналогий и перспектив – прежде всего, конечно же, с трудом Н.М. Карамзина, от которого акунинское сочинение в заголовке недаром отличается только лишь незначительной перестановкой слов, и, видимо, шире – с его концепцией истории.

Анализируя причины «звонящей тишины» вокруг продолжения акунинского проекта осенью 2014 года, Вадим Нестеров в колонке для «Ленты.Ру» пишет: «На мой взгляд, утрата интереса была предопределена, Акунин угодил в собственную ловушку, попал в волчью яму, обойти которую было невозможно. Ошибка не в неправильной реализации, а в условиях поставленной задачи. В многословных обсуждениях первого тома мало кто обратил внимание на вердикт, вынесенный директором Института российской истории РАН Юрием Петровым. Он счел саму идею проекта “шуткой”. По его мнению, сейчас “один человек не может написать такую работу, как “История Государства Российского” Николая Карамзина или “История России с древнейших времен” Сергея Соловьева. Современные знания ушли далеко от той эпохи, когда это было возможно. История усложнилась”. И это чистая правда. Рекламисты акунинского проекта любят напоминать, что “последний раз авторская многотомная история России писалась более 100 лет назад”, но лучше бы они задумались, почему за целое столетие так никто и не взялся за нечто подобное» [Нестеров, 2014].

И далее, рассуждая об этой проблеме, автор рецензии категорически утверждает, что взятый Акуниным темп – один исторический и один художественный том в год – абсолютно не отвечает хотя бы тем потребностям во времени, которые нужны современному историку, чтобы осмыслить сделанное в том или ином вопросе до него и предложить что-то свое. И поэтому, заключает рецензент, «он (Акунин. – А.А.) занимается переписыванием трудов Ключевского и Карамзина современным языком» [Нестеров, 2014].

Столь обширную цитату мы позволили себе только потому, чтобы показать, как на новом этапе происходит ровно то же самое, что двести лет назад случилось с другим русским писателем, вступившим на стезю адепта Клио. По верному замечанию Н.Я. Эйдельмана, реакция на выход из печати в 1818 г. первых восьми томов «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина показывала, что ученые судили художника и «никто не исследовал замысел Карамзина по законам, им самим провозглашенным. Сравнения с другими историками были справедливы, но разбор именно этого историка был явно недостаточен» [Эйдельман, 1983: 102].

Отношения Бориса Акунина с историей непросты и полифоничны. Впрочем, на современном этапе развития литературы – а необходимо учитывать, что перед нами все-таки прежде всего писатель, несмотря на профессиональное образование историка-япониста – вряд ли может быть иначе: постмодернизм диктует свои правила игры, поэтому, как представляется, следовало бы рассмотреть особенности акунинского проекта не столько в сравнении, сколько в переключках с предыдущими историческими сочинениями, но главное – интерпретировать его как поиск ответов на актуальные вопросы современности, без которой в нашу нынешнюю эпоху немислим, кажется, ни один, – официальный, даже официозный, или оппозиционный – исторический проект. Если, рассуждая о проекте Карамзина, Н.Я. Эйдельман еще мог позволить себе обширные рассуждения о специфике восприятия истории в Новое время, то теперь уже, кажется, однозначно в качестве универсальной формулы все чаще вспоминается фраза «История – это политика, опрокинутая в прошлое» из доклада «Общественные науки в СССР за 10 лет», прочитанного 22 марта 1928 г. советским историком-марксистом Михаилом Николаевичем Покровским.

Личный блог Бориса Акунина в Живом Журнале в настоящее время называется «Любовь к истории». Название не случайное и укладывается в общие правила игры: предметом этого блога становится не только история, но и современность, не только внешние события, но и внутренний мир самого автора, таким образом, заголовок начинает отражать авторское видение многозначного термина «история». Это один из поводов распространить эту многозначность и на масштабный исторический проект автора.

Издатели «Истории Российского Государства» недаром пользуются определением «мегатекст»: собственно историческое сочинение нельзя рассматривать в отрыве от его *литературного* конвоя, сопровождающих его первоисточников – произведений древнерусской *литературы* (sic!), что немаловажно, а также от опыта уже имеющихся *литературных* опять-таки интерпретаций этих тем и сюжетов в исторической романистике XX–XXI вв. Все это создает полифоническое звучание, которое и является едва ли не главным предметом акунинского эксперимента. Именно этим он, собственно, и актуален на современном этапе, когда именно многоголосие, множественность точек зрения и способов интерпретации истории действительно важно противопоставить идеологической концепции «единого учебника». И здесь Акунин – как всегда – чуток к вызовам времени и готов на них ответить.

Но и повествование в самом историческом трактате строится гораздо в большей степени литературным, чем научным образом. Связное изложение перебивается разнообразными вставками: это могут быть исторические отступления, пересказы летописных фрагментов, рассуждения по поводу тех или иных археологических находок или реликвий, представление на суд читателю основных мнений по тому или иному вопросу (с упоминанием имен, но полным отсутствием библиографических отсылок, необходимых для научного текста) или личные замечания по поводу основной сюжетной линии. Иногда даже жаль, что при современных типографских возможностях автору не пришло в голову издать книгу так, как часто писались древнерусские рукописи – с заметками на широких полях. В качестве примера приведем отрывок из рассказа о княгине Ольге. Рассказав о христианском почитании княгини в ранге равноапостольной и приведя несколько хрестоматийных цитат из «Повести временных лет» («заря, перед

рассветом», «луна в ночи», «жемчуг в грязи») и отметив, что при этом «самое прославленное деяние княгини – месть древлянам – весьма далеко от святости и вызывает содрогание», Акунин отвлекается и пишет: «Интересно, что Ольга сегодня – самая популярная женщина российской истории, в чем я мог убедиться, когда провел у себя в блоге соответствующий опрос. Киевская княгиня, жившая более тысячи лет назад, по итогам интернет-голосования вышла на первое место. Из обсуждения ясно, что княгиней прежде всего восхищается женская половина аудитории, причем отнюдь не святостью, а силой характера и распорядительностью. Ольгу воспринимают как “деловую женщину, которая умеет за себя постоять” и “даст мужчинам сто очков вперед”. Дважды веками ранее Карамзин весьма неpolitкорректно выразил, в общем, ту же эмоцию, написав, что Ольга “мудрым правлением доказала, что слабая жена может иногда равняться с великими мужами”. На проведенных в том же блоге, но несколько ранее, интернет-выборах наиболее привлекательного женского типажа та же аудитория и по тем же причинам отдала первенство главному персонажу романа “Унесенные ветром”, так что в сознании современных россиянок княгиня Ольга – это такая Скарлетт О’Хара десятого столетия» [Акунин, 2013: 132]. Из приведенного фрагмента и цитаты, кажется, вполне очевидно, что перед нами – сложный собственно литературный текст-игра, нацеленный на определенный читательский тип – тот самый, который видит Акунин-беллетрист в качестве основного читателя, так сказать, «массовой части» своего литературного творчества (недаром в последней на момент написания данной статьи записи в своем блоге, где сообщается о выходе романа «Другой путь», Акунин называет его «серьезным» и далее поясняет: «“Серьезными” я называю романы невежливые, то есть не старающиеся понравиться читателю»). И с этой точки зрения становится понятным, почему сочинение выходит под псевдонимом: именно потому, что это еще одна форма постмодернистской литературной игры, изначально заданной первой же фразой авторского предисловия к первому тому: «Я пишу для людей, плохо знающих российскую историю и желающих в ней разобраться. Я и сам такой же» [Акунин, 2013: 3]. Игры – и это обязательно для постмодернизма, – в которой ключ от любой загадки всегда лежит в плоскости современности. Так, чуть позже, описывая поход

Святослава на греков, Акунин вводит ссылку на мнение Б.А. Рыбакова занимательным предуведомлением, очевидно, вызванным к жизни современными политическими событиями: «Не могу здесь удержаться от того, чтобы не привести оценку этого подхода главным советским историком Б.А. Рыбаковым – в качестве примера того, как губительна для исторической науки (а бывает, что и комична) всякая идеологическая предвзятость и сиюминутная политическая конъюнктура» [Акунин, 2013: 162].

Атрибуты игры в литературном конвое, сопровождающем проект, еще более очевидны. Так, главный герой повести «Огненный перст», воспитанник константинопольской Сколы аминтесов, прекрасно владеющий разнообразными приемами оружного и рукопашного боя, глубокий психолог, выработавший максимально подходящие ему способы «приручения» иноземных правителей-варваров и гордо называющий этот процесс словом, производным от своего имени, – «дамианизацией», знаток политических интриг и изощренный интеллект – можно сказать, типичный герой акунинской беллетристики, уже полюбившийся читателям тип Эраста Петровича Фандорина в иных исторических условиях. Как и положено в беллетристике, сферой политических интриг и внешней разведки функции героя не ограничиваются: законы жанра требуют любовной коллизии – и она появляется, кажется, окончательно разрушая «древнерусский» флер повествования. Дамианос становится центром любовного треугольника, образованного его напарницей по заданию – красавицей эфиопкой-полукровкой Гелией (копна мелко вьющихся черных волос, золотисто-коричневая кожа, полные губы: сразу вспоминаются голливудские «толерантные» экранизации антично-мифологических и исторических сюжетов) – и неожиданно встреченной на далеком Севере Белой Девой, Гекатой его повторяющихся снов, смыслом и целью его существования, его верой и любовью, вышедшей к нему в утренней дымке из прибрежных камышей, одетой в прилипшую к телу мокрую рубашку, с кувшинками, вплетенными в длинные белые волосы, и оказавшейся дочерью племени лесовичей Радославой. Развитие любовной темы оказывается также изрядно огорошивающим читателя, хотя и вполне подчиняющимся художественной логике целого: встретив свою любовь на земле, а не по ту сторону смерти, Дамианос впервые в жизни испытывает страх, супергерой теряет главную

опору, делавшую его неуязвимым, но обретает способность к простому человеческому чувству любви и умирает, жертвуя жизнью ради возлюбленной.

Во второй повести – «Плевок дьявола» – в центре повествования оказывается личность маргинальная – шутиха и горбунья Кикимора. Этот тип героя явно не столь типичен для акунинской беллетристики, но древнерусской культуре более чем знаком: хотя, конечно, «шутовские игры», упомянутые в повести, явно относятся к более позднему времени, но развлечения князей скоморохами зафиксированы древнерусскими памятниками с ранних времен. В то же время Акунин явно – и нарочито – игнорирует древнерусское понимание уродства как Божьего знака (если, конечно, исключить черную метку на лбу – знак принадлежности к избранному роду) и трактует события исключительно в психологическом ключе, показывая внутреннее преобразование героини из злобной и мрачной уродки в счастливую мать как следствие внезапно проявившегося материнского инстинкта.

В третьей повести – «Князь Клюква» – героем становится «человек читающий» и в некоторой степени просвещенный правитель. Ингварь, как сказали бы о нем в летописи, «черноризци любяше повелику» и сам себе желал иноческого образа, но это не обманывает читателя. Перед нами – не древнерусский «книжный человек», но совсем другой тип, и это проявляется не только в увлеченности европейской романистикой – западнославянским переводом «Тристана и Изольды», – но и в том особом способе моделировать жизнь по образу и подобию литературного текста, который выдает и в свиристельском «Трыщане», и в ладомирской «Ижоте» (да и в «рытаре» Бориславе отчасти) героев иной литературной эпохи.

Четвертая повесть цикла – «Звездуха» – строится вокруг фундаментальных категорий своего и чужого: Олег-Солоний, чудом и молитвой сестры спасенный от смерти, делает смыслом своей жизни месть чужим за своих – свой город, свою семью, своих родителей и ту же сестру, а Филомена, давшая обет посвятить себя татарину Манулу и выкупить своей жизнью жизнь брата, старается стать своей чужим – своему мужу, его культуре и традициям, быту и образу жизни. Трагическое неприятие этого стремления, понятого расширительно: «И вся Русь,

обрюхаченная Ордой, скоро станет такой же. Уже стала!» [Акунин, 2015: 132] – высказывается в финале Олегом и является обоснованием жестокого убийства сестры, за муки которой он так мечтал поквитаться все эти годы и в которой так обманулся, но воспринимается современным читателем прежде всего в контексте многочисленных дискуссий о восточном и западном приоритетах в русской истории, новый виток обращения к которым так актуализирован геополитическими коллизиями дня сегодняшнего.

Наконец, в пятой повести – «Бох и Шельма» – главный герой, Яшка Шельма из Новгорода, представляет собой тип героя-плута, а сама повесть развивается по принципу пикарески, не свойственной, как известно, эпохе русского средневековья. Куликовская битва, да и шире – противостояние Востока и Запада, на фоне которых происходит действие повести, оказываются именно фоном, сопровождающим эту любопытную жизнь, а московский государь Дмитрий Иванович – еще одним случайным попутчиком героя, которому суждено в очередной раз повернуть колесо его прихотливой Фортуны. И пока профессиональные историки в негодовании вспоминают об истории применения артиллерии в средневековых баталиях и никто еще всерьез не задумался о том, не появляются ли жертвы немецких бомбаст, успешно использованных русскими против татар в этой повести, ровно на том самом месте, где в древнерусских текстах упоминаются враги, избитые от «ангела Божия» (иронии Акунина-постмодерниста вполне хватило бы на это!), стоит все-таки заметить, что постмодернистская игра может включать в себя и диалог культур, а исторический проект Бориса Акунина может рассматриваться как еще один способ популяризации русской истории в широкой читательской среде. Потребность в этом, несомненно, наблюдается, нестандартные ходы рассматриваются и используются, достаточно вспомнить анимационный сериал «История государства Российского» (2007), который показывали по ТВЦ пятиминутными сериями в течение примерно полутора лет. Действительно ли это средство, заденут ли за живое акунинского читателя иногда забавные, но чаще грустные переключки между нашим прошлым и днем сегодняшним, обогатит ли проект историческую тему в современной литературе, как это довелось сделать почти 200 лет назад труду Н.М. Карамзина, мы узнаем в ближайшие два – три десятилетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Бох и Шельма. – М.: АСТ, 2015.
2. Акунин Б. Огненный перст. – М.: АСТ, 2014.
3. Акунин Б. Часть Европы. История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия. – М., 2013.
4. Нестеров В. Акунин и тишина // Lenta.Ru, 24 сентября 2014 года. URL: <http://lenta.ru/articles/2014/09/24/borisakunin/>
5. Эйдельман Н.Я. Последний летописец. – М.: «Книга», 1983.

*Архангельская А.В.* Исторический проект Бориса Акунина: пост-модернистская игра или диалог культур

В статье рассматривается специфика исторического проекта Бориса Акунина, включающего «Историю Российского государства» (2013-2014), сборники повестей «Огненный перст» (2013) и «Бох и Шельма» (2015), а также переиздание как источников – произведений древнерусской литературы, так и исторических романов и повестей на древнерусские темы, анализируются игра с научным, литературным и публицистическим дискурсом в этом проекте, образы главных героев повестей Акунина в контексте беллетристики писателя и принципов поэтики древнерусской литературы.

**Ключевые слова:** история, постмодернизм, игра, Древняя Русь, Акунин.

*Arkhangelskaya A.* Boris Akunin's historical project: a postmodern play or a dialogue of cultures

The article studies the specifics of the Boris Akunin's historic project, including «The History of the Russian State» (2013-2014), collections of short stories «Finger Fire» (2013) and «Boch and Rogue» (2015), reissues of some Old Russian literature works and historical novels and stories about the Old Russian, analyzed the play with scientific, literary and journalistic discourse in this project, as well as images of the main characters of Akunin's short stories in the context of his fiction and the principles of Old Russian literature's poetics.

**Key words:** history, postmodernism, play, Ancient Russia, Akunin.

*Архангельская Анна Валерьевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва.

УДК 81'42

Г.Т. БЕЗКОРОВАЙНАЯ

## СИНТЕЗ СЛОВЕСНОГО ОБРАЗА И РИСУНКА (СКАЗОЧНЫЙ МИР БЕАТРИС ПОТТЕР)

Творчество английской детской писательницы и художницы эпохи позднего викторианства Беатрис Поттер (Beatrix Potter; 1866–1943) весьма редко становилось предметом лингвистических и литературоведческих исследований, что, безусловно, не заслужено ею. Однако популярность сказок и рисунков Б. Поттер была с самого начала бесспорна и сейчас не ослабевает не только в Великобритании, но и во всем мире. Сказки писательницы неоднократно экранизировались, по мотивам ее произведений поставлены балет и мюзикл.

В данной статье предпринимается попытка провести сопоставительный анализ словесных и живописных текстов автора. Это позволяет не только осмыслить параллели между словесными образами сказок и изображениями сказочных героев, выполненными Поттер, но и показать, что как в тексте, так и в рисунке заключен значительный объем информации об индивидуально-психологических особенностях его автора. [Потемкин, Потемкина, 2006: 90-91].

Увлечение одновременно чтением, записыванием своих наблюдений и ощущений и рисованием было присуще Б. Поттер с детства. Как отмечает Д. Тейлор, «Беатрис Поттер во многом следует считать продуктом викторианского самообразования. Посещая художественные галереи, девочка часами зарисовывала экспонаты, о чем писала в дневнике: «Никогда не видела ничего ужаснее, чем чучела животных. Но все равно: рисовать, писать красками, лепить, – меня не оставляет желание воспроизвести любой прекрасный предмет, который притягивает взгляд. Почему бы не удовлетвориться только рассматриванием? Но не могу не рисовать, даже если получается неважно» [Тейлор, 2005: 2].

Беатрис еще подростком постоянно рисовала своих домашних питомцев. Особенно она любила кролика по имени Бенджамин-Прыгун, которого она «потихоньку принесла домой в бумажном пакете из лондонской лавки». Она изображала его в разных ракурсах, редко с ним расставалась и даже брала с собой за город. Беатрис интересовали насекомые, грибы. Ей купили микроскоп, в который она рассматривала бабочек и делала тончайшие зарисовки чешуек на их крыльях, а

также срезов ножек грибов. Интерес к грибам носил научный характер. Поттер изучала все виды грибов, условия их размножения, роста, строение спор и т.п.

Генеалогия создания сказок писательницы вписывается в типичные обстоятельства сочинения детских произведений: чаще всего подобные сказки и повести первоначально рассказываются или пишутся для конкретных детей – родственников или знакомых (ср. обстоятельства создания «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла, «Винни-Пуха» А. Милна и т.п.). Уезжая за город на лето из Лондона, Беатрис посылала племянникам и племянницам, семейству Анни Картер (теперь миссис Мур), в котором было восемь человек детей, а также другим знакомым детям письма с картинками. На смену Бенджамину пришел другой любимец – кролик Питер, и теперь ее письма пестрели его изображениями. Как-то раз в сентябре 1893 года пятилетний Ноэль Мур заболел, и, чтобы его развлечь, Беатрис послала ему письмо, начинавшееся так: «Мой дорогой Ноэль, не знаю, что бы тебе такое написать. Пожалуй, расскажу тебе историю про четырех крольчат, которых звали Флопси, Мопси, Белохвостик и Питер. Они жили со своей мамой под корнями огромной могучей ели...» [Цит. по Taylor, 2005: 2]. Нарисовала она и героев этого рассказа. Анни Мур первой пришло в голову, что эту историю легко превратить в детскую книжку. И в самом деле, когда Беатрис переписала письмо к Ноэлю, кое-что туда добавив и подправив рисунки, получилась «Сказка про то, как Питер Кролик побывал в огороде у мистера Мак-Грегора». Но найти издателя оказалось делом нелегким, и в конце концов 6 декабря 1901 года «Сказка про Питера Кролика» (Беатрис сократила название) была напечатана за собственный счет. Все было сделано так, как хотелось автору, то есть книжка была крохотного размера, на каждой странице помещались одна-две фразы, на обороте – черно-белая иллюстрация, а на фронтисписе цветная картинка, хорошо знакомая теперь очень и очень многим: миссис Кролик наливает сыну настой ромашки. [Taylor, 2005: 3].

С 1902 по 1913 год издательство «Фредерик Уорн» опубликовало 19 книжечек Беатрис Поттер. Иногда выходило по 2-3 сказки в год, и очень многие были вдохновлены питомцами Беатрис: Бенджамином-Прыгуном, кроликом Питером, мышкой Ханкой-Манкой, ежихой Тигги-Уф – все они запечатлены на ее

иллюстрациях. Так писательница-иллюстратор старалась соблюсти своего рода баланс «реалистичности», натуральности и сказочности.

Беатрис Поттер написала всего 23 книги. Самые известные из них – *The Tale of Peter Rabbit* (1902); *The Tale of Squirrel Nutkin* (1903); *The Tailor of Gloucester* (1903); *The Tale of Benjamin Bunny* (1904); *The Tale of Two Bad Mice* (1904); *The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle* (1905); *The Tale of the Pie and the Patty-Pan* (1905); *The Tale of Mr. Jeremy Fisher* (1906); *The Story of A Fierce Bad Rabbit* (1906).

Любовь к природе и окружающему миру вдохновляла Беатрис на рисунки и повествование, ведь «в художественных произведениях отражаются не только мирозерцание художника и другие высшие стороны его духа, но и все личные особенности телесной и духовной его организации» [Потемкина О.Ф., Потемкина Е.В., 2006: 151].

Обратимся к анализу текста и созданных Поттер графических изображений героев ее сказок. И текст, и рисунки объединяет общее настроение, можно сказать, общая мягко умилительная интонация образов. Наиболее популярная сказка Б. Поттер – это «Сказка о Кролике Питере». Сорванец Кролик встречает маленьких читателей вместе со своими братьями уже на первой картинке книги. Все описанные действия последовательно и наглядно отображаются в пастельно окрашенных картинках (на них преобладают розовые, голубые оттенки, все другие цвета также смягчены). Беатрис Поттер стремится точно отразить место проживания семейств (под елкой), визуализировать поступки братьев Кролика, а также в подробностях воссоздать одежду проказника, которую он теряет, убегая от Мистера Мак-Грегора, в чьем огороде он лакомился, несмотря на строгий наказ мамы не ходить туда. Кроличья семья нарисована настолько ярко и подробно, что текст сказки оказывается синхронной иллюстрацией, своего рода комиксом – рассказом в картинках. Сравните, например, изображение и описание некоторых эпизодов сказки: Роджер теряет вещи, убегая от садовника. Потерянные вещи находятся на пугале Мак-Грегора:

They went away hand in hand, and got upon the flat top of the wall at the bottom of the wood. From here they looked down into Mr. McGregor's garden. Peter's coat and shoes were plainly to be seen upon the **scarecrow**, topped with an old tam-o'-shanter (cap with tassel) of Mr. McGregor's [Beatrix Potter, *The Tale of Peter Rabbit*: Электронный ресурс].

Уже объевшись, кролик все равно бежит, чтобы поесть петрушки:

First he ate some lettuces and some French beans, and then he ate some radishes. And then, feeling rather sick, he went to look for some parsley. [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

Эмфаза использована для акцентирования появления садовника, пугающего кролика:

But round the end of a cucumber frame, whom should he **meet but** Mr. McGregor! [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

Назидательный характер сказки состоит не в постулировании неких правил поведения или чтении морали: кролик Питер сам себя наказывает. Во-первых, он теряет свою курточку и ботинки, которые Мак-Грегор надевает на огородное пугало, а во-вторых, наевшись всего подряд, вынужден пить ромашковый чай, когда братья уплетают ежевику. Мама напоила ромашковым чаем непослушного кролика, тогда как его братья получили вкусноту:

His mother put him to bed, and made some **camomile tea** - and she gave a dose of it to Peter! But Flopsy, Mopsy, and Cottontail had **bread and milk and blackberries**, for supper [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

Кроме кроликов, героями Поттер выступают и другие животные: ежи, утки, мыши. Сама Ухти-Тухти (The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle) была одним из любимых домашних питомцев Беатрис – у нее было несколько ежей за эти годы. С ежихи Ухти-Тухти Беатрис сделала много набросков для книги, хотя, по свидетельству писательницы, она была весьма темпераментной моделью. «Пока она спит на моих коленях – она довольна, но если я продержу ее так в течение получаса, она сначала начинает трогательно зевать, а затем кусает меня! Однако она дорогое мне существо», писала Беатрис Поттер Норману Уорну. Позже она сочла более удобным нарядить несколько ватных кукол, чтобы делать наброски.

В повести «Ухти-Тухти» девочка Люси встречает подобную маленькую круглую прачку с блестящими глазами; только у нее колючки под чепцом и она стирает для некоторых удивительных клиентов.

Сказки Б. Поттер не принадлежат к классу волшебных историй, где действуют феи, колдуны, необычные существа и т.п., а представляют собой скорее назидательные повествования, в которых необыкновенное, «чудесное» заключено в

образах очеловеченных животных, совершающих вполне реальные житейские поступки. В них нет магических превращений, волшебных предметов, заклинаний. Жизнь персонажей-животных проходит в привычных, каждодневных заботах, сказка отражает некие вполне реальные поступки малышей, воспроизводит их непослушание, проказы. В большинстве сказок главный конфликт заключен в тех повседневных конфликтах и сложностях в отношениях детей и взрослых, которые знакомы читателям по их собственному опыту. Вот поэтому язык диалогов прост, не содержит подтекста, максимально «очеловечен».

Сказки Беатрис Поттер можно включить в группу анималистических сказок. В этих сказках, как известно, «фигуры животных можно отнести к разряду репрезентативных символов, типизирующих разные черты характера и свидетельствующих о смещении акцентов в изображении животных с «зоологического» на доминирующее «антропологическое» [Гришучкова, 2011: 15]. Так, в частности, героиня-мама Роджера занята «человеческими делами»:

Old Mrs. Rabbit was a widow – **she earned her living by knitting rabbit-wool mittens and muffetees (I once bought a pair at a bazaar)**. She also sold herbs, and rosemary tea, and rabbit-tobacco (which is what we call lavender) [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

Вместе с тем, зачин в большинстве произведений Б. Поттер – сказочный – «Once upon a time»; герои-животные говорят на «человеческом» языке, но при этом писательница использует характерные звукоподражания «животному» языку, создающие для маленьких читателей и слушателей сказок эффект достоверности:

Presently Peter sneezed, "**Kertyschoo!**" [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

He went back towards the tool-shed, but suddenly, quite close to him, he heard the noise of a hoe-**scr-r-ritch, scratch, scratch, scritch** [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

After a time he began to wander about, going **lippity-lippity**-not very fast, and looking all round [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс]. He pricked his ears and listened to the **trit-trot, trit-trot** of a pony [Beatrix Potter, The Tale of Benjamin Bunny: Электронный ресурс].

Mrs. Tiggy-winkle's nose went **sniffle sniffle snuffle**, and her eyes went **twinkle twinkle**; and she fetched another hot iron from the fire [Beatrix Potter, The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle: Электронный ресурс].

Читающий малыш не только видит рассказываемую историю, но и слышит в ней знакомые по общению с домашними животными звуки, тем самым словно бы участвует в самом действии сказки.

Для текстов Б. Поттер характерно и прямое обращение к читателям, также не чуждое литературным сказкам, но особенность этого приема у писательницы связана со стремлением придать синхронность действиям сказки и времени ее написания. Так, например, она пишет в сказке про Бенджамина и Питера, что не может нарисовать попавших под корзину, на которую легла кошка, поскольку там темно, а они в слезах, потому как в корзине лук.

Писательница, обращаясь к маленькому читателю, размышляет, делится своей реакцией на события, дает советы, поясняет свою оценку:

After losing them, he ran on four legs and went faster, so that **I think** he might have got away altogether if he had not unfortunately run into a gooseberry net, and got caught by the large buttons on his jacket. It was a blue jacket with brass buttons, quite new.

**I am sorry to say** that Peter was not very well during the evening [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

One tablespoonful to be taken at bedtime. [Beatrix Potter, The Tale of Peter Rabbit: Электронный ресурс].

Образы в слове и рисунке сливаются в общей атмосфере мягкого назидания, чувствительной доброты, так что любой ребенок и взрослый видят, как в них сочетается реальность и вымысел автора.

В иллюстрациях Б. Поттер сказочные образы одновременно и стилизованы, сентиментально окрашены, и узнаваемы детьми, достоверны. Тщательно выписанные предметы быта семьи кроликов, жилище Ухти-Гухти, утка в очаровательной шляпке – создание ее фантазии, позволяющее детям увидеть то, что им привычно, одновременно освещая это привычное сказочно-идеализированным светом:

At the table stands a short, stout person wearing a tucked-up print gown, an apron, and a striped petticoat. She is ironing. Her little black nose goes snuffle, snuffle, snuffle, and her eyes go twinkle, twinkle, and beneath her little white cap are prickles! She is Mrs. Tiggy-winkle, the animals' laundress and "an excellent clear-starcher". She keeps busy with her work. She has found Lucy's lost things, and launders them for her. She also shows Lucie items belonging to Mrs. Tiggywinkle's animal customers. They have tea together though Lucie keeps away from Mrs.

Tiggywinkle due to the prickles [Beatrix Potter, The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle: Электронный ресурс].

They left a great many odd little foot marks all over the bed, especially little Benjamin, who was wearing clogs [Beatrix Potter, The Tale of Benjamin Bunny: Электронный ресурс].

Little Benjamin said that the first thing to be done was to get back Peter's clothes, in order that they might be able to use the pocket handkerchief [Beatrix Potter, The Tale of Benjamin Bunny: Электронный ресурс].

Писательнице в ее «нестрашных сказках» важно не поражать, эмоционально потрясать ребенка, а, скорее, вводить его в мир, который он как будто уже знает, но в то же время открывает его заново. Отсюда – игра знакомо-неузнаваемым, изображение привычных существ и предметов, ссылка на знакомые по скороговоркам образы:

At length there was a **pitter patter, pitter patter**, and some bits of mortar fell from the wall above [Beatrix Potter, The Tale Of Benjamin Bunny: Электронный ресурс].

Рисунки Б. Поттер оживляют образы сказочных героев, делают их зримыми, однако не сковывают возможность ребенка домысливать и довообразить – в пределах собственного жизненного и книжного опыта.

Соотношение словесного и визуального образа служит усилению воздействия сказок Беатрис Поттер на маленького читателя. Все это создает неповторимую атмосферу детской игры, доброты и волшебства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гришучкова И.Б. Лингвистическая специфика речевого поведения анималистического персонажа (на материале английских сказок) автореф.10.02.19 – Теория языка. Ставрополь, 2011. – 23 с.
2. Потемкина О.Ф., Потемкина Е.В. Психологический анализ рисунка и текста. – СПб: Речь, 2006. – 523 с.
3. Potter B. The-tale-of-Peter-rabbit. Код доступа: <http://www.best-childrens-books.com/the-tale-of-peter-rabbit.html>
4. Potter B. The Tale of Benjamin Bunny. Код доступа: [https://www.myread.com/wp-content/uploads/BJB\\_Storyboard.pdf](https://www.myread.com/wp-content/uploads/BJB_Storyboard.pdf)
5. Taylor J., 2005. The imagination of Beatrix Potter. Код доступа: <http://www.aestheticrealism.net/Aesthetic-Potter/Aesthetic-Potter.html>

*Безкоровайная Г.Т.* Синтез словесного образа и рисунка (сказочный мир Беатрис Поттер)

Статья посвящена особенностям соотношения текста сказок и иллюстраций Беатрис Поттер – известной детской писательницы позднего викторианства, художницы, натуралиста. Рассматриваются особенности стиля сказок. Рисунки Б. Поттер оживляют образы сказочных героев, делают их зримыми, однако не сковывают возможность ребенка домысливать и довоображать – в пределах собственного жизненного и книжного опыта.

**Ключевые слова:** словесный образ, анималистическая сказка, визуализация, синтез.

*Bezkorovaynaya G.* The Syntheses of the Word and Painted Images (the Fairy Tales by Beatrix Potter)

The article concerns the fairy tales by famous British late Victorian writer Beatrix Potter as well as her illustrations to them. The style of the language is analyzed. The pictures make the word images alive, the characters become visual but they do not fix the child's image as he could create based on his/her own life experience.

**Key words:** word image, animalistic fairy tale, visual image, syntheses.

**Безкоровайная Галина Тиграновна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков Московского государственного университета печати имени Ивана Федорова, Москва.

УДК 821.161.1

**И.Ю. ГАВРИКОВА**

## **ИСКУССТВО ИГРЫ КАК ТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Сегодня назрела необходимость если не обосновать, то хотя бы сделать попытку увидеть изнутри специфику литературного процесса современности, которая впоследствии даст возможность исследователям будущего более объективно, с высоты обретенного опыта и временной дистанции, увидеть процессы, происходящие в культуре начала XXI века в целом и в литературе в частности.

Попытки воспроизвести в культуре атмосферу современного состояния социума невольно отбрасывают создателей к ироничному осмыслению вселенского восприятия картины мира, созданию новых форм художественных произведений. Человеческие ощущения отличны от постулатов времени. Чтобы сохранить свою индивидуальность, человек должен не просто уметь смеяться, он обязан играть.

Современное общество напрямую зависит от форм программирования массовых моделей поведения и отношения к действительности. Всеобщая компьютеризация упрощает влияние на сознание и подсказывает решение возникающих проблем тем путем, который разработан по принципу: признать истиной любую концепцию при условии адекватности восприятия истины. Архетипы и символы подбираются таким образом, чтобы создать новые, иногда псевдо-, ценности, способные не просто разрушить сформированные веками стереотипы, но и заменить их новыми, приемлемыми на сегодняшний день. Культура современного общества – это медийное пространство, работающее по принципу короткометражного кинематографа. Реальность скрыта под масками иллюзии и иронии, которые понятны далеко не каждому. Явная или скрытая переключка разных вариантов одной и той же мысли, образа, сюжета, мотива и даже целого текста позволяет увеличить количество альтернативных вариантов ситуации для создания в обществе не только определенных настроений, но и определенных схем поведения, общения, осмысления реальности. Это своего рода принудительная стимуляция социальной активности человека. Актуализация знаний человека об окружающей его действительности или получение

недостающих знаний по тому или иному вопросу сводится в реальности к обыгрыванию искусства предшествующих эпох, требующего высокого уровня ассоциативного мышления и апеллирующего непосредственно к интеллекту. В качестве примеров можно привести серию мультфильмов о ниндзя-черепашках, в которых черепашек зовут Микеланджело, Рафаэль и т.д., художественный фильм ВВС «Атлантида», современные театральные постановки типа балета «Руслан и Людмила», где перепутаны все герои и ценности. На первый взгляд кажется, что это способ игры, однако, при отсутствии базовых знаний, данная игра воспринимается как истина. Происходит замещение одних ценностей другими, адаптированными под сегодняшнюю ситуацию, модернизируется классический герой. Чтобы прочувствовать эту игру и включиться в нее, читатель, слушатель, зритель обязан не просто знать первоисточник, но и уметь анализировать, какие игровые приемы используются в данном конкретном случае и какую цель ставит перед собой автор. Пожалуй, самыми яркими примерами подобной игры могут служить произведения В. Пелевина и В. Сорокина. Игра для этих авторов – не просто способ стимуляции сознания, а интеллектуальный кроссворд, разгадывание которого меняет отношение читателя к реальности. К сожалению, эрудированный или образованный читатель не является героем нашего времени. Редкий индивид обратится, например, к классическому греческому мифу, чтобы проверить, насколько правдива история, созданная кинематографом, или почему от души хохочет пассажир в метро, читающий сборник В. Сорокина. Искусство, обращенное непосредственно к интеллекту, требующее высокого уровня ассоциативного мышления, в сегодняшнем обществе замещается не только продуктом рефлексии, но и рефлексии над рефлексией. Актуализация знаний человека и получение недостающих знаний по тому или иному вопросу зачастую ведется по принципу манипуляции фактом. Желаемый фантом или постулат создается на основании опыта прошлого, осмысленного и переосмысленного разными временами и культурами и адаптированного под сегодняшние реалии. Подобное творение для компьютерного общества – не что иное, как выполнение заданной программы, определенной конечной целью, желаемым результатом, для достижения которого применяются все допустимые и недопустимые средства. Среднестатистический потребитель информации чувствует себя комфортно в

очерченной и запрограммированной другими реальности. Различные способы передачи информации формируют новую ценностную ориентацию ее потребителя. На основании полученных извне данных выносится внутреннее оценочное суждение. Таким образом, проводится программирование тех или иных постулатов, необходимых для создания в обществе не только определенных настроений, но и определенных схем поведения, общения, осмысления реальности. Субъективность восприятия сводит проблемы постижения истины к экспериментам как над реальностью, так и над ее освоением, направленным на постижение сиюминутных проблем, возведенных в ранг концептуальной модели. Особенно удобен подобный подход в тоталитарном обществе, где, чтобы отвлечь сознание от глобальных вопросов, на передний план выдвигаются второстепенные под видом основных, призванные предопределить модели поведения индивидов.

Римейки и авторские рефлексии, часто сомнительного качества, подаются обществу средствами массовой информации, кинематографом, зачастую не имея в виду то, что получается в результате. Возьмем в качестве примера экранизацию романа Л. Толстого «Анна Каренина» С. Соловьевым. Даже если абстрагироваться от прямых отсылок к его же фильму «Асса», который был ориентирован на другое поколение зрителей и транслировался 28 лет назад, остается современная режиссура и игра актеров. Чего стоит, например, признание Владислава Бойко (Вронский) о том, что роман Толстого он не читал. Как можно и должно оценивать подобного рода творение?

Современный поток информации – это масс-медиа, интернет, видео, но, к сожалению, не литература в том понимании, которое понятно исследователю. Поэтому заметки А. Кнышева «Из телевизионных записных книжек» и радиозаписки «Еще?», объединенные общим названием «15 лет без права переписки», представляют собой один из примеров игрового текста:

«Толпа на площади. Патрульная машина ГАИ пробивается, командуя через мегафон: «Пропустите колонну! Колонну пропустите!..». Толпа расступается, и в освободившееся место с грохотом падает колонна Большого Театра» [Кнышев, 1988: 73].

Игра словами моделируется в аудиовизуальную игру, где текст становится видеорядом, ибо воспринимается не столько написанное, сколько увиденное.

Литературное произведение призвано разбудить умы, оказать влияние на культуру, заставить читателя философствовать на заданную тему. Попытки наших современников – В. Пелевина, А. Кабакова, Т. Толстой, Д. Рубиной, Л. Улицкой, В. Маканина пробудить нашу память, напомнить о неких истинах и ценностях наталкиваются на глубокое противостояние молодого поколения, ибо сам ряд затрагиваемых вопросов представляется им иным. Приходится признать, что литераторов заменяют модераторы, основная цель которых создать шоу из любой ситуации.

Молодежь с большим удовольствием обращается к «легкому чтиву», которое никак не затрагивает чувства и не требует вживания в текст. Детективы Т. Поляковой, Д. Донцовой, Г. Куликовой, М. Александровой, прочитанные сегодня, завтра забываются. Восприятие уже готовой обработанной и правильно поданной информации сводит к минимуму духовность как элемент развития.

Жанры, требующие глубокого осмысления, анализа, душевных затрат и просто личного времени, обращения к литературе разных эпох и, шире, культуре, уходят на задний план. Если раньше основными требованиями создания произведения было развитие мысли, анализ, вывод, то сейчас речь идет о мгновенной обработке коротких, часто структурно и мысленно незавершенных единиц информации. Цель – охватить максимальное количество потребителей. Задача: формирование различных стилей поведения и восприятия. Идет по сути игра человеческими умами и чувствами.

Анализировать и осмысливать современную игру следует опираясь на знания об игровых процессах прошедших столетий. Отсутствие анализа ситуации, которая некогда имела место в подобном или принципиально ином социокультурном пространстве, приводит к поверхностности. Отторжение очевидного, отсутствие базовых знаний, неприятие истины, потеря культуры чтения – далеко не полный перечень причин разрушения, если не утраты общественной памяти и преломления архетипов в качественно новом значении. Даже изначально попытки привнести в современный мир культурное наследие прошлого в адаптированном варианте не опирались на желание познакомить общество с его корнями. Высокообразованные индивиды, обладающие глубокими базовыми знаниями, создавали некий социальный заказ, подчиненный

конъюнктуре рынка. Стирание исторических слоев, игра сознанием, формирование общественного мнения приводят к возникновению некой психоаналитической модели современности, которая неоднозначно воспринимается обществом.

Й. Хейзинга называет способность человека к игровой деятельности [Хейзинга, 1992] важным условием восприятия и анализа ситуации. Общество выражает свое понимание жизни и мира через игру, а писатель создает свой текст, как открытую структуру, к смыслу которой человек приходит через понимание частей и целого. Отсутствие целостности и глубины рождает деструкцию, которая ведет к неудаче.

Современный массовый социум не принимает в расчет запрограммированную заранее неудачу, несмотря на то, что данный постулат был описан и закреплён литературой предшествующих эпох, ибо состояние любого общества определяет текст, который этот социум производит.

В современной литературе на передний план выходит некий формальный повод, глубинные истоки стираются, не просматриваются. Часто деструктивное начало подавляет конструктивное. Радикальное изменение нынешней культуры чтения и утеря старой привели к изменению рынка литературы. Информация часто «вбрасывается» в форме рекламного ролика, ставящего своей целью либо диапазоном охвата, либо броским заголовком привлечение максимально широкой массы потребителей. Так вновь возвращаются в коммуникативный процесс архетипы «фейки» и «тролли», способные быстро привлечь к себе зрительское и читательское внимание, но не несущие необходимой смысловой нагрузки. Процесс понимания текста неотделим от процесса самопонимания читающего. Гармония достигается путем цитирования или отсылок, которые являются изначальной установкой воспринимающего.

Так приходим к интертекстуальности, которая опирается на практику постоянного заимствования и является категорией междисциплинарной. Интертекстуальность культуры предполагает синтез «философии жизни» и «философии культуры», когда любой текст является частью широкого культурного контекста. Интертекстуальность, как метод прочтения текста, определяет не просто

спектр межтекстуальных отношений, а духовное и социальное здоровье общества – «текст культуры».

Это значит, что любой интертекст предполагает индивидуальную цепь ассоциаций каждым читателем. Даже если произведение лишено черт индивидуальности, то новую индивидуальность привносит читатель или (в случае драматургического произведения) зритель. Кроме того, интертекст является систематизацией культурных архетипов и кодов в современном мире. Осмысление всего вышеперечисленного должно приводить читателя к самоанализу и попытке понять, что хочет сказать писатель.

В этом случае обращение к игре является необходимым, ибо осмысление реальности как игрового поля требует вести партию по строгим законам заранее оговоренных позиций. Законы же эти гласят, что нужно не просто ограничение – позитив – негатив, а анализ их возникновения и осмысление симбиоза этих постулатов в обществе. Невозможность существования одного без другого исключает стагнацию, поскольку уничтожение одного автоматически приводит к исчезновению другого. Использование игры и привлечение интертекста призвано показать массам, что происходящее сегодня – лишь один из вариантов бесконечных повторений. Исследование интертекстуальных отношений предполагает обращение ко всем литературным и культурным слоям от истоков до современности, ибо возникает особая проблема соотношений разных культур и культурных традиций. Пока общество не осознает существование многообразия форм, пока широкой массе не станет ясной необходимость взаимодействия и взаимопроникновения всех выделенных слоев, социум будет скатываться к деградации. В то же время анализ разнообразных интерпретаций и способов прочтения текста, его философских и культурологических посылок формирует литературоведческую, культурологическую и психоаналитическую модели интертекстуальности и реальности. Только в своем взаимодействии все эти модели жизнеспособны.

Прием «удвоения культурной среды», при котором письменный текст получает аудиовизуальное выражение, является новым способом фиксации и трансляции культурной информации. В аудиовизуальном ряду одно и то же событие имеет разные трактовки. Реципиент воспринимает реальной ту трактовку,

которая подготовлена в его сознании иными событиями, уже получившими свои комментарии. В реальности сегодняшнего дня момент истины становится неважным. На передний план выдвигается восприятие – невосприятие поданной в рамках социального заказа информации.

«По проходам между кресел идут длинноногие стюардессы и предлагают сидящим гигиенические пакеты. Многие с благодарно-кисловатой улыбкой берут: мол, и вправду, подташнивает...

Отъезд камеры – оказывается, дело происходит в зале заседаний Государственной Думы. На трибуне – докладчик» [Кнышев, 1988: 73].

Обыгрывание цитат из реальной действительности, демонстративность, эпатажность, создающие эффект театральности, выдвигаются на передний план. Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, поэтому, обыгрывая свободные основы происхождения своего текста, автор создает новую систему знаков, на самом деле являющихся подражанием чему-то уже забытому, и так до бесконечности.

Современный автор убежден в том, что социальный контекст состоит из слов и что каждый новый текст написан поверх старого. Парадоксальность авторского сознания состоит в понимании автором-творцом собственной функциональности по отношению к созданному тексту.

Изменение художественного контекста и образа автора сказалось на интерпретации категорий новизны и оригинальности: по сути дела, оригинальность, качественная новизна творения перестали быть доказательством художественной состоятельности не только произведения, но и самого автора.

Сочетание текста с визуальным искусством создает художественный сюжет, составленный из объектов и событий, часто представляющих собой не столько кошмарную фантазмагорию, сколько искусственно созданную модель мира, не имеющую ничего общего с реальной. Модель мира строится из «интересных» идей и положений, как правило, воплощенных в готовых заимствованных текстах, переосмысленных по-новому. Таким образом, творчество современного литератора оказывается «третичной моделирующей системой».

Все в человеческом мире оказывается результатом «творчества», «сочинения» – жизнь, история и другие «реальности» не отличаются от «выдуманного». Пародирование, выворачивание наизнанку, снижение, внешнее

пренебрежение к законам построения текста, правила игры, которые в результате трансформации теряют абсолютное значение, предопределяют «двойное кодирование» (термин Ч. Дженкса). Так формируются двойные стандарты: что позволено делать моему другу, запрещено моему недругу, одно и то же явление с точки зрения позитива – всегда хорошо, с точки зрения негатива – априори плохо. Двойной стандарт приводит к утере объективности отношения широких масс к тому или иному информационному или социальному явлению, что, в свою очередь, определяет многообразие типов игры. Именно игра в своей нестабильности есть единственно универсальная ценность и константа, потенциально способная стать основой парадоксальной целостности мирообраза.

Оттолкнувшись от положений Р. Барта о многозначности игры [Барт, 1989], приходим к выводу о том, что играет не только текст, но и читатель обязан воспринимать текст как игру. Но на каких бы уровнях ни разворачивалась игра, семантика этой игры неизменна. Игровой элемент всегда присутствует в культуре, только в разных функциях и воплощениях [Хейзинга, 1992].

Многие тексты политически идеологизированы. Именно это идеологизирование призвано оказать влияние на широкие массы и сивелировать игру до примитивного принципа – друг – недруг или друг – враг. Бинарные оппозиции, рассмотренные Клодом Леви-Строссом [Леви-Стросс, 2001], вступают в новую фазу, когда профессионал не обращает внимания на саму оппозицию, а пытается определить, как люди воспринимают проблему, какой они ее видят и какими путями пытаются ее решить. Таким образом, реконструкция и моделирование действительности на основе вербальных и невербальных «текстов» являются обязательной частью культурного дискурса, где доминируют эклектичность и цитирование, а основными художественными приемами становятся интертекстуальность и игра.

У. Эко [Эко, 1996] выделяет понятия повторения и воспроизведения как синоним «повторительного искусства». В связи с этим возникает вопрос о стирании граней между высокой и так называемой массовой культурой, дающей читателям и исследователям новые типы текстов, являющихся отражением экспериментов писательской индустрии.

Соединение элементов «низких» жанров, детектива, мелодрамы, триллера рождает неопределенную форму текста – модернизированный римейк – являющийся не новой тенденцией, образованной на грани разных стилей, традиций, форм, а соединившей в себе в новом порядке старые. Имитация того, что уже когда-то было, отсутствие оригинальности, навязывание готовых выводов из старых интерпретаций открыто демонстрируют обществу новый эксперимент над историей, философией, культурой, пространством и временем. Однако остается открытым вопрос: замечает ли современное общество игру, которая ведется с его сознанием, или включается в игровой процесс без попытки его анализировать?

Культурное пространство современности складывается под влиянием массовых форм информации. Манипуляция коллективным сознанием и ирония над национальным теоретически должны приводить к стиранию территориальной и языковой ограниченности. Ирония здесь – глубоко жизненная позиция, отражающая ассоциативность человеческой мысли, направленная на опровержение ложного знания и установление истины. В реальности же искусственно создается новый тип социальных личностей, индивидуальное сознание которых способно поглотить традиции классического искусства, не осознавая их роли в современной ситуации. Искусственно созданная полярность современного сознания определяет многообразные формы идеологической ограниченности, которая, в свою очередь, формирует особое мировидение, определенный маргинальный тип личности, балансирующей на грани, определяемой словом «между».

Попытка нивелировать или хотя бы преуменьшить исторический анализ или свести его к рефлексии создает предпосылки возникновения новых конфликтов в обществе, так как из исторических событий не в полном объеме делаются выводы, историческая компонента игры и исторический интертекст в этом случае утрачивают свое значение. В конечном итоге это приводит к фальсифицированию исторической действительности и повторению в искаженном виде событий, когда-то, возможно неоднократно, имевших место. Необходимо прочувствовать категорию трансисторического в жизни и искусстве, установить истину, а это – возвращение к истокам, разрыв с идеологией, возвышение над ней, углубление в

сущность исследуемого объекта, что не является на сегодняшний день задачей медийного процесса.

Современное состояние социума – аудиовизуальный коллаж из прошлого и настоящего в рамках сегодняшнего. Художественный коллаж не предполагает сюжетной замкнутости, а делает упор на разобщенность, самостоятельность существования отдельных частей, даже определенную отчужденность друг от друга. С одной стороны, детали должны быть узнаваемы, с другой, узнаваемость должна быть снивелирована до минимума, на котором влияние на сознание остается, а интертекстуальность поверхностно не просматривается. Яркий пример – картина И. Глазунова «Мистерия XX века».

Таким образом, приходим к утверждению о том, что представление о действительности, поданное автором как жизненная историческая правда, полностью ее заменяет, ибо не выражает тенденции времени, в котором воображение возвышается над логикой, художественная форма представляет собой зрелищный аттракцион, превалирующий над содержанием, а искусство – игру, которую не следует воспринимать серьезно.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989.
2. Гадамер Г. Истина и метод. – М., 1988.
3. Кнышев А. Уколы пера. – Green Wave Press, 1998. – С. 73.
4. Леви-Стросс Клод. Структурная антропология. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.
5. Хейзинга Й. Homo ludens: В тени завтрашнего дня. – М., 1992.
6. Эко У. Инновация и повторение.// Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 48-73.

*Гаврикова И.Ю.* Искусство игры как текст и интертекст современной культуры

Статья затрагивает различные аспекты игрового самосознания современного общества, существующего в условиях культурной интертекстуальности. Игра в своей нестабильности есть единственно универсальная ценность и константа, потенциально способная стать основой парадоксальной целостности мирообраза. Восприятие реальности в виде игрового поля определяет индивидуальную цепь

ассоциаций каждого члена общества. Новый текст культуры создается систематизацией и обработкой культурных архетипов и кодов.

**Ключевые слова:** литература, культура, игра, интертекст, ирония, архетип.

*Gavrikova I.* Art of play as a text and an intertext of the modern culture

The article concerns various aspects of the game of self-consciousness of modern society, existing in a cultural intertextuality. The game in instability is the only universal value and a constant, potentially able of becoming the basis of paradoxical integrity of minobraza lifestyle. The perception of the reality in the form of the playing field determines the individual chain of associations each member of the society. The new text of the culture is created by systematization and processing of cultural codes and archetypes.

**Key words:** literature, culture, game, intertext, irony, archetype.

**Гаврикова Ирина Юрьевна** – кандидат филологических наук (DR.UA), доцент, преподаватель русского языка как иностранного в Техническом университете Брауншвайга (TU Braunschweig), Германия.

УДК 82-1

**Е.В. Киричук**

## **«АРКА» ИЛИ «КОВЧЕГ» В ПЕРЕВОДЕ ЛИРИЧЕСКИХ ЭСКИЗОВ А. БОШО НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

Анри Бошо – писатель XX века, родился в Бельгии 22 января 1913 года, работал в Париже, ушел из жизни 21 сентября 2012 года, не дожив всего четырех месяцев до своего столетия.

Литературное наследие А. Бошо достаточно велико, он сочетал в своем творчестве талант поэта, драматурга, прозаика и дар художника с особым видением мира. На русский язык переведены некоторые его произведения: романы «Эдип, путник» и «Антигона», а также поэтический сборник «Nous ne sommes pas séparé», 2006. Презентация перевода, выполненного Ириной Драбкиной, прошла 12 марта 2008 года в Пушкинской библиотеке (Москва).

«Стихи Анри Бошо – это не только привычные рифмованные произведения, но и стихи-образы, – говорит Ирина Драбкина. – В них автор употребляет неожиданные словосочетания, которые передают необычную картину авторского восприятия мира. Благодаря этому его стихи заставляют остановиться и задуматься над их смыслом» [Драбкина, 2008].

Этот вывод подтверждает сам автор стихов в одном из своих интервью:

«Je ne pense pas qu'une œuvre est intemporelle. Nous ne savons pas comment s'exprimaient les hommes du temps des cavernes, par la peinture, par des récits qui sont perdus. Il me paraît difficile de dire ce qui fait l'essentiel d'un livre comme la Bible, le Tao Te King ou les grands écrits de l'hindouisme. C'est plutôt tourné vers le spirituel. Je pense que la préoccupation spirituelle qui pouvait encore s'exprimer directement, mettons chez Bernanos, maintenant doit s'exprimer d'une façon plus cachée. Pour ma part, je pense que c'est le fait de mon attention à la vie courante et en même temps la préoccupation spirituelle qui fait la qualité de mon œuvre, si jamais elle en a» <sup>1</sup> [Bauchau, 2012].

---

<sup>1</sup> Я не думаю, что какое-нибудь произведение искусства является вневременным. Мы не знаем, что выражали первобытные люди в живописи, в словах, которые сейчас утрачены. Мне кажется, трудно говорить о том, что составляет существо Библии или Дао Дэ Цзин («Канон Пути и Благодати») или больших рукописей индуизма. Это скорее чистая духовность. Я думаю, что духовное содержание, которое могло быть высказано напрямую, как, например, у Бернаноса, теперь должно быть высказано более скрытым образом. Со своей стороны, я думаю, моя повседневная жизнь – это, в то же самое время, духовная работа, которая является сутью моего творчества, если так можно о нем сказать.

В предисловии к вышедшему не так давно изданию книги «Духовная мастерская L'Atelier spirituel» Вате-Дельмот, один из крупнейших специалистов по творчеству Бошо, отмечает уникальность сочетания изображения и слова:

«L'atelier spirituel» permet de poser un nouveau regard sur l'oeuvre d'Henry Bauchau. Son art plastique est ici dévoilé pour la première fois; ses dessins trouvent écho dans des extraits de ses textes (poèmes, romans, pièces de théâtre...) et même dans les mots des autres (on trouve notamment des citations de Pierre Jean Jouve et Chrétien de Troyes).

L'intérêt vient donc de ce dialogue mots-image, Henry Bauchau modifiant parfois les titres de ses dessins pour qu'ils complètent minutieusement les extraits littéraires»<sup>1</sup> [Wathee-Delmotte, 2008].

Картины А. Бошо «Замок души» и «Пересекая большие воды» становятся ключом визуального кода к некоторым его текстам: роману «Эдип, путник» и лирическому фрагменту «Вторая арка».

На первой картине мы видим антропоморфную фигуру, основанием которой является конструкция из моста с арочными пролетами, этот же мотив повторяется в вертикальном движении: эта особенность создает эффект восприятия внешне статичного образа в динамике.

Вторая картина удивительным образом соотносится с первой благодаря введению антропоморфного образа: центр картины – черная фигура внутри тела летящей птицы, напоминающая спеленатого человека, этот образ отсылает к многочисленным мифологемам путешествия по водам (метафоры смерти и рождения). Визуальные образы «арки», «моста», «полета над водным пространством» в картинах А. Бошо пересекаются с темой «пути» в его литературном творчестве.

Водная и антропоморфная символика связывает образ Эдипа – изгнанника, путника с образом поэта, осмысляющего пройденный жизненный путь. Эдип в романе Бошо находит успокоение в творчестве, став аэдом и скульптором,

---

<sup>1</sup> «Духовная мастерская» позволяет по-новому оценить творчество Анри Бошо. Его живописные работы представлены здесь впервые; его рисунки перекликаются с выдержками из его текстов (стихи, романы, пьесы) и даже с произведениями других авторов (находим цитаты из Пьера Жана Жува и Кретьена де Труа). Интересен этот диалог слова – изображения, Анри Бошо иногда изменяет названия своих рисунков, чтобы они точно дополняли литературные цитаты».

ищущим воплощения своих мыслей в пластическом образе «челна с гребцами», плывущего по бурному морю. Стихотворение «Вторая арка» эту тематику трактует в абстрактной манере «темного стиля» С. Малларме.

Н. Bauchau. La deuxième arche.

La première arche, merveilleusement hardie, heureuse, immatérielle,

Du pont dont la beauté future est encore perdue dans la brume

Car la forme accomplie, le songe inapaisé du vrai

La deuxième arche à la courbe pensive

Doit demeurer, mon âge, imaginaire.

C'est seul, et sans savoir comment, qu'il faudra faire

la traversée des eaux

Jusqu'à la rive qui peut-être n'existe pas

C'est le cœur, le cœur chevalier

Le cœur en lumière épuisée

Qui va par la route incertaine

Par amour d'amour incertain.

[Bauchau, 2008]

А. Бошо. Вторая арка.

Первая арка, чудесно смелая, счастливая, нематериальная,

Моста, будущая красота которого еще потеряна в тумане

Так как законченная форма – беспокойный сон истины

Вторая арка в форме задумчивой кривой

Должна остаться, как мое время, воображаемой.

Это единственное, что, не зная как, надо будет сделать

путешествие через воды

До берега, который возможно не существует

Это сердце, сердце рыцаря

Сердце в погаснувшем свете,

Которое идет неизвестным путем

От любви к неизвестной любви

(Перевод Е.В. Киричук)

Название стихотворения «La deuxième arche» содержит очень глубокие коннотации, важные для понимания произведения.. Слово «arche» имеет два основных значения: 1. арка (моста), мостовой пролет, небольшой свод; 2. ковчег, arche de Noé – Ноев ковчег, l'arche d'alliance – ковчег завета, l'arche sainte – кивот ветхозаветный. [Гак, Ганшина 1995] Кивот – греч. kibotos, деревянный ящик, поставец. а) Ящик, в который ставятся иконы. б) Ковчег Завета. В последнем значении он называется кивотом Завета, кивотом Свидения.

Поскольку прямым указанием на перевод в первом значении является слово «pont» – мост, то первая арка – нематериальная, прекрасная, невесомая – это,

действительно, арка моста, теряющегося в тумане, его форма может быть закончена, свершена, хотя бы и в пределах воображения поэта. **Вторая** арка, как сказано у Бошо, «должна остаться воображаемой», незавершенной, она символизирует путешествие в неизвестность, «пересечение больших вод» (la traversée des eaux), сердце рыцаря, идущего к любви темным путем (la route), который ведет неизвестно куда. Пересечение вод в мифологическом контексте имеет **значение** похорон, пути к смерти: две арки моста – два полукружия создают визуальный образ «сердце рыцаря» – модели крыльев птицы, а в скрытом значении портала между жизнью и смертью, тем более, что наш мост проложен над водами. В финале романа А. Бошо «Эдип, путник» (Edipe sur la route) Эдип умирает, уходя в картину, созданную Клиосом, его спутником, которого он превратил из разбойника в художника, и продолжает тем самым начатый в жизни путь. (Подобный эффект «движения без продвижения» описывал У. Фолкнер в романе «Свет в августе».)

Но вторая арка дополнена в своем значении детерминацией «мой возраст» (mon âge); кроме того, она никогда не станет формой и координирует с понятием «путь». Именно со второй аркой связана уже символика пути над водами, но уже не по мосту, а неизвестно куда, к какому берегу. Единственным значимым ориентиром здесь является смысл парных концептов «сердце» и «любовь», но и они остаются темными, поскольку их «свет» неяркий, а «дорога» к ним не определена:

Le cœur en lumière épuisée  
Qui va par la route incertaine  
Par amour d'amour incertain<sup>1</sup>.

«Путь», таким образом, превращается в «поиск», причем поиск скрытого, трансцендентного значения, возможно, недоступного пониманию человека вообще. В образе «второй арки» начинает проступать более глубокое значение, опирающееся уже на ветхозаветную коннотацию необходимости в откровении, исповеди уходящего остающимся, завета, утверждения:

---

<sup>1</sup> Сердце в погаснувшем свете,  
Которое идет неизвестным путем  
От любви к неизвестной любви

La deuxième arche à la courbe pensive  
(Вторая арка в форме задумчивой кривой)  
**Doit demeurer**, mon âge, imaginaire.  
(Должна остаться, как мое время, воображаемой).

В этом смысловом плане формируется целый ряд метатекстуальных реминисценций: соотнесение рыцаря, путешествующего над водами, с Ноем и Моисеем (Исход); Эдипом (героем романа А. Бошо) и, наконец, с самим автором.

Концепт «арка как ковчег» приобретает смысл спасения, возрождения, преодоления смерти жизнью. Правда, этот путь для каждого – свой, Бошо дает понять это читателю с помощью игры слов в устойчивом выражении «mon âge» (*буквально*: мой возраст) – «notre âge» (наше время, современная эпоха). Иначе: пока я живу в «мое время», продолжая путь по мосту, чем дальше я двигаюсь от начала, тем более в рамках перехода открывается для идущего и теряется для остающихся позади перспектива «неясного берега», цели движения, которая становится воображаемой (*imaginaire*). Мы наблюдаем удаляющийся, тающий силуэт путника, чем завершится его движение, не узнаем, поскольку пространство «mon âge» (моей эпохи) для нас остается скрытым. Семантический ряд «арка» – «ковчег» логически дополняется образом «корабля», движущегося к «неизвестному берегу». Подобный прием построения абстрактной картины поэт строит на соединении значения и визуализации образа, игры концептов.

В тексте стихотворения, в рамках семантической и грамматической связи словообраз «вторая арка» может переводиться буквально, в первом значении; в метатекстуальном плане коннотация движется к более глубокому значению: «ковчег». *Значение* «ковчег» также имеет водную семантику как корабль, иногда он и создавался в виде корабля (иудаизм), семантику тайного, скрытого от непосвященных знания, хранимого ради «спасения». Ковчег как арка спасения – достаточно часто встречающийся лирический образ в европейской литературе.

Существует устойчивое выражение: «Польша – арка народа». Именно так называет родную землю Ю. Словацкий в волшебной драматической сказке «Лилла Венеда»: «О, святая земля польская! Арка народа!» [Словацкий, 1960].

«Арка, в которой умещаются многослойные пласты цивилизации – Париж», – пишет в романе «Кукла» Б. Прус [Прус, 1962].

«Терем расцвеченный, играющая музыка в темной ночи... как арка, образ волшебного корабля», – слова Рашели из поэмы «Свадьба» («Wesele») Станислава Выспяньского [Выспяньский, Электронный ресурс].

Связь лирических мотивов «моста» – «арки» – «корабля» – «ковчега» в метафизической семантике идеально выразил современный канадский художник Р. Гонсалвес своей известной картиной «Sun Sets Sail» (Парус Закатов) [Гонсалвес, Электронный ресурс].

Лирические концепты в стихах Бошо, действительно, обретают значение латентного образа, словообраза с кодированной природой. Недаром многие поклонники его поэзии иллюстрируют лирические фрагменты поэта сюрреалистическими картинами. Например, стихотворение «Dépose-toi fardeau» (опубликовано 23 марта 2011 на L'Arbre à Lettres) проиллюстрировано картиной С. Дали «Медитативная роза», 1958 [Vauchau 2013].

Ecoute	Послушай
Vois	Смотри
ce qui va	кто идет
sans chemin	без дороги
Ce qui aspire	Кто дышит
respire	вздыхает
en toi	в тебе
sans chemin	без дороги
et sans toi	и без тебя
Ecoute	Послушай
la parole du monde	слово мира
Dépose	Опусти
dépose-toi	опусти
fardeau	свою ношу

(Перевод Е.В. Киричук)

Стихотворения А. Бошо действительно могли бы называться скорее лирическими эскизами, тяготеющими к художественному воплощению в живописном образе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Выспяньский С. Свадьба. URL: <http://www.twirpx.com/file/506421/>
2. Гак В.Г., Ганшина К.А. Новый французско-русский словарь. – М.: «Русский язык», 1995.
3. Гонсалвес, Р. Sun Sets Sail. URL: <http://figgery.com.ua/hitrospleteniya-real-nosti-v-kartinah-roba-gonsalvesa/>
4. Драбкина И. Презентация книги бельгийского писателя А. Бошо. URL: <http://urban.by/2008/03/20/prezentatsiya-knigi-belgiyskogo-pisatelya-anri-bosho>
5. Прус Б. Кукла. – М., 1962. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=22601&p=5>
6. Словацкий Ю. Лилла Венета: Трагедия в пяти актах / Пер. с пол. // Словацкий Ю. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 267-380.
7. Bauchau Н. Nous ne sommes pas séparé. Entretien avec Henry Bauchau. Y.S. Limet – 21 septembre 2012. URL: <http://remue.net/spip.php?article1290>
8. Bauchau Н. La deuxième arche. URL: <http://cuistre.hautetfort.com/archive/2008/07/index.html>
9. Bauchau Н. Dépose-toi fardeau. URL: <https://arbralettres.wordpress.com/2013/09/24/depose-toi-fardeau-henry-bauchau/>
10. Watthee-Delmotte M. Préface. / Henry Bauchau. «L'Atelier spirituel». Actes Sud, avec une merveilleuse préface de Myriam Watthee-Delmotte. URL: <http://cuistre.hautetfort.com/archive/2008/07/index.html>

*Киричук Е. В.* «Арка» или «ковчег» в переводе лирических эскизов А. Бошо на русский язык

В статье исследуется поэтическое творчество французского писателя XX века Анри Бошо. Образы «арки», «ковчеха», «корабля» объединяют прозаическое и лирическое наследие писателя. Творческий синтез пластического образа и его словесного воплощения реализуется в книге «Духовная мастерская».

**Ключевые слова:** лирика, арка, ковчег, философия пути, образ, перевод, поэзия, живопись.

*Kiritchuk E.* 'Ark' translation in the Henry Bauchau's lyrical sketches

In article poetic works of the French writer of the XX century Henri Bocho are investigated. Images of "arch", "ark", "ship" unite prosaic and lyrical heritage of the writer. Creative synthesis of a plastic image and its verbal embodiment is realized in the book "Spiritual Workshop".

**Key words:** lyrics, arch, ark, philosophy of a way, image, translation, poetry, painting.

**Киричук Елена Владиленовна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского, Омск.

УДК 821.112.2.02

**Г. В. Кучумова**

## **АЛЬТЕРНАТИВНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН: ИГРОВЫЕ ПОЗИЦИИ АВТОРА**

Актуальная концепция человека и мира требует капитальной переориентировки всей системы этических и онтологических координат культуры. В усложненной реальности конца XX века целью литературы становится не копирование жизни, а моделирование мира. Если традиционно искусство слова призвано расширять представления о мире и человеке, позитивно воздействовать на человеческую природу, облагораживать душу, развивать эстетическое чувство, то актуальная литература утрачивает эти способности познания и изменения жизни, она становится особым игровым способом существования автора/художника.

Альтернативно-историческая проза – это особая сфера игровой деятельности автора, совершенно новые игровые территории, исследующие возможные, не состоявшиеся в реальности варианты истории нашего мира. Органично и жестко связанная с фантастикой, альтернативно-историческая проза исходит из фантастического допущения иного развития исторических событий по формуле «что было бы, если бы...». Обращение к альтернативным мирам является вполне оправданным и закономерным желанием игровой деятельности автора рассмотреть иные варианты истории, воплощающие возможные образы социального мира. Такого рода конструирование социально-исторического «места, которого нет», связано еще и с глубинной духовной тенденцией. В информационной среде человек, предельно удаленный от живого исторического опыта, перестает пребывать в «органически целостной эпохе» и потому испытывает потребность в «возвращении в историю».

В самостоятельное и обособленное литературное явление альтернативная проза выделилась к концу XX века [Чупринин, 2006]. Как известно, эпоха постмодернизма существенным образом изменила ракурс зрения на ход истории: сегодня общепризнан глубокий кризис исторического познания и крах многих методологических основ историзма. Однако уже в 1990-е годы на смену «танатографического ренессанса» («смерть субъекта», «смерть реальности»,

«конец истории» и др.) приходит активный интерес к историческим событиям недавнего прошлого. Жанр альтернативной истории – это ответ на новые вызовы усложненной реальности последних десятилетий XX века, требующей новых форм мышления и нового (ризоматического) принципа организации человеческого опыта.

Направленность многих альтернативно-исторических дискурсов очевидна. Во-первых, дать выход дремлющим фобиям и вообще негативным эмоциям (в этом психотерапевтическое назначение этой литературы). Во-вторых, постмодернистская ситуация «конца истории» умножает версии альтернативного хода исторических событий в пике «единственно верному» взгляду на историю и глобальные события в мире. Альтернативная история как художественная манифестация «исторического прошлого» и как единственно возможное поле для постановки социального эксперимента дает читателю импульс социального оптимизма, неизменно ставит его в позицию силы и превосходства над большой историей. В-третьих, в немецкой словесности последних десятилетий исход второй мировой войны все еще остается одной из популярных тем романов в жанре альтернативных историй или антиутопий. Обращение к этому жанру позволяет «избыть» в придуманном мире чувство национальной вины.

Фантастика сама по себе носит игровой характер и потому органично срастается с любой другой игрой. Как один из знаковых явлений информационной культуры, жанр альтернативной истории возник из взаимодействия литературы с другими формами творчества, например, с компьютерными играми «квест». Своеобразие сюжета квеста заключается в том, что в его основе лежит повествование. Игрок («современный номад») бродит по всему пространству, выбирая любую понравившуюся историю. В романном же жанре альтернативной истории читатель движется по жестко заданному автором направлению. Выбранная из «пучка возможных исторических альтернатив» (выражение Ю.М. Лотмана) автором/игроком история «застывает» в линейном сюжете альтернативной истории, рассказанной в романе.

Обратимся к немецкоязычному роману последних десятилетий.

Альтернативную модель истории выстраивает австрийский писатель Кристоф Рансмайр (*Christoph Ransmayr*, р. 1952) в романе «Болезнь Китахары»

(*Morbus Kitahara*, 1995) [Ransmayr, 1995; Рансмайр, 2002]. Особого свойства историзм в этом романе соответствует постмодернистскому переписыванию прошлого в воображении писателя. «Магия текста» сочетается у Рансмайра с литературной саморефлексией, с обнажением и осмыслением приемов построения альтернативных словесных миров. Все события основного сюжета романа являются экстраполяцией выдумки, мысленной и словесной конструкцией.

Жанр альтернативной истории опробован еще Гюнтером Грассом (*Günter Grass*, 1927-2015) в его романе «Камбала» (*Der Butt*, 1977). Сконструированная автором альтернативная модель истории европейской цивилизации излагается с «женской» точки зрения как истории поварского искусства, залога выживания и репродукции человечества. Грасс вступает здесь в полемику с феминистской версией философии истории, предполагая специфически женский тип ментальности и вклад в общечеловеческую культуру. Отраженный в романе взгляд на историю отвечал нарождающемуся в Германии 1970-х постмодернистскому мировоззрению с его игровым подходом к традиционной историографии. [Гладилин, 2009: 163-168].

В постмодернистском романе Рансмайра «Болезнь Китахары» события второй мировой войны становятся основой для литературного эксперимента, стимулирующего активность читателя. Объемный роман (440 страниц), по масштабу сравнимый с романом Г. Грасса «Жестяной барабан», представляет собой грандиозную эпопею с глубоко разработанной лейтмотивной структурой и оригинальной аллегорикой, апокалипсическую модель истории и вместе с тем мелодраматичную историю жизни главного героя Беринга.

Рансмайр рисует апокалиптическую картину возможного варианта исторических событий. Действие романа разворачивается в течение 25 лет после Второй мировой войны в Германии, в странной деревушке Моор. Главное альтернативное допущение в романе связано с политикой страны-победительницы в американской зоне послевоенной Австрии. Американские оккупационные власти реализуют здесь план Маршалла (1947) в его негативном варианте (план Стелламура): вместо экономической помощи для восстановления страны – тотальная деиндустриализация страны. В результате страна разорена, лишена

электричества, фабрики и железные дороги демонтированы, немцы выращивают свеклу и в принудительном порядке строят мемориалы жертвам Холокоста.

В романе чудовищно выглядит картина всенародного искупления нацистской вины. Раз в год американскими властями проводится так называемое «покаянное шоу», которое организуется по всем правилам политического шоу. Всех жителей поселка снабжают картонными лопатами и камнями из папье-маше, сгоняют в каменоломню, где они должны разыгрывать сцены из лагерной жизни. Подобные спектакли направлены на то, чтобы жители деревушки Моор не забывали о своей национальной вине.

В этом гротескном мире вины, горечи и унижения, ненависти и любви живут три главных героя романа – сын местного кузнеца Беринг, или, как его называли, Моорский Крикун, бывший узник концлагеря Амбрас по прозвищу Собачий Король и дочь нацистского преступника Бразильянка. В этих персонажах Рансмайр типизировал три модели выживания: оставшегося в живых узника концлагеря, ребенка войны, ребенка военного преступника.

Трагичность альтернативного варианта истории в романе Рансмайра подчеркивается и благодаря введению элементов необычайного через недуг Беринга [Кучумова, Бакалов, 2013]. Герой болезненно переживает звуковую агрессию со стороны внешнего мира, дисгармоничного и алогичного. Защищаясь от агрессивной внешней среды, он испытывает ненависть и злобу к миру, в котором он не может летать как птица. Сильные эмоциональные состояния становятся причиной редкого соматического заболевания *Morbus Kitahara*, которое вызывает появление «слепого пятна» в поле зрения, Метафорическое выражение «злоба застилает глаза» становится в романе буквальным. Болезнь выступает как предупреждение, как запрет отвечать на агрессию агрессией.

Удивительно яркий мир альтернативной истории создает немецко-швейцарский писатель Кристиан Крахт (*Christian Kracht*, 1966) в романе «Я буду здесь, на солнце и в тени» (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 2008) [Kracht, 2010]. Вымышленная история берет свое начало в России в далеком 1908 году. Взрывная волна, вызванная падением Тунгусского метеорита в сибирской тайге, приводит к катастрофе планетарного масштаба. Фантастическое допущение

автора: вся гигантская территория России становится «вымершим пространством, наполненным ядовитой пылью и смертоносным пеплом». В это время находящиеся в Швейцарии русские большевики В. Ульянов (Ленин) и Л. Бронштейн (Троцкий) вместе с лидером швейцарской социал-демократической партии Р. Гримом принимают решение об основании Швейцарской Советской Республики (ШРС). Швейцарские Советы ведут непримиримую борьбу против фашистов (Германия и Англия).

Безымянный повествователь, высокопоставленный партийный функционер с африканскими корнями, совершает вынужденное путешествие по Швейцарии в поисках таинственного полковника Бражинского. Опасность Бражинского обусловлена тем, что он владеет тайнами телепатии, создает беспроводную коммуникацию, которая мыслится как способ оппозиции официально насаждаемому языковому дискурсу.

В ходе своего путешествия герой осуществляет детальное знакомство с ШРС. В Советской Швейцарии царит хаос и неразбериха, разрушены храмы, предателей без суда и следствия топят в прорубях, расстреливают пленных офицеров. На улицах Ной-Берна грязь и разруха, лежат использованные ампулы из-под морфия, военачальники замечены в гомосексуализме. Чиновники разных уровней, которые используют свое служебное положение в корыстных целях. «Большой брат» через многочисленные металлические зонды осуществляет круглосуточную слежку за совершенно обезумевшими от страха людьми.

Цель путешествия героя – Альпийский Редут. Описываемая здесь реальность «коммунизма» в Редуте представляет собой воплощенную утопию, которая должна противостоять антиутопии равнинной Советской Швейцарии. Однако на самом деле это всего лишь пародия на утопию, что подчеркивается многочисленными наблюдениями автора-повествователя. Обитатели Редута прячутся от проблем большого мира в игре чатуранге (прародительнице шахмат) и погружены в состояние, близкое пещерному. Крахт демонстрирует здесь зримое проявление духа распада и декаданса. В этом мире тотальной игры нет места книге. Чтение заменено слушанием голосов Карла Маркса и великого товарища Ленина, записанных на восковых табличках.

Закономерным итогом всех этих (зло)приключений героя становится побег из Редута на свою родину – в Африку. Рассказанная в романе история одного человека подается как мучительный процесс столкновения цивилизаций (советской/ идеологической и африканской/естественно-природной) и как сложный процесс последовательного обретения утраченной идентичности. Роман Крахта поднимает важнейшие проблемы современной Европы: мультикультурализм, пропаганда европейских ценностей и технологий, специфика этнического понимания культуры и ментальности отдельного человека.

Авторский вариант альтернативной «еврофантазии» предлагает и немецкий писатель Йохен Шимманг (*Jochen Schimmang*, р. 1948). При чтении его романа «Новый центр» (*Neue Mitte*, 2011) [Шимманг, 2013] читатель ощутит знакомый холодок послевоенной западногерманской прозы в духе магического реализма. Узнаваемость стиля магического реализма Германа Казака (*Hermann Kasack*, 1896-1966), автора романа «Город за рекой» (*Die Stadt hinter dem Strom*, 1947), здесь очевидна. Разреженность образов, сухость стиля, чувство плотного умолчания, странная фигура архивариуса, которому было поручено начертать хронику «города за рекой», оказавшегося царством мертвых. У Шимманга в романе «Новый центр» пространство «мертвого острова» в центре Берлина олицетворяет библиотекарь Зандер, отрешившийся от настоящего во имя собирания прошлого. Здесь еще и несомненная переключка с романом Мишеля Уэльбека «Карта и территория» (2010) с его центральными темами «конца литературы» и «Заката Европы».

Силою воображения Шимманг рисует в романе «Новый Центр» крайне реалистическую картину с элементами торжествующей антиутопии. Действие романа разворачивается в Берлине недалекого будущего (2029-2030 годы). На протяжении девяти лет у власти находился Генерал правящей хунты, затем власть перехватили англичане, объявившие в стране переходный период на четыре года. Бывший правительственный квартал в Берлине лежит в руинах. Теперь эту ничейную территорию обживают люди самых разных профессий (образованные интеллектуалы, философы, профессора университетов, знатоки и коллекционеры книг). В центре Берлина они самозабвенно занимаются обустройством большой

библиотеки, строя собственный утопический мир, в котором уютно, комфортно и безопасно.

Универсальный характер «евро(анти)утопии» не отменяет однако вполне конкретной берлинской топографии. Она заложена уже в названии романа. *Mitte* – не только центральный район Берлина, где в годы нацизма располагались здания важнейших властных институций и где происходят описываемые в романе события 2029 года. Символически *Mitte* указывает на литературоцентричность ушедшей культуры и стремление эту культуру восстановить.

Тонко и филигранно автор выстраивает мир «литературной утопии», рисуя историю пребывания героя на «книжном острове в центре Берлина». Интересно, что этот «новый прекрасный мир» Шимманг выстраивает в игровом формате – исключительно из литературных цитат. Читатель вовлекается в сложный интертекстуальный лабиринт. Интертекстуальная плотность текста романа настолько велика, что буквально каждое слово, каждое высказывание отсылает к знакомым текстам культуры, например, к эссе «Я распаковываю библиотеку» Вальтера Беньямина, «Человек без свойств» Роберта Музиля, «Имя розы» Умберто Эко и др. Герои романа Шиманга – завсегдатаи ресторана *Plaisir du texte* (Ролан Барт «Удовольствие от текста»). Всплывают также (анти)утопические аллюзии разных эпох: от вольтеровского «возделывать свой сад» и «прекрасного нового мира» Оруэлла до «Вавилонской библиотеки» Борхеса.

Отметим в романе интересное цветовое решение, строящееся по типу компьютерной игры. Послевоенные разрушенные районы, обозначенные присутствием немецкой военной хунты, маркированы черно-белым, а центр Берлина, островок, на котором обустраивается библиотека, своеобразный оазис, насыщаются зеленым цветом.

Шимманг пишет свою версию германской истории «после объединения», явно не следуя здесь мифам политкорректности, но очевидно наслаждаясь возможностью написать новую историю, которая никогда не появится ни в одной библиотеке. Свои темы (страх перед глобализацией, экспансия американской культуры, отказавшейся от книжной культуры) Йохен Шимманг, писатель и политический историк, облекает в модель антиутопии. «Новый центр» – неоромантическая притча о свергнутом тоталитаризме и о том, что «прекрасный

новый мир» совсем не радуется героя, столкнувшегося с предательством и фарисейством.

Финал альтернативной истории Шимманга неожиданный и неоднозначный. Зеленый оазис книжной культуры, «новый Центр», под натиском военной полиции превращается в мертвую зону. На вопрос, что послужило виной такому повороту событий, тоталитарный режим, изничтожающий культуру, или же интеллектуальная импотенция, Шимманг не дает ответа, он лишь показывает внимательному читателю, что привело современную Европу к Закату. Свою оптимистическую конструкцию он возводит для того, чтобы затем ее же разрушить и показать, что за самое важное всегда идет беспощадная война.

Итак, игра автора в историю и с историей позволяет конструировать достаточно сложные жанровые образования, синтезирующие черты философско-лингвистического романа, романа экзистенциального, романа-травелога, детективного и конспирологического, использовать схемы романа утопии/антиутопии. Автор моделирует новое игровое пространство, приглашая своего читателя совершить увлекательное путешествие в мир альтернативных историй.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гладилин Н.В. «Женская версия» истории в романе Г. Грасса «Камбала» // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 2. – С. 163-168.
2. Кучумова Г.В., Бакалов А.С. Необычайное как феномен немецкоязычного романа конца XX века // Культура и текст. Барнаул: Изд-во «Алтайская государственная педагогическая академия», 2013. – № 2 (15). – С.186-195.
3. Чупринин С. Еще раз к вопросу о картографии вымысла // Знамя, 2006. – № 11. – С. 171–184.
4. Ransmayr, Christoph. Morbus Kitahara. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995. 440 S. Рансмайр К. Болезнь Китахары. / Пер. с нем. Н. Федоровой. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Валерии СПД, 2002. – 416 с.
5. Шимманг Й. Новый центр: Роман/ Пер. с нем. И.С. Алексеевой. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. – 344 с.
6. Kracht Ch. Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010.

*Кучумова Г.В.* Альтернативно-исторический роман: игровые позиции автора

Альтернативно-исторический роман выступает адекватным отображением постмодернистской ситуации и игровой позиции автора. Немецкие писатели Кристоф Рансмайр, Кристиан Крахт, Йохен Шимманг моделируют новое игровое пространство, приглашая своего читателя совершить увлекательное путешествие в мир альтернативных историй.

**Ключевые слова:** Альтернативно-исторический роман, постмодернизм, немецкий роман 1980–2010, игровые позиции автора.

*Kuchumova G.* The alternative model of European civilization history in the German novel 1980-2010: the playing position of the author

The alternative model of European civilization history is an appropriate reflection of postmodernist situation and the playing position of the author. The German writers Christoph Ransmayr, Christian Kracht and Jochen Schimmang suggest view of the history corresponds to postmodernist outlook and having a game approach to the traditional historiography.

**Key words:** The alternative model of history, the postmodern discourse, the German novel 1980-2010, the playing position of the author.

*Кучумова Галина Васильевна* – доктор филологических наук, профессор кафедры немецкой филологии Самарского государственного университета, Самара.

УДК 78.087:791.43

**М.В. МИХЕЕВА**

## **СКАЗОЧНЫЕ ПЛАСТИНКИ PINK FLOYD**

В 1995 году в сети на одном из фан-сайтов, посвященных творчеству группы Pink Floyd, было опубликовано интересное наблюдение о взаимосвязи восьмого студийного альбома «The Dark Side of The Moon» (1973) и американского художественного фильма-сказки «The Wizard of Oz» (1939). Параллель между музыкальным открытием в рок-музыке второй половины XX в. и кинематографическим событием первой заключалась в большом количестве переключек между видео- и музыкальным рядом двух шедевров.

Дело в том, что, если включить фильм «The Wizard of Oz», отключив при этом звук, и вместо этого включить The Dark Side of The Moon, мы увидим довольно большое количество совпадений в синхронизации. Совпадения могут быть как между словами, произнесенными в песне, и действием на экране, так и между длиной музыкальных композиций и сменой сцен действия в фильме. Остановимся на некоторых подробнее.

Первое, на что обратили внимание фанаты, – это обложка альбома и цветовое решение фильма. Как мы знаем, на передней части обложки The Dark Side of The Moon изображен луч белого света, рассеянный через призму. На задней части – обратный процесс – цвета видимого спектра снова проходят через призму (уже перевернутую) и сходятся в луче белого света. Полная параллель с цветовой организацией фильма, в котором первая и последняя часть фильма, где Дороти находится в условной реальности, исполнены в черно-белых тонах, тогда как серединная часть фильма изобилует яркими красками. Более того, цвета видимого спектра, представляющие с собой радугу, можно соотнести с главной песней фильма – «Over the Rainbow».

Далее, на что сделан акцент, это синхронизация между произносимыми солистом Pink Floyd словами и действиями, происходящими на экране. Среди них, по нашему мнению, есть откровенно натянутые и надуманные, но некоторые и правда достойны обратить на себя внимание. Например, когда Дороти ходит по деревянному заграждению, поется строчка «And balanced on the biggest wave»

второй песни «Breathe» или, когда решает сбежать из дома со своей собакой Тото, следует строчка «No one told you when to run» песни «Time». Сцена встречи Дороти с профессором Марвеллом также интересна в плане соотношения слов песен и происходящих действий: когда профессор Марвелл начинает предсказывать будущее по шару, мы слышим строчку «I'd have something more to say», а когда Дороти понимает, что ей лучше быстрее вернуться домой, так как, по словам профессора, ее тетушке плохо, произносится строчка «Home, home again» песни «Time».

В цветной части фильма также можно отметить несколько интересных совпадений, и песня «Us and Them» предоставляет нам их: на повторяющемся несколько раз слове «Us» мы видим демонстрирующих свои пируэты балерин, которые отделяются от толпы жевунов – народа, который встретил Дороти после смерча. Слова «Black, black, black» и «Blue, blue, blue» синхронизируются с изображениями Ведьмы Запада и Глинды соответственно.

Однако нам кажется особо интересным в синхронизации кинофильма и музыкального альбома не переключки слов и действий, а то, как сами музыкальные композиции коррелируются с происходящим на экране, как порой даже длина песен соотносится со сменой планов картины.

Так, например, переход от второй песни «Breathe» к «On the Run» происходит именно в тот момент, когда Дороти падает с деревянного ограждения в загон к свиньям. Сменившее спокойную «Breathe» тревожное начало «On the Run» полностью соответствует опасному моменту в фильме. На протяжении всей песни «Over the Rainbow», которую исполняет в фильме Дороти, она смотрит в небо, в то время как «On the Run» Pink Floyd разрывается от звуков, напоминающих самолет.

Следующая песня «Time» начинается со звуков часового механизма как раз в тот момент, когда на экране появляется мисс Алмира Галч, и затихает, когда она паркует свой велосипед у ворот фермы. Сцена в доме тети и дяди Дороти, где происходит тревожный разговор между ними и мисс Алмирой Галч, которая хочет забрать и усыпить Тото, соотносится со сменой музыки в композиции «Time».

Отдельного внимания заслуживает композиция «The Great Gig in the Sky», которая по длине и названию полностью соответствует сцене смерча и начинается ровно в тот момент, когда происходит смена плана и Дороти уходит от профессора

Марвелла, решив вернуться домой. Вокал Клэр Торри точно иллюстрирует происходящее, а темп музыки сменяется в соответствии с действиями героев: так, например, после того, как оконная рама ударяет Дороти и она теряет сознание, музыка становится заметно спокойнее. Сцена урагана заканчивается вместе с «The Great Gig in the Sky», а вместе с тем заканчивается и черно-белая не волшебная часть фильма и первая сторона «The Dark Side of The Moon».

Дверь в волшебный мир Дороти открывает с первыми звуками первой песни второй стороны альбома. Стоит отметить, что цветная часть фильма не так успешно синхронизируется с альбомом, как первая. Среди самых интересных, на наш взгляд, соотношений можно отметить песню «Any Color You Like», которая начинается в тот момент, когда Дороти пускается в приключения по дороге из желтого кирпича и перед нами предстает поле, изобилующее яркими красками; а также песня «Brain Damage», которая коррелируется с песней, которую поют в это время Дороти и Страшила со строчками «If you only had a brain».

Сами участники Pink Floyd отрицают наличие каких-либо связей между альбомом и кинофильмом, но на самом деле данная синхронизация от этого не становится менее интересной, напротив, она приобретает больше смыслов именно за счет отсутствия каких-либо интенций автора. Однако чтобы перейти от одного сказочного альбома к другому, обратимся именно к аргументациям авторов.

«The Dark Side of The Moon» рефлексировать на многие темы, среди которых человеческая природа, игры со временем, отсутствие выбора и т.п. Несмотря на наличие целых шести альбомов между «The Dark Side of The Moon» и первым, Pink Floyd проделали огромную работу по поиску своего звучания после ухода из группы человека, который полностью дал им не только первый альбом, открывший им дорогу в историю, но и название группы [Мейсон, 2007: 141]. Речь идет о Роджере Ките Баррете, известном более под именем Сид Баррет.

Песня «Brain Damage», которая так хорошо наложилась на сцену со Страшилой, по словам авторов, отчасти соотносится с Сидом Барретом, проблемы с психическим состоянием которого, заставили, по мнению некоторых участников группы, покинуть его детище. Но сам Сид Баррет интересен нам в первую очередь как создатель одного из самых великих альбомов XX века. «The Piper at the Gates of

Dawn» (1967) стал революционным открытием, повлиявшим на огромное количество музыкантов второй половины XX века, и находит свои отголоски и по сей день. А на создателя альбома, помимо неровных отношений с ЛСД, повлияли и сказочные мотивы, которые так явно считываются в композициях.

Само название «The Piper at the Gates of Dawn» отсылает нас к сказочной повести «Ветер в ивах» шотландского писателя Кеннета Грэма, а точнее, к одноименной седьмой главе повести. «Волынщик у врат зари», или «Игрок на свирели у порога зари» в другом переводе, рассказывает нам о путешествии дядюшки Рэта и Крота в поисках детеныша Выдры – Портли. На пути они становятся свидетелями необыкновенного чуда – мелодии, которая доносится из маленького островка<sup>1</sup>:

«Breathless and transfixed the Mole stopped rowing as the liquid run of that glad piping broke on him like a wave, caught him up, and possessed him utterly. He saw the tears on his comrade's cheeks, and bowed his head and understood. For a space they hung there, brushed by the purple loose-strife that fringed the bank; then the clear imperious summons that marched hand-in-hand with the intoxicating melody imposed its will on Mole, and mechanically he bent to his oars again. And the light grew steadily stronger, but no birds sang as they were wont to do at the approach of dawn; and but for the heavenly music all was marvellously still» [Grahame]<sup>2</sup>

Связь образа играющего на свирели с древнегреческим богом Паном, олицетворяющим плодородие и дикую природу, здесь очевидна. Прослушав альбом Pink Floyd, мы не раз столкнемся со звуками природы или животных, которые вплетены в инструментальные вставки композиций. Так, например, четвертая песня «Flaming» открывается воем, похожим на волчий, перетекая в резкие порывы ветра, которые внезапно доносятся до левого уха. Песня «Vike» после минутного звучания механических игрушек заканчивается звуками, напоминающими гоготание стаи гусей.

---

<sup>1</sup> Фрагмент книги «Ветер в ивах» Кеннета Грэма цитируется по сайту <http://www.literaturepage.com/>, перевод взят с сайта <http://lib.ru/>.

<sup>2</sup> «Крот перестал грести и замер, затаив дыхание, потому что и на него, точно волной, пролилась мелодия, и окатила его, и завладела им совершенно. Он увидел слезы на глазах своего друга и наклонил голову, сочувствуя и понимая. Лодка скользила по воде, с берега их задевали розовые цветы вербейника. И тогда отчетливый и властный призыв, который сопровождался опьяняющей мелодией, продиктовал свою волю Кроту, и он снова взялся за весла. А свет становился все ярче, но ни одна птица не пела, хотя они обычно щебечут перед приходом зари, и, кроме небесной этой мелодии, больше не было слышно ни единого звука» [Грэм].

Среди остальных песен альбома есть, по меньшей мере, три, в которых сказка присутствует на уровне сюжета или же прослеживаются сказочные мотивы.

Третья песня альбома «Matilda Mother»<sup>1</sup> представляет собой историю, в которой ребенок слушает сказку своей мамы, но она то и дело не заканчивает ее, оставляя мальчика сгорать от интереса.

There was a king who ruled the land  
His majesty was in command  
With silver eyes the scarlet eagle  
Showered silver on the people  
Oh Mother tell me more

Why'd you have to leave me there  
Hanging in my infant air, waiting  
You only have to read the lines of  
Scribbly black and everything shines

Across the stream with wooden shoes  
Bells to tell the King the news  
A thousand misty riders  
Climb up higher once upon a time

Wondering and dreaming  
The words have different meanings  
Yes they did...

For all the time spent in that room  
The doll's house darkness old perfume  
And fairy stories held me high up  
On clouds of sunlight floating by  
Oh Mother tell me more  
Tell me more... [Амальгама]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Текст и перевод анализируемых песен взят с сайта лингвистической лаборатории Амальгама [http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink\\_floyd/](http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink_floyd/)

<sup>2</sup> Жил да был король, страной прекрасной правил он,  
Его величество командовать любил,  
Среброглазый сокол ясный,  
Подданных своих серебром он одарил.  
О, мама, расскажи, что случилось потом?  
Ну зачем меня оставила ты здесь,  
Строить образы и ждать.  
Строчку стоит лишь прочесть,  
Что для меня так непонятна – как все вокруг вдруг засияло!  
Сквозь поток в деревянных башмаках,  
Неся вести королю,

Сама песня отсылает нас к детским стихам Хилэра Беллока «Cautionary Tales». Первоначально песня исполнялась именно с оригинальными словами стиха Беллока, но затем, не получив прав на использование их при записи альбома, Барретт написал свой вариант, оставив от стиха лишь имя героини.

Восьмая песня «The Gnome», отличающаяся от всех остальных отсутствием каких-либо инструментальных вставок-импровизаций, спокойная и душевная, – вариация на тему приключений хоббита Фродо из трилогии «Властелин колец»:

I want to tell you a story  
About a little man  
If I can.  
A gnome named Grumble Crumble.  
And little gnomes stay in their homes.  
Eating, sleeping, drinking their wine.

He wore a scarlet tunic,  
A blue green hood,  
It looked quite good.  
He had a big adventure  
Amidst the grass  
Fresh air at last.  
Wining, dining,  
Biding his time.

And then one day  
Hooray!  
Another way for  
gnomes to say  
Oooooooooomray!

Look at the sky, look at the river  
Isn't it good?

---

Однажды поутру  
Тысяча призрачных всадников вошли в его страну.  
Удивляясь и мечтая –  
У этих слов разные значения,  
Да, это так...  
За все время, что провел я в комнате своей,  
Кукольный дом, темнота и все тот же запах.  
Сказочные истории все так же высоко возносят меня  
К облакам света, парящим в вышине.  
О, мама, расскажи, что случилось потом,  
Что случилось потом? [Амальгама]

Look at the sky, look at the river  
Isn't it good?  
Winding, finding  
Places to go.  
And then one day  
Hooray!  
Another way for  
Gnomes to say  
Ooooooooooomray!  
Oooooooooooooooooomray!<sup>1</sup> [Амальгама]

И, наконец, предпоследняя композиция «The Scarecrow», чьи корни уходят в одноименную детскую книгу Джона Уилсона:

The black and green scarecrow as everyone knows  
Stood with a bird on his hat and straw everywhere

---

<sup>1</sup> Хочу рассказать вам историю  
Про маленького человечка,  
Если получится.  
Гном по имени Гримбл Крамбл.  
И маленькие гномики живут себе в домиках.  
Кушают, отдыхают, вино попивают.

Он носил алую тунику,  
И сине-зеленый капюшон,  
Это выглядело неплохо.  
И случилось с ним большое приключение,  
Посреди лужайки  
Свежий воздух, все-таки...  
Обедом угощает,  
Чего-то выжидает.

И вот однажды  
Ура!  
Еще один шанс  
Воскликнуть гномам  
Ууууууууумрэй!

Посмотри на небо, посмотри на реку,  
Разве они не хороши?  
Посмотри на небо, посмотри на реку,  
Разве они не хороши?  
Ищет, петляет,  
Куда бы пойти.

И вот однажды  
Ура!  
Еще один шанс  
Воскликнуть гномам  
Ууууууууумрэй!  
Ууууууууууууумрэй! [Амальгама]

He didn't care...

He stood in a field where barley grows.  
His head did no thinking his arms didn't move  
Except when the wind cut up rough  
And mice ran around on the ground  
He stood in a field where barley grows

The black and green scarecrow is sadder than me  
But now he's resigned to his fate  
'Cause life's not unkind  
He doesn't mind  
He stood in a field where barley grows<sup>1</sup> [Амальгама].

Два альбома, разделенные между собой шестью годами, несомненно связаны друг с другом не только исполняющей их группой. «The Dark Side of the Moon», где Pink Floyd после нескольких лет поиска своего звучания, оказались снова близки к сказке, которая была одной из главных мотивов в «The Piper at the Gates of Dawn».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Грэм К. Ветер в ивах/ К.Грэм. URL: <http://www.lib.ru/INPROZ/GREM/weter.txt>
2. Мейсон Н. Вдоль и поперек: Личная история «Pink Floyd» / Н. Мейсон; пер. с англ. М. Кондратьева. – СПб.: Амфора, 2007. – 468. – (Дискография).
3. Лингво-лаборатория «Амальгама» Перевод текста песни «The Gnome» исполнителя (группы) Pink Floyd. URL: [http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink\\_floyd/the\\_gnome.html](http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink_floyd/the_gnome.html)
4. Лингво-лаборатория «Амальгама» Перевод текста песни «Matilda Mother» исполнителя (группы) Pink Floyd. URL: [http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink\\_floyd/matilda\\_mother.html](http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink_floyd/matilda_mother.html)

---

<sup>1</sup> Черно-зеленый страшила, как всем известно,  
Стоял с птицей на шляпе, набитый соломой.  
Ему было все равно...

Он стоял в поле, где растет ячмень.  
Его голова не думала, его руки не двигались,  
Кроме случаев, когда буйствовал ветер  
И мыши сновали по земле.  
Он стоял в поле, где растет ячмень.

Черно-зеленый страшила печальнее, чем я,  
Но теперь он смирился со своей судьбой.  
Потому что жизнь не такая уж и суровая,  
И он не жалуется.  
Он стоял в поле, где растет ячмень [Амальгама].

5. Лингво-лаборатория «Амальгама» Перевод текста песни «Scarecrow» исполнителя (группы) Pink Floyd. URL: [http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink\\_floyd/scarecrow.html](http://www.amalgama-lab.com/songs/p/pink_floyd/scarecrow.html)
6. Grahame, K. The Wind in the Willows / К. Grahame. URL: <http://www.literaturepage.com/read/windinthewillows.html>

*Михеева М.В.* Сказочные пластинки Pink Floyd

В статье предлагается отмечается взаимосвязь восьмого студийного альбома «The Dark Side of the Moon» британской группы Pink Floyd и американского фильма «The Wizard of Oz» режиссера Виктора Флеминга, а также рассматриваются сказочные мотивы в первой пластинке группы «The Piper at the Gates of Dawn».

**Ключевые слова:** Pink Floyd, The Dark Side of the Moon, The Wizard of Oz, The Piper at the Gates of Dawn, синхронизация, сказка, сказочность.

*Mikheeva M.* Fairy LPs of Pink Floyd

The article focuses on the interconnection between eighth studio album «The Dark Side of the Moon» by Pink Floyd and American film «The Wizard of Oz» by Victor Fleming. It also shows the presence of fairy motifs in «The Piper at the Gates of Dawn».

**Key words:** Pink Floyd, The Dark Side of the Moon, The Wizard of Oz, The Piper at the Gates of Dawn, synchronization, fairy tale, fairy.

**Михеева Мария Владимировна** – магистрант кафедры теории и истории литературы Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

**Т.А. СТРИЖЕВСКАЯ**

**ИГРА ПОД МУЗЫКУ В РОМАНЕ Д. ХАРРИС «МАЛЬЧИК С ГОЛУБЫМИ ГЛАЗАМИ»**

Джоанн Харрис – английская писательница, обладатель многих престижных наград в области литературы, кавалер ордена Британской империи, является автором 17 книг, переведенных и изданных в 50 странах мира миллионными тиражами, в том числе и в России.

В 2010 году Д. Харрис пишет один из своих лучших романов «Blueeyedboy» («Мальчик с голубыми глазами»), отличающийся новой и необычной формой.

Все произведение представляет собой вебжурнал, состоящий из глав, оформленных в виде блога со всеми присущими этой разновидности интернет-сайтов особенностями: обязательным авторством, интерактивностью (комментариями в адрес блоггера), дизайном. Блог предваряют дата, время написания странички, оценка настроения и соответствующее этому настроению музыкальное произведение:

You are viewing the webjournal of posting on:**badguysrock@webjournal.com**  
**mail to:**badguysrock@webjournal.com  
**Posted at:** 02.56 on Monday, January 28  
**Status:** public  
**Mood:** nostalgic  
**Listening to:** Captain Beefheart: 'Ice Cream For Crow'  
[Харрис, 2012: 14].

Особое значение в произведении имеет его музыкальная составляющая. Заявленные в конце блога песни или музыкальные произведения выполняют в романе функции своеобразных заголовков-эпиграфов. Совершенно естественно, что читателю, так же как и персонажу, захочется прослушать или вспомнить указанную в книге песню. В этом случае он сможет лучше понять переживания героев, испытывая такие же чувства, настроения, эмоции от музыки.

Основная идея главы или эпизода романа «Мальчик с голубыми глазами» усиливается Д. Харрис с помощью музыкальных образов. Наиболее подходящим средством эмоционально-смыслового обобщения отражаемых явлений выступает песня.

Так, главный герой книги, уверенный в своей победе над врагами включает и слушает композицию «The Beatles» «Here Comes the Sun». Под влиянием светлой оптимистической песни он предается мечтам:

«...а в полдень я уже буду сидеть в самолетном кресле, смотреть телевизор и пить шампанское.... Лунно-голубой цвет; голубой, как вода в лагуне; синий, как океан; сине-зеленый, как морская волна; нежно-голубой, как Гавайи. Голубой – цвет невинности, синий – цвет моих снов...» [Харрис, 2012: 369].

Отмеченные героем в начале блога композиции не только дают звуковую иллюстрацию, придавая тексту особые коннотативные и новые эмоциональные оттенки, но и содержат порой ключ (в завуалированной или в прямой форме) к разгадке сюжета. В собранном виде все вошедшие в книгу музыкальные произведения составляют 6 плейлистов (по одному на каждый раздел романа), а из названий песен – своеобразных эпиграфов, можно составить представление о развитии сюжета.

Следует отметить, что книга насыщена музыкальными аллюзиями. Главный герой романа – Би-Би, или Голубоглазый, сформировался под влиянием рок-музыки, которую он постоянно слушает. Голубоглазый буквально пропитан популярной музыкой, она дает ему зарядку, уверенность, заменяет друзей. Герой пишет в блоге, что вся его жизнь – непрекращающийся саундтрек из любимых композиций практически на любую тему, закачанных в айпод. Звуки помогают Би-Би успокоиться, принять правильное решение и вновь обрести себя в реальном мире. В сложной ситуации герой романа обращается к музыке, которая так же виртуальна и условна, как и привычное интернет-пространство. При встрече с полицейскими Голубоглазый, чтобы не выдать свое волнение, обращается к соответствующей музыкальной композиции: он считает про себя, повторяя гитарную интродукцию Марка Нопфлера к песне «Brothers in Arms». Музыка снимает негативные эмоции и помогает выглядеть нормальным в глазах посторонних:

«...мысленно я сосчитал до десяти, повторяя гитарную интродукцию Марка Нопфлера к песне «Brothers in Arms». Я сознавал, что за мной внимательно наблюдают, и не мог позволить себе ни одного неверного шага. А музыка помогает воспринимать действительность как-то легче, снимает нежелательные всплески эмоций; мне она, во всяком случае, позволяет вести себя если не совсем нормально, то, по крайней мере, в соответствии с ожиданиями» [Харрис, 2012: 24].

Возвращаясь к подзаголовкам-эпиграфам, отметим, что, по мнению исследователя И.В. Саморуковой, «заголовок – это привилегированная сфера реального автора, <...> язык, будто принадлежит непосредственно автору, а не его внутритекстовым посредникам (рассказчику, лирическому герою)» [Саморукова, 2002: 77]. Поэтому читатель романа находится в постоянном диалоге с автором. Если читатель прослушает песню, сопоставив ее с содержанием главы, он поймет, что музыкальное произведение дополняет его предположения о мотивах поступков героя. Подчас оно помогает разгадать потаенный смысл поведения персонажей, иногда может контрастировать с текстом главы или даже служить средствами выражения авторской иронии или сарказма. Вот как Голубоглазый с помощью музыки комментирует свои отношения с подругой матери:

«Сегодня ранним вечером, пока мать еще готовилась к выходу, к нам заехала Элеонора Вайн и тут же воспользовалась возможностью наставить вашего покорного слугу на путь истинный. Я поправил наушник айпода; только с его помощью я и могу общаться с Элеонорой. В ухе раздавался хриплый голос Джарвиса Кокера – он как раз признавался, что при первой же возможности сделал бы с такой особой, как Элеонора...» [Харрис, 2012: 19].

В наушниках героя звучит песня Джарвиса Кокера «I Will Kill Again»:

And don't believe me  
if I claim to be your friend  
'cos given half the chance  
I know that I will kill again  
I will kill again [Тексты песен].

При следующей встрече с миссис Вайн герой слушает группу Voltaire «When You're Evil». Его мысли о том, что из миссис Вайн вышел бы великолепный труп, опять совпадают с лейтмотивом песни и придают эпизоду эмоциональную окраску:

And it's so easy when you're evil  
This is the life, you see  
The Devil tips his hat to me  
I do it all because I'm evil  
And I do it all for free  
Your tears are all the pay I'll ever need  
And I do it all for free  
Your tears are all the pay I'll ever need  
And I do it all for free  
Your tears are all the pay I'll [Тексты песен].

Необходимо отметить, что Би-Би живет и творит в виртуальном мире, где можно вовсю разгуляться и совершать любые преступления, не боясь полицейских, открыто восхищаться убийцами и насильниками и передавать виртуальный криминальный опыт своим коллегам по созданному им блогу. Вот как музыка побудила к виртуальному убийству миссис Электрик: так герой назвал женщину, помешанную на приобретении электроприборов. Начиная выполнение своего замысла, Голубоглазый прослушивает композицию Mr. Blue Sky ансамбля Electric Light Orchestra. Музыка наталкивает его на идею превратить смерть миссис Электрик в символ, связанный с убийственной силой электричества. Герою приходит мысль устроить короткое замыкание из-за неисправности фена, а лучше – одного из вибраторов, которые он обнаружил в ванной комнате среди пузырьков с шампунем, лосьонами, гелями. Затем он все-таки останавливается на попытке сделать небольшой пожар, вызванный замыканием перегруженной электропроводки:

«Он хочет превратить ее смерть в символ, во что-нибудь, связанное с электричеством; это может быть, например, короткое замыкание из-за неисправного пылесоса или одного из вибраторов (два из них скромного телесного цвета, а третий тревожно-пурпурный), которые она держит в ванной среди многочисленных бутылочек с лосьонами и склянок с таблетками. И уже в свой следующий визит к ней старается подготовить все необходимое для не слишком сильного, но вполне достаточного пожара, вызванного замыканием электропроводки. Он возвращается домой вовремя, спокойно перекусывает перед телевизором, а тем временем где-то на другой улице миссис Электрик готовится лечь спать (может, со своим пурпурным приятелем, а может, и без него) и затем, глубокой ночью, умирает, скорее всего, отравившись продуктами горения» [Харрис, 2012: 122].

На фоне радостной песни убийство выглядит как милая игра, как праздничное действие. На небе нет ни облачка, дождь давно перестал, все играют, впереди – прекрасный день:

Sun is shinin' in the sky,  
There ain't a cloud in sight  
It's stopped rainin'  
Everybody's in a play  
And don't you know,  
It's a beautiful new day [Тексты песен].

Брат героя Найджел не любил классическую музыку. И уверял, что знает, какую именно музыку хотел бы услышать на собственных похоронах – «Paint It

Black» The Rolling Stones. Поэтому Голубоглазый совершает виртуальное убийство ненавистного брата, прослушивая именно эту композицию:

I see a line of cars and they're all painted black  
With flowers and my love both never to come back  
I see people turn their heads and quickly look away  
Like a new born baby it just happens ev'ry day  
I look inside myself and see my heart is black  
I see my red door and it has been painted black  
Maybe then I'll fade away and not have to face the facts  
It's not easy facin' up when your whole world is black [Тексты песен].

Вот как Би-Би описывает подготовленную им смерть брата, его он называет Миднайт-Блю, а о себе пишет в третьем лице:

«В “Тойоте” под приборной доской есть CD-проигрыватель – за рулем Миднайт-Блю любил послушать музыку. Он предпочитал громкие джазовые композиции, рок, который гремит и грохочет. Он любил, когда музыка производит много шума – что-то орут хриплыми голосами, визжат гитары. Некоторые полагают, что в его возрасте следует уменьшать громкость, но Миднайт-Блю знал: мятеж – это нечто, рождающееся из опыта, это урок, полученный благодаря тяжелому труду и зря потраченной юности. Миднайт-Блю всегда был таким экзистенциалистом, размышлял о роде человеческом, о жизни и смерти, стремясь довести до сознания всех остальных мысль о том, что он вскоре умрет. Маленькая стеклянная банка под сиденьем – вот и все, что сделал Голубоглазый. Остальное – дело рук Миднайт-Блю. Это ведь он сам прибавил громкость, сам включил обогреватель, сам, как обычно, поехал домой привычным путем и, как всегда, на огромной скорости. А между тем заключенная в банку оса, одна-единственная, медленно выбралась наружу и поползла по полу. В машине становится теплее. Насекомое постепенно оживает под рев синтезаторов и гитар, усиленный динамиками, и выползает из банки к источнику тепла. Жало осы как бы раскачивается в такт басам и барабанам. Слабого осиною жужжания Миднайт-Блю не слышит. И не видит, как оса ползет по спинке сиденья к окну, а потом, оказавшись на стекле, медленно разворачивает крылышки и начинает о него биться... Через две минуты оса окончательно взбодрилась. Сочетание музыки, тепла и света полностью пробудило ее от сна. Она пробует летать, стучается о стекло, всползает повыше и снова упрямо взлетает, перемещаясь на ветровое стекло – как раз в этот момент Миднайт-Блю приближается к перекрестку. Проявляя свое обычное нетерпение и проклиная всех водителей и пешеходов, которые мешают проехать его машине, а заодно и сам перекресток, он в раздражении барабанит пальцами по приборной доске... И вдруг замечает осу. Действуя инстинктивно, он подносит руку к лицу, и насекомое, почувствовав это движение, подлетает чуть ближе. Миднайт-Блю энергично отмахивается, держа руль одной рукой. Но деваться осе некуда, и она снова перелетает на ветровое стекло. Она так зловеще гудит, что Миднайт-Блю, распахившись, на ощупь ищет кнопку, чтобы открыть окно, но вместо этого с силой

нажимает на клавишу громкости звука, и из проигрывателя доносится оглушительный рев... Хоп! Готово! Децибелы словно вышибают у него последние мозги; столь внезапный звуковой удар вырывает руль у него из рук, и машина резко виляет. Тщетно пытаюсь выправить положение, Миднайт-Блю на полной скорости пересекает дорожку между двумя зелеными изгородями, шины негромко взвизгивают, наткнувшись на бордюрный камень, а дальше – он летит напрямиком в ад под завывание гитар...» [Харрис, 2012, 367].

Герой ненавидит свою мать, однако притворяется перед ней и ее подругами любящим и благодарным сыном. Голубоглазый признается, что сначала его игра с матерью была способом выживания, а затем стала возможностью существования рядом с ней; они играют очень давно, замыслив как в сражении тайные действия и разрабатывая стратегические планы, периодически одерживая победы и терпя поражения.

Размышляя о странных отношениях с матерью, герою приходит в голову мысль о том, как близки по звучанию на латинском языке слова смерть и мать. Он понимает, что ненавидеть мать – противно человеческой природе, но ничего не может поделать со зверем, который живет в его душе. Его мысли созвучны песне Ника Лоу «Зверь во мне»:

The beast in me  
Is caged by frail and fragile bars  
Restless by day  
And by night, rants and rages at the starts  
God help the beast in me  
The beast in me [Тексты песен].

Музыка, особенно симфонии Берлиоза, всю жизнь сопровождает второго главного героя романа Альбертину. Она пишет в своем блоге, что симфонии Берлиоза крепко связаны с ее потаенными страхами и звучат словно конец света. Звуки могут сгущаться над головой Альбертины точно грозовые облака в предчувствии беды, могут обретать цвет и запах, давать полную свободу. Предпоследняя часть «Фантастической симфонии» Берлиоза действует на Альбертину особым образом – она ощущает полную эйфорию. Такое чувство знакомо самоубийцам, преступникам перед казнью, людям, неожиданно потерявшим близких. Обрезается нить, связывающая человека с его надеждами, ему больше нечего терять. Наступает торжественный момент смерти, и минорное настроение меняется на мажорное, словно при появлении дружеского лица:

«...теперь мне показалось, что я почти слышу первые такты “Фантастической симфонии” Берлиоза с ее скороговоркой флейт и негромкими, ласкающими звуками струнных. Что-то ужасное приближалось к нам, и мне вдруг почудилось, что в воздухе, которым я дышу, совсем нет кислорода. Я попыталась схватиться за спинку стула, чтобы не упасть, но промахнулась и невольно шагнула куда-то в пустоту. В горло точно вонзилась булавка, а голова казалась раздувшейся, как воздушный шар. Подобно слепой, я вытянула перед собой руки, но они тоже ощутили лишь пустоту» [Харрис, 2012: 174].

Таким образом, «звучащая» в романе музыка выполняет множество задач: придает эпизоду или главе в целом дополнительную эмоциональную окраску, служит характеристикой персонажей, сообщает авторское отношение к изображаемому в романе. Представленная внутри текста романа музыкальная составляющая, вкупе с игрой автора с читателем, «говорящими фамилиями», языковой игрой создает особую лудическую атмосферу произведения. Все указанные факторы делают роман «Мальчик с голубыми глазами» в достаточной мере интерактивным, приглашая читателя быть полноправным участником художественного действия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Харрис Д. Мальчик с голубыми глазами. – М.: Эксмо, 2012. – 411 с.
2. Саморукова И.В. Заглавие как индекс дискурсивной стратегии произведения / Саморукова И.В. // Вестник СамГУ. Литературоведение. – Самара, 2002. – № 1 (23). – С. 76-82.
3. Тексты песен. Режим доступа: <http://lyrsense.com>

*Стрижевская Т.А.* Игра под музыку в романе Д. Харрис «Мальчик с голубыми глазами».

В статье исследуется роль музыкальных произведений, встречающихся в романе Д. Харрис «Мальчик с голубыми глазами». Отмечается, что музыка придает главам книги эмоциональную окраску, служит для характеристики персонажей, авторского отношения к изображаемым в романе событиям, создания особой игровой атмосферы.

**Ключевые слова:** игра, музыка, заголовок.

*Strizhevskaya T.* Playing to the music in the novel “Blueeydboy” by D. Harris.

The article investigates the role of music occurred in the novel “Blueeydboy” by D. Harris. It is stated that the music gives a certain emotional tint to the chapters of the book, serves to the description of its characters, to the outhor’s attitude toward the events depicted in the novel, to the creation of a peculiar playing air.

**Key words:** play, music, title.

***Стрижевская Татьяна Александровна*** – кандидат филологических наук, учитель английского языка МБОУ гимназия № 4 г.о. Самара

## ПЕРЕСЕЧЕНИЯ: МОРТОН ФЕЛДМАН

Новая живопись пробуждает во мне желание звуковой вселенной, более открытой, более непосредственной, более ощутимой, чем все, что существовало до настоящего момента.

М. Фелдман

«Пересечения» ('Intersections'), так называется цикл музыкальных композиций Мортон Фелдмана, американского композитора, чью музыку принято связывать с минимализмом и экспрессивным абстракционизмом. «Пересечения» и «Проекции» – работы начала 50-х годов записаны в графической нотации, то есть без использования нот и нотного стана, где время изображено разделенным на клетки пространством, для каждой клетки указан инструмент, регистр (низкий, средний, высокий), длительность и количество звуков, которые должны прозвучать одновременно. Кроме того, от музыканта требуется предельная концентрация, поскольку композиции Фелдмана как правило настаивают на высоком качестве звука (минимальное акцентирование на протяжении всей пьесы, поддержание чистого звука). В то же время многовековая традиция музыкальной гармонии отходит на второй план: высота звука становится менее значимой, чем иные его характеристики (длительность, интенсивность, тембр). «Пересечения», замечает Джон Кейдж, представляют удачную попытку наложения детерминированного и недетерминированного подхода, причем это наложение не получает разрешения. Стоит, однако, отметить коренное отличие композиций Фелдмана, ищущих «естественную переменчивость» [Feldman, 2008: 35-36], от концептуальных пьес Пьера Булеза или Карлхайнца Штокхаузена, в которых исполнителю предлагается сделать интеллектуальный выбор, в зависимости от которого пьеса принимает тот или иной оборот. В отличие от последних, Фелдман всегда был заинтересован во внесистемном подходе, а «системе» и «композиции» он противопоставлял звук и звучание, уподобляя их материалу в живописи. В переписке с Кейджем Булез замечает как раз по поводу «Пересечений», что они поддаются «опасному искушению чистого графизма», после чего он презрительно добавляет: «мы музыканты, а не художники» [Vertical Thoughts, 2010: 19].

Характерно, что сам Фелдман гораздо чаще ассоциирует себя как раз с художниками. Его эссе и интервью постоянно обращаются не только к друзьям и коллегам по нью-йоркскому художественному цеху, Роберту Раушенбергу, Джексону Поллоку, Филиппу Гастону, Вильяму де Кунигу, Марку Ротко, но и к таким фигурам, как Пьеро делла Франческа, Сезанн или же излюбленный Мондриан: «Если вы понимаете Мондриана, вы понимаете и меня тоже. В начале у меня нет ничего, в конце у меня есть все – так и Мондриан – вместо того, чтобы иметь все в начале работы, и ничего – в конце. [...] Мне кажется, проблема состоит в том, что я выучился большему у художников, чем у композиторов» [Цит. по: Persson, 2002]. Любопытно, что Фелдман противопоставляет себя не столько музыкантам, сколько композиторам, сам термин «composers» отсылает к интеллектуальному процессу созданию целого, тогда как Фелдман работает в формате освобождения звука от музыкальной риторики, мыслящей произведение с точки зрения целого<sup>1</sup>.

Обращение к мотивам, терминам и приемам живописи свидетельствует об атмосфере счастливого сосуществования искусств, «какой-то пограничной атмосфере» художественной сцены Нью-Йорка 50-х годов, в которой «все возможно» [Vertical Thoughts, 2010: 11]. Речь идет даже не просто об обращении, но о заимствовании, на чем неоднократно настаивает сам композитор: «Я воспользовался этим (манерой Гастона – Т.Н.), чтобы заставить «маневрировать» мою музыку в ее акустическом пространстве» [Feldman, 2008: 326]. Живописное и музыкальное пространства понимаются исходя из способности каждого к передаче динамики или статики, к созданию собственного масштаба: «Уровни неподвижности, которые можно обнаружить у Ротко или у Гастона, были, пожалуй, наиболее значимыми элементами, которые я внес в мою музыку исходя из живописи» [Feldman, 2008: 347]. Масштаб, узор, неподвижность – важнейшие понятия для понимания музыки Фелдмана. Характерно, что понятие **масштаба**

---

<sup>1</sup> Показательно настойчивое стремление Фелдмана ускользнуть от категорий, позволяющее оставаться при этом собой:

«Я – Моргон Фелдман.

Есть ли кто-нибудь вроде меня?

Знаете ли вы кого-нибудь вроде меня?

В ту минуту, когда вы называете меня композитором, вы соотносите меня с кем-то другим» [Persson, 2002].

(level) заимствовано то ли из живописи, то ли из скульптуры, то ли вообще из культуры в целом. В эссе «Усеченная симметрия» композитор Фелдман рассказывает, как они вместе с художником Ротко ходили в музей Метрополитен, где Ротко комментировал греко-римскую скульптуру: «Как было бы просто, если бы мы все использовали один и тот же размер, так скульптуры схожи высотой, позицией, расстоянием между одной и другой ногой» [Feldman, 2008: 347]. Создание индивидуального масштаба «прекращает всякий спор о пропорциях между одной и другой зоной, о градусе симметрии или асимметрии»; иными словами, масштаб не связан с вычислением, но «содержится в качестве образа» [Feldman, 2008: 347].

Эту данность произведения «в качестве образа» хорошо иллюстрирует еще одна встреча между композитором и художником. Арнольд Шенберг в письме к Василию Кандинскому (декабрь 1911 года) замечает, что он высоко оценил недавно увиденные картины последнего, однако при этом он был смущен их размером. Сложность восприятия в том, что невозможно составить общее представление о картине. Цвета выходят за рамку картины, на которые приходится смотреть с большой дистанции, чтобы они казались «меньше». Шенберг предлагает сохранить цветовую пропорцию («белый 120: черный 24: красный 12: желтый 84»), однако сократить объем в 12 раз, что позволит легче понять картину. На что Кандинский отвечает, что, несмотря на математическую верность пропорции, она неверна с художественной точки зрения: «С точки зрения математической,  $1+1=2$ , однако с художественной даже  $1-1=2$ ». Кандинский также отмечает, что в его намерения входило помешать быстрому осмотру картины за счет внесения в сам процесс осмотра элемента времени: глаз сначала останавливается на теплых тонах, затем перемещается к более холодным тонам и менее выраженным формам [Цит. по Persson, 2002].

Связь объема картины со временем осмотра эксплицирует связь пространства и времени. Можно сказать, что сочинения Фелдмана – это распростертые во времени воображаемые картины, где прикосновения к инструменту напоминают следы кисти, которые глаз различает, фокусируясь на плоскости картины, находясь при этом на расстоянии близости. Продолжительность композиций создает при этом как бы рамку картины, которая

остается вне зрительного фокуса, которая в любой момент может быть актуализирована, однако полностью не актуализируется и как бы откладывается, пока длится пьеса. Некоторые сочинения Фелдмана занимают несколько часов, к примеру «Для Филиппа Гастона» длится 4 часа 50 минут. Три инструмента, флейта, фортепиано и ксилофон, медленно вплетают свои звуки в пространство внимания, которое Фелдман назвал «плоскостью слуха» (auditory plane).

**Плоскость слуха** актуализирует одновременно пространственный образ полотна и временной образ внимания и ожидания, а также основу слуха – тишину. Друг композитора художник Брайн о’Догерти дает следующий комментарий этому понятию: «Это плоскость внимания, засеянная звуком в толще тишины, расширяющаяся в пространстве, которое – время, словно светочувствительный континуум, одновременно медиум и субстанция произведения. Когда звук сведен практически к тишине, слушание четко воспроизводит себя, так Морти [Фелдман – Т.Н.] «рисовал» свои холсты, пространство времени» [Vertical Thoughts, 2010: 71]. И дальше: «Пространственное представление времени вызывало у меня ощущение, словно звуки были рассыпаны на воображаемой плоскости (fictional plane), извлеченные из прошлого, предвкушаемые из будущего или же сложенные один поверх другого (подобно числам [Джаспера – Т.Н.] Джонса?), и их содержания – ускользящей темы или намека на мотив – вполне достаточно, чтобы удержать тебя на месте. Когда шумовой сигнал настолько ослаблен, акцент на тот или иной звук может прозвучать как раскат грома. Я помню, как Марианна Мур говорила, отсылая к древнегреческому философу, чье имя я сейчас не вспомню, что, когда птица внимания спит, только тишина может разбудить ее. Тишина получила особое развитие в музыке Морти, где она поочередно становится то фигурой, то фоном <...>. Мне вспоминаются его слова о том, что шепот привлекает внимание сильнее крика. В его представлении о времени композиция никогда не была мерой длительности, которую необходимо заполнить. Время создавало и заполняло как таковое. И вы можете это услышать – зачастую столь натянутое время, что порой кажется, что оно порвется» [Vertical Thoughts, 2010: 72].

В основу времени вплетается звук. Понимание звука Фелдманом сходно с пониманием цвета художниками-абстракционистами: акцент делается на

акустической реальности звука. Композитор освобождает звук от приемов музыкальной риторики, превращает его в чистый, нефигуративный, абстрактный звук. Подобно Джексону Поллоку, который интуитивно набрасывал краски на разложенный на полу холст, имея таким образом возможность обойти его с четырех сторон, Фелдману удается «быть в произведении»: «Мондриан, Гастон, Варез – три художника, находящиеся в своих произведениях, художники, предпочитающие овладеть не имеющимся у них материалом, но имеющимся опытом. Здесь система нам ничем не поможет» [Feldman, 2008: 234]. Обращение к опыту и эмпирике стремится преодолеть застывшую во времени имматериальность музыки. Сравнивая живопись и музыку, Фелдман замечает в одном из своих эссе: «Трагедия музыки в том, что она *начинается* с совершенства» [Feldman, 2008: 233], то есть с музыкальной гармонии. Живопись позволяет музыке осознать себя как искусство материальности звука, недаром собственные композиции Фелдман называет «полотнами времени» (time canvas): «я заполняю полотно всепроникающим цветом музыки» [Цит. по Persson, 2002].

Акустическая реальность звука – жизнь звука между **касанием** и проекцией. В партитурах Фелдмана постоянно встречаются указания: «С минимальной атакой, мягко, очень мягко», «настолько мягко, насколько возможно», «очень медленно». Минимальная атака создает ощущение физического присутствия звука, зазоры тишины не столько позволяют услышать посторонние звуки, как в музыке Кейджа, сколько делают ощутимым само пространство внимания, в котором зарождается звук. Зарождается и обитает – идеалом музыки Фелдмана становится звук, чей источник невозможно различить (sourceless sound). Вариации и повторения звуков создают плотность и мягкую неразличимость (словно наброшенная дымка – сфумато) пространства. Так, в «Пьесе для четырех фортепиано» (1957) четыре инструмента играют одну и ту же мелодию с временным и пространственным интервалом, причем сам интервал не указан в партитуре, он определяется исполнителями. Единственная установка композитора – максимальная мягкость. В результате звук дается «словно серия отражений, исходящих из одного источника», а повторяющиеся ноты «присутствуют таким образом, словно наше внимание задерживается на образе» [Bosseur, 2008: 43].

Создание образа подобно достижению **цвета** музыкой. В одном из эссе, вновь обращаясь к живописи, Фелдман замечает: «У нас в музыке не было Матисса. Мы не знаем, что такое цвет. Я думаю, что музыка открывается цвету, и когда я говорю о цвете, я не говорю о звуковом окружении, о шуме, я говорю об играющих вместе инструментах». Характерно, что гений Матисса Фелдман видит в способности «понять, что такое цвет, чтобы позволить ему существовать самостоятельно, на большой поверхности» [Feldman, 2008: 383]. В этой перспективе рассеянная в пространстве и времени игра четырех фортепиано создает объединенную поверхность, на которой звуки обнаруживают друг друга на дистанции и обнажают саму дистанцию. Подобно Матиссу, «оставившему в покое» цвет, подобно Пьеро делла Франческа, «оставившему в покое» пространство<sup>1</sup>, Фелдман стремится освободить время от привычного контроля: «Время нужно просто оставить в покое» [Feldman, 2008: 268]. «Я не часовщик, – замечает Фелдман. – Мне интересно получить время, не подчиненное структуре. Иными словами, мне интересно, как это дикий зверь живет в джунглях – а не в зоопарке» [Feldman, 2008: 269].

Позволить времени существовать самостоятельно – путем **проекции** звука во время и пространство. Понятие проекции Фелдман вводит одновременно с написанием одноименных пьес в 1951 году. Изобретая графическую нотацию, Фелдман ставит вопрос музыкальной нотации как таковой, являющейся проекцией музыки в двухмерное пространство партитуры. Вместо знаковой передачи (традиционная нотация), графическая нотация проецирует, *изображает* музыку на листе бумаги<sup>2</sup>. Проекция звука в пространство отсылает также к акустическому пространству зала, где необходимо время, «чтобы музыка дошла до слушателей и вновь вернулась обратно» [Persson, 2002]. Примером открытой формы будут пьесы 1953 года «Пересечение» или «Перерыв 6» ('Intermission 6'), последняя представляет собой 15 звуков, свободно расположенных на странице, будь то

---

<sup>1</sup> «[...] перспектива была инструментом измерения. Пьеро не считается с ней и дает нам вечность» [Feldman, 2008: 266].

<sup>2</sup> Сам по себе феномен графической нотации представляется крайне интересным в перспективе взаимодействия искусств. См., например, антологию современных музыкальных нотаций «Notations 21», где графическая разработка музыкального фрагмента выглядит как самостоятельное произведение *визуального* искусства.

изолированные ноты или аккорды. Пианист начинает с любой ноты (или аккорда), держит ее до тех пор, пока она слышна, затем переходит к другим звукам, оставляя паузы тишины. Если пьеса исполняется двумя пианистами, то каждый из них описывает собственное путешествие по партитуре.

Характерно, что понятие проекции, взятое примерно в то же время на вооружение американским поэтом Чарльзом Олсоном («Проективный стих», 1950), так же актуализирует скорость, динамику и мгновенное воздействие на читателя и служит синонимом ОТКРЫТОСТИ [Олсон, 2010]. Стремление освободить как музыку, так и поэзию от устойчивых (и закрытых) форм активизирует собственную материальность формы (голос, дыхание, слух у Олсона, касание, исполнение, тот же слух у Фелдмана). «Projectio» (лат.), или бросок вперед, можно рассматривать как метод пространственной композиции, не случайно в «Броске костей» (1897) С. Малларме уже заявлены потенциал пустого поля и проблема поэтической работы в нем. Причем как у вышеупомянутых поэтов, так и в музыке Фелдмана проекция говорит об открытости формы, о ее конкретном переживании и конкретной реальности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Borio G. Morton Feldman and Abstract Expressionism. URL: <http://www.cnvill.net/mfborio.pdf>.
2. Bosseur J.-Y. Monographie, in : Feldman M. *Écrits & Paroles*, textes réunis pas J.-Y. Bosseur et D. Cohen-Levinas ; précédés d'une monographie de J.-Y. Bosseur. – Dijon : Les presses du réel, 2008. – P. 11-163.
3. Feldman M. *Écrits & Paroles*, textes réunis pas J.-Y. Bosseur et D. Cohen-Levinas; précédés d'une monographie de J.-Y. Bosseur. – Dijon: Les presses du réel, 2008. – 464 p.
4. Persson M. To be in the silence. Morton Feldman and painting, 2002. URL: <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm>
5. Vertical Thoughts: Morton Feldman and the visual arts, Catalogue of the exhibition by Irish Museum of Modern Art, Dublin (30 March – 27 June 2010). URL: [http://www.petermaybury.com/files\\_img/Vertical\\_thoughts.pdf](http://www.petermaybury.com/files_img/Vertical_thoughts.pdf)
6. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 782 с.
7. Олсон Ч. Проективный стих // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 105.

*Никишина Т.Ю.* Пересечения: Мортон Фелдман

Статья обращается к музыке американского композитора Мортон Фелдмана, в частности, к предпринятой им попытке помыслить музыку с помощью живописи. Статья носит по преимуществу компилятивный характер, к анализу привлекаются эссе и интервью самого композитора, комментарии художников и современные исследования.

**Ключевые слова:** камерная музыка, абстрактный экспрессионизм, масштаб, плоскость слуха, проекция.

*Nikishina T.* Intersections: Morton Feldman

The paper deals with the Morton Feldman's music, in particular with his way of thinking music through the use of painting. The paper is based on composer's writings as well as on painters' comments and on critical studies.

**Key words:** chamber music, abstract expressionism, level, auditory plane, projection.

*Никишина Татьяна Юрьевна* – кандидат филологических наук, PhD по специальности «История и семиология текста и образа» (Université Paris-Diderot), старший научный сотрудник Лаборатории семиотики культуры Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

## **FABULA PERSONATA: ДИАЛЕКТИКА СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИГРЫ**

История литературы знает немало примеров эстетической генерализации игровой условности, предполагающей имитацию фигур жанрового генезиса на уровне реального обращения принятой для данной стилистической конвенции эйдетики. Исторический способ «знать» ту или иную художественную условность не совпадает с бытованием самого знания как особого рода «историей», обладающей подчеркнутыми признаками процессуальной необратимости. Именно это противоречие делает возможным релятивизацию локуса ценностной активности субъекта, приводящую к возвышению гедонистической эскапистской жизненной установки до уровня общеэстетической коллизии, гарантирующей наличие катарсического смысла в произведении искусства. Позиционируя разрыв с факторами собственной референциальной идентичности как художественную сверхзадачу, сознание обретает в литературе как в тезаурусе титульных имагинаций ту непринужденность, в которой ему отказывает его собственный генезис. Стиль должен стать над фактурой каких угодно жизненных целостностей, чтобы могло состояться событие эстетического возвышения над нормативами праксиса, идеальная сторона которого деградировала до прагматической воспроизводимости. Именно поэтому декаданс находит в литературе классической эпохи аналог теодицеи для собственных ценностных предпочтений: возвышаясь над жизненным убожеством посредством игры, можно выиграть стилизованную идентичность, находящуюся вне актуальной прагматики кризиса, образующей тотальность сознаваемого «бытия-в-признанности». Стилизация эстетически неизбежна в ситуации декомпенсированной реальности, а потому имитация игровой идентичности в режиме литературной истории легитимирует абстракцию лица в мире, трактуемом как гиперпространство тропов вырожденного дискурса. Стиль должен восторжествовать над жизнью, чтобы она могла возжелать для себя обновления своего идеального содержания на радикально депрагматизированных основаниях.

Историчность литературы как таковой впервые была открыта в древнем Риме в связи с радикальной инфляцией канонических риторических программ. Элий Аристид в «Похвале Рима» констатировал: «Этот Город впервые показал, что красноречие не всеильно. Ведь о нем не то что сказать по достоинству, но даже увидеть его по достоинству невозможно. Поистине, для этого надо быть всевидящим Аргусом, а скорее – тем всевидящим богом, который держит этот Город в своей власти» [Элий Аристид, 2006: 126]. Римская серьезность есть стиль, возведенный в степень власти, историчность которой оказывается обусловленной прежде всего лимитами собственной литературной идеализации. «Характер» как таковой, «характер» *per se* образует базовую структуру римской идентичности, которой суждено определять меру идеализируемой историчности, по поводу которой может состояться эстетическое опосредование, известное в качестве литературной традиции, заключающей в себе стандартный комплекс архаических мотивов, классических норм и стратегий декадентского эскапизма. Обладать характером – значит иметь специфическое отношение к судьбе, зримую эйдетику которой раскрывает римская *Fortuna Publica* в качестве мифа, легендирующего общественную интуитивность литературы как топоса чисто риторических репутаций. Характер, обладающий воспроизводимой эйдетикой, но не требующий реализации в типологии прагматических санкций исторической длительности – есть *fabula personata*, интегрирующая в себе меру условности лица как литературной фикции, легальной с точки зрения риторического функционала, а потому не нуждающейся в эмпатических диспозициях литературной морали. *Fabula personata* есть *Fortuna Publica*, обретшая эйдетику характера, который столь самодостаточен, что не нуждается ни в каких стимулах своего реального развития. *Fabula personata* есть риторическая фигура господствующего сознания, которое знает, что всякий жизненный мир реален только в той мере, в какой в нем есть место эйдетике литературной условности характера. Оставаясь, по существу, стилевой маской, *fabula personata* не скрывает никакой потаенной коллизии, а организует рефлекс стилевой условности, позволяющий принимать реальность такой, какой она дана безотносительно к тенденциям своего возможного внелитературного развития. *Fabula personata* есть обобщенная фигура господского

сознания, знающего себя *in abstracto* в качестве мира, в котором не может случиться никакого реального обращения, вследствие которого истинное могло бы выродиться в момент, заключенный в мнимой тотальности «несчастливого сознания».

Литературная маска римлянина Луция Эмилия Сабина образует авторскую фикцию «Писем к Луцию», написанных на излете Века Прогресса в стилистическом ключе античного декаданса. Предполагаемым адресатом «Писем» является легендарный Лукулл, а сам фиктивный автор представлен следовой тенью в переписке Цицерона. Корпус писем «*De armis et amoribus*» обладает вариативным объемам в переводах на разные национальные языки, что, однако, не приводит к потере смысловой ценностной доминанты произведения как литературной игровой стилизации. Хотя действие «Писем к Луцию» происходит в период кризиса поздней республики, отмеченный восстанием Спартака, Митридатовой войной и правлением Верреса на Сицилии, сам стиль произведения больше напоминает литературу времени нероновского принципата и даже «золотого века Антонинов». Этот диссонанс, однако, не дает знать о себе в акте непосредственной рецепции произведения, хотя и может быть просто принят к сведению. Кажется, что было бы логичным подверстать время действия под стилистические признаки самого произведения, но автор, скрывающийся под маской Луция Эмилия Сабина, предпочитает сделать этот анахронизм намеренным: его *fabula personata* имеет место в классическом мире времен республики, где еще не произошло реальное обращение и где «несчастное сознание» христианства не обладает никаким правом голоса, поскольку еще хронологически не родилось. Письма «*De armis et amoribus*» образуют своеобразный канон литературно-исторической идиллии господского сознания, которое наслаждается как эйдетикой целостности своего характера, так и вытекающим из этого характера чувством своей исторической правоты. Замыкаясь в риторической условности литературного приема, концепированный декадент Луций Эмилий Сабин пребывает в гедонистической вовлеченности в тайну характера, предстающей для читателя как эстетическая отрешенность стилизации от истории. На этой конструктивной антитезе задается вполне декадентская рецепция, которая, тем не менее, нуждается в прототипическом фокусе, обладающим метаисторическим и даже эзотерическим алиби в семантике имени,

закрывающим в себе производный апеллятив персонификации стихии света, табуируемый и вытесняемый цензурой несчастного сознания. В античную эпоху «утренняя звезда» Венера носила «светоносное имя» Фосфора, отражаемое в морфологии своего калькированного латинского аналога. Этот факт будет легитимирован и легендирован том числе и в романтическую эпоху, например, у Гофмана, хотя и не без аллюзий на алхимический подтекст. У истинного автора писем «De armis et amoribus» не должно быть биографии, отличной от символа духовной идентичности имени. Этого требует *fabula personata* в качестве игровой условности, освобождающей реципиента от всех обязательств, налагаемых на него историзмом реального обращения.

Ключевой катарсический эффект «Писем» достигается за счет построения сюжета как мотивированного поиска взаимно-однозначных соответствий между фабулами, генерализируемыми легендой об *ars amandi* и фабулой, отсылающей к легенде об *ars gladiatoria* как игровой версии *artis militaris*. Характеризуя максимум сакральной созерцаемой эйдетики римского сознания, Гегель писал: «у римлян главными были пантомима, выражение, не равные тем, которые могут быть переданы с помощью языка. Но самые главные игры состояли не в чем ином, как в убиении животных и людей, в кровопролитии, битвах не на жизнь, а на смерть. Они являют как бы высшую точку того, что доступно созерцанию римлянина; в них нет нравственного интереса, нет трагической коллизии, имеющей своим содержанием несчастье, нечто нравственное; зрители, ищущие только развлечения, требуют созерцания не духовной истории, а истории действительной, а именно которая представляет собой высшее превращение в сфере конечного, то есть сухой, естественной смерти – этой бессодержательной истории и квинтэссенции всего внешнего» [Гегель, 1977: 192]. *Fabula personata* луциевых «Писем» придает овнешненному единству любовного и гладиаторского искусства культовый статус: «Капитолийская волчица снова смотрела на меня. Каждый раз, когда я приношу к ней, смотрит на меня она, а не я на нее. Несмотря на то, что она из меди, а я – из плоти и крови. Скорее всего, именно поэтому. Века, собравшиеся в ее медном теле, стали уже вечностью, а ее кровожадная святость в неизмеримое множество раз превосходит мощь всех наших мечей и копий во всех сражениях, во все

времена, во всех странах» [Луций Эмилий Сабин, 2011:14]. Медь капиголийской волчицы воплощает мемориальный символ материальной стороны войны и оккультный смысл меди как венерианского элемента, придающего вину вкус крови. Уподобляя путь римской истории Аппиевой дороге, вдоль которой стоят кресты с распятыми рабами, Луций, предаваясь рассуждениям о достоинстве вин, упоминает о качестве винограда, выращенного на Флегрийских полях, политых кровью побежденных богами хтонических гигантов. В классическом мире кровь обращается в вино *sensu stricto et proprio* посредством оружия, и эта мистерия образует ритм космологического процесса, в котором римская власть являет себя как вечный сюжет господства.

*Fabula personata* идеализирует господский характер как момент сущностного тождества любовного и гладиаторского искусства, в котором природа являет свое единство исторически в снятом виде. Поэтому историческая реальность для Луция как концепированного декадента остается стилистически сниженным парафразом мифа о пути между Сциллой и Харибдой, Спартаком и Верресом. Переживая историческую реальность восстания рабов, Луций сетует на то, что война против рабов-гладиаторов, являющихся игровыми персонификациями искусства, служащего услаждению зрения господ, не может принести подлинной славы. Поэтому историческая реальность преподносится в пародийном ракурсе: «Представляю себе, что творится теперь в Риме. Чернь, как всегда в подобных случаях, возбуждена и нагла в испуге своем. Всюду, наверное, переполох, цены на хлеб растут, вожаки толпы – те самые ораторы, которые только «глас народа», но не его повелители, – наверное, орут какие-то имена и вспоминают свершения, славные в далеком и недалеком прошлом. Наверное, опять призвали этрусских гадателей и устроили погром каким-нибудь сирийцам или обломили рога Исида. В каком участке неба ударила молния? Не погасли ли звезды в созвездии Арктура? Стоит ли все так же член у статуи Приапа? Впрочем, не думаю, что фециал метнул копьё от колонны войны, ибо нет в мире ничего презренней войны с рабами, и войны на Сицилии научили нас, что Рим есть основа миропорядка, а мы, римляне, несокрушимы» [Луций Эмилий Сабин, 2011: 53] Концепированный декадент Луций видит в истории, завещанной современности в качестве жизненного формата социального опыта, только досадную вульгарность, которая мешает ему

насладиться взаимно-однозначным соответствием фабул двух важнейших для настоящего римлянина искусств. Луций приходит к необходимости двойного отречения, жанровой модели «палинодии», когда формулирует декадентское Credo: «Мы были правы в своей утонченности! Наша изысканность – вернейший путь к благу естественности. Простые люди, которыми мы восхищались, а порой и завидовали, лишены блага всеобщности. Они не чувствуют ее красоты» [Луций Эмилий Сабин, 2011: 60]. Игра открывает, что *fabula personata* составляет идею, реальность которой в качестве истории вульгарна. Вот почему Луций настаивает на том, что мифический Геркулес лучше реального пьяного мясника. Концептированный декадент, способный на это ценностное предпочтение, способен любое мыслительное наслаждение внушать как чувственное, но взятое в аспекте его нормативной эйдетики.

*Fabula personata* обрела долгую литературную жизнь в тени стилизованных духовных идентичностей, но не могла состояться в качестве устойчивого жанрового образования, поскольку эйдетика господского сознания была дискредитирована в угоду экзистенциальным порученцам «несчастливого сознания». Ее признаки узнаются в «Письмах к римскому другу» Иосифа Бродского, но остаются эстетически-расфокусированными в контексте мифологии социального пораженчества. Сохраняясь в качестве мемориального тропа декадентской стилизации, *fabula personata* указывает на признаки исторической серьезности, которые она стремится дисквалифицировать посредством литературной игры, имеющей эскапистский ценностный смысл.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Философия в 2 тт. – М.: Мысль, 1977. – Т.2. – 573 с.
2. Луций Эмилий Сабин. Письма к Луцию об оружии и эросе. – СПб.: Алетейя, 2011. – 207 с.
3. Элий Аристид. Священные речи. Похвала Риму. – М.: Ладомир, Наука, 2006. – 280 с.

*Огнев А.Н. Fabula personata: диалектика стилистической игры*

В статье предлагается к рассмотрению ряд литературных рефлексов, обусловленных игровым форматом стилизации. Fabula personata образует формат идентичности для господствующего сознания, выступающий в качестве игры. Стилизация выражает меру принятия мира, становясь одним из базовых способов самоутверждения декадентской идентичности. Fabula personata обладает диалектическим характером, раскрывая его в режиме игровой стилизации.

**Ключевые слова:** идентичность, литература, диспозиция, идея, жизнь, декаданс, процесс.

*Ognev A. Fabula personata: dialectic of stylistic play*

The article proposes to consider a number of literary reflections caused by game format styling. Fabula personata defines the format for the identity of the dominant consciousness, acting as a game. Styling expresses a measure of acceptance of the world, becoming one of the basic ways of decadent self-assertion of identity. Fabula personata has a dialectical character, revealing its styling mode gaming.

**Key words:** identity, literature, disposition, idea, life, decadence, process.

**Огнев Александр Николаевич** – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

## **ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПЕРСОНАЖА БЕЗ ЛИЦА: ПАРАДЕТЕКТИВНАЯ СЕРИЯ О ФАНТОМАСЕ И ЕЕ ЭКРАНИЗАЦИИ<sup>1</sup>.**

Период с 1800 по 1920 г. французские исследователи именуют временем учреждения жанра детектива, первые образцы которого находят не только у американца Э. По, но и во Франции (Э. Габорио. Дело Леруж, 1866). Факторами, способствующими окончательному формированию этого жанра, считают не только социальные перемены (криминализация городской жизни, укрепление и расширение полицейского и частного сыска), но и мировоззренческие трансформации (становление позитивистской философии), развитие журналистики (газетные отчеты о происшествиях, криминальные репортажи), а предшественником детектива называют популярный роман-фельетон, прежде всего – его социально-криминальную разновидность<sup>2</sup>. В самом деле, ни одна из работ, посвященных генезису детективного жанра, не обходится без упоминания, по крайней мере, двух социально-криминальных романов XIX в. – «Парижских тайн» (1842) Э. Сю и «Графа Монте-Кристо» (1844). В то же время исследователи отмечают и важные отличия между этими сочинениями и собственно детективным жанром: если в названных сочинениях фабула включает в себя описания жизни высоких и низших социальных слоев с их актуальными житейскими проблемами, «тайнами» современной общественной жизни, построенной на угнетении, несправедливости и т.п., то для детектива кардинальным моментом развития сюжета является процесс разгадывания преступления, совершенного в настоящем, но корни которого следует искать в прошлом. Еще одно существенное отличие состоит в том, что в популярном романе герой, разгадывающий тайну преступления, искатель справедливости, движим личным мотивом мести или искупления, тогда как персонаж-сыщик или полицейский занимается расследованием преступлений, нанесших ущерб другим. Более того, «уполномоченный охранять право и субъект правовой нормы фундаментальным

---

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках грантового проекта РГНФ № 13-24-08001 «Русская франкофония (XVIII – начало XX века)».

<sup>2</sup> См., напр.: [Кестхейи, 1989: 44-48].

образом различаются» [Vareille, 1986: 31] в классическом детективном жанре, а не совпадают друг с другом, что характерно для социально-криминального романа. Можно сказать, вслед за Ж. Оливье-Мартеном, что из многосоставного жанра популярного романа-фельетона в конце XIX столетия начинает вычленяться «связанный с ним общим стволом» детективный жанр [Olivier-Martin, 1980: 190].

В ранние образцы детективного романа иногда зачисляются романы о Фантомасе – 32 тома, опубликованных П. Сувестром и М. Алленом с 1911 по 1913 год. Однако с точки зрения Жана Бурдые, автора монографии «История детектива», родство серии о Фантомасе с детективным романом «несколько иллюзорно. *Фантомас*, на самом деле, интересен лишь в той степени, в какой в нем с самого начала присутствует желание вывернуть наизнанку классические приемы: именно преступник – суперпреступник – становится здесь героем, а журналист Фандор и детектив Жюв, представители порядка и общественного блага, тщетно выкладываются, преследуя его» [Bourdier, 1996: 88]. Как следствие, ученый полагает, что жанр «Фантомаса» является всего лишь доведением до совершенства формы популярного романа [Bourdier, 1996: 88]. Иначе трактует проблему Умберто Эко: он указывает, что в романах-фельетонах «персонажи “тратили” себя до конца, вплоть до смерти», тогда как Фантомас оказывается «одним из первых ”нерастрачиваемых” персонажей», и это, как и «сверхизбыточность сообщения», составляющего романский сюжет, сближает сочинения Сувестра и Аллена с детективными историями Рекса Стаута о Ниро Вульфе и с подобными им [Эко, 2005: 198].

Не отрицая различия, существующего между романами о «Фантомасе» и классическим жанром детектива (что и побудило обозначить их жанр как **парадетективный**), следует все же сказать, что достаточно многое в их поэтике совпадает с поэтологическими исканиями авторов *romans policiers*, о чем уже приходилось писать [Пахсарьян, 2015: 71-74]. Не случайно Л. Болтански утверждал, что именно «Фантомасу» удалось «разрушить триумф рассудка, характеризующий британский полицейский роман» [Boltanski, 2012: 58], ставший весьма популярным во Франции в 1900 – 1910-е годы. К тому же прав Ж. Дюбуа, заметивший, что «первые сочинители полицейских романов считали себя непосредственными продолжателями великих романистов-фельетонистов, таких

как Сю и Дюма» [Dubois, 1985: 48], и это естественным образом сказывалось на жанровом облике их сочинений.

Однако невозможно отрицать, что именно образ преступника Фантомаса (а не сыщика, как в случае с Шерлоком Холмсом или позднее – с Эркюлем Пуаро) продуцирует рождение мифа о всемогущем убийце, воплощении абсолютного Зла. М. Летурне отмечает, что еще издатели серии рекламировали ее выпуск, обещая читателям Фантомаса как героя, «более пугающего, чем Картуш, более хитрого, чем Видок, более могущественного, чем Рокамболь» [Letourneux, 2013], а Сувестр и Аллен поддерживали намерения издателей, поскольку сами в первой главе первого романа серии вспоминали о «бандах, руководимых такими личностями, как Картуш, Видок и Рокамболь» [Souvestre, Allen, 2013: 6]. В то же время миф о Фантомасе – не только миф о *неуловимом* преступнике (у каждого тома серии была развязка – арест и побег Фантомаса, то есть завершение истории заглавного героя тут же опровергалось, поскольку даже попав в тюрьму, получив смертный приговор и пр. Фантомас в конце концов ускользал от своих врагов, а читатель догадывался, что финал романа не окончателен и рассчитывал на продолжение), но и миф о неопознаваемом, *невидимом* преступнике, о человеке с тысячью лиц, а значит – без лица<sup>1</sup>. По мнению французских ученых, одна из наиболее любопытных черт данного культурного мифа заключается в том, что как само имя Фантомаса (соединение слов «фантом» и «маска»), так и его преступные авантюры (постоянная перемена облика, переодевания, смена имен и пр.) предполагают отсутствие лица, узнаваемых и устойчивых внешних черт. Не имея ни лица, ни тела – ничего, что могло бы твердо идентифицировать эту фигуру, Фантомас тем успешнее синтезировал воображение современников: «Человек без лица в XX столетии становится выражением правды о своем времени, спрятанной под слегка уродливой маской, оживляющей старые фантазмы о низах общества, показывающей, как насилие сопротивляется общественному спокойствию и возрождает мечты о бунте и наступлении» [Artiaga, 2013: 16].

---

<sup>1</sup> Люк Болтански писал по поводу «Фантомаса», причисляя роман к детективам, о том, что «быть без лица равно быть с сотней лиц» [Boltanski, 2012: 58].

Действительно, безликость заглавного персонажа играет важную роль в романах о Фантомасе: то, что героя никто не видел, не знает в лицо, с самого начала сюжета служит обоснованием для всей полиции, кроме инспектора Жюва, для сомнений в существовании этого преступника. «Невидимость» подобного рода облегчает Фантомасу совершение преступлений, что подкрепляется использованием технических новинок (можно несколько лет пользоваться услугами фирмы, оставаясь, в сущности, незнакомцем, ведя переговоры по телефону, например), и, кроме того, усиливает впечатление, нагнетая чувство страха:

«Фантомас! – Что вы говорите? – Я говорю – Фантомас. – А что это значит? – Ничего – и все! – Но все же, что это такое? – Это ничто, никто...однако – некто! – И что делает этот некто? – Он наводит ужас!» [Souvestre, Allen, 2013: 5].

С другой стороны, уже с момента выхода серии из печати огромную роль в распространении книг, в их читательском успехе играли обложки томов с «гениальными экспрессионистскими иллюстрациями» [Migozzi, 2004: 76] Жино Стараса. Иллюстрации «выполняли роль рисованного фильма» [Audureau, 2013], причем на них изображался именно Фантомас – элегантный преступник с окровавленным кинжалом в руке, в маске, с головы до ног одетый в черное, нависший над Парижем, словно гигантский призрак. Исследуя функцию изображений на обложке заглавного героя серии, А. Одюро верно отмечает, что тем самым читателей приглашали купить не сочинение определенных авторов (Сувестра и Аллена), а книгу об определенном герое – таинственном преступнике [Audureau, 2013].

Изображение предполагало создание некоего внешнего облика Фантомаса, что, безусловно, ставило перед художником особую проблему – сделать видимым невидимого, никогда не узнаваемого, вечно меняющего облик персонажа<sup>1</sup>. И надо признать, что Жино Старас отлично справился с этой проблемой, став по существу, соавтором писателей в создании мифа о Фантомасе. В самом деле, этот миф создавался не только П. Сувестром и М. Алленом, но и разнообразными

---

<sup>1</sup> «Лицо этого “гения преступлений”, как его привыкли называть, остается загадкой для всех, кто его постоянно преследует: инспектора парижской полиции Жюва, его заклятого врага, а также молодого журналиста Фандора» [Barataud, 2013].

киноверсиями, афишами, картинами, поэтическими сочинениями и т.п.). Более того, образ Фантомаса, наделенный Сувестром и Алленом способностью непрестанно менять идентичность, под влиянием киноафиш и экранизаций претерпел существенные изменения.

Динамика этих визуализаций персонажа без лица тщательно прослежена в монографии Л. Артьяги и М. Летурне «Фантомас! Биография воображаемого преступника» [Artiaga, Letourneux, 2013]. Исследователи констатируют, что романы о Фантомасе практически сразу после публикации первых томов книжной серии стали объектами кино- и театральных адаптаций. Уже в 1913 г. стали выходить фильмы Луи Фейада о Фантомасе, в 1914 их было уже пять. Эти фильмы прославились не меньше, чем романы, по которым они снимались: Ж. Мигоцци утверждает, что фильмы Л. Фейада получили «мощный успех, без сомнения, самый большой в довоенном кино» [Migozzi, 2004: 77]. Сильнейшее влияние фильмов Л. Фейада о Фантомасе на кинопродукцию разных стран в 1910 – 1940-х гг. отмечает и итальянский исследователь Федерико Пагелло [Pagello, 2013].

Нельзя не отметить, что несмотря на очевидно популярный (массовый) характер сочинений о Фантомасе, особое внимание к ним проявили с 1914 г. такие большие писательские величины, как Г. Аполлинер, Б. Сандрар и М. Жакоб, с 1915 – Х. Грис, а в 1920 – 1930-е годы романами заинтересовались сюрреалисты. Они нашли в «Фантомасе» различные сюжетные мотивы, а авторов серии объявили предшественниками автоматического письма. Внимание сюрреалистов к фигуре заглавного персонажа может служить фундаментом для понимания механизма создания мифа о Фантомасе, полагают Л. Артьяга и М. Летурне [Artiaga, Letourneux, 2013: 39]. Но нельзя сбрасывать со счетов восприятие массовой публики. Томики этой романной серии были в изобилии представлены в библиотеках, книжных магазинах, киосках и пр., среди читателей были обитатели больших и малых городов, пригородов, люди разных социальных слоев. Ширилась и апология, и одновременно критика произведений о «Фантомасе», сначала – романов, затем – и их экранных версий: подобно более позднему высказыванию Т. Адорно о телесериалах, в киноадаптациях усматривали упрощение литературы, которая и без того не отличалась художественным новаторством [Steimber, Vasen,

Jost, 1997: 49]. Литературные критики беспокоились о порче читательского вкуса и поведения под воздействием «плохого чтения», кинокритики сетовали на наглядность безнравственности и насилия, представленных в фильмах, в 1917 г. Э. Пулен дал нелестную оценку экранному «Фантомасу» в своей книге «Против кинематографа – школы порока и преступлений» [Poulain, 1917: 61].

Это, однако, не помешало формированию мифа о Фантомасе, поскольку мифом персонаж становится тогда, «когда через него говорится нечто о коллективных представлениях людей» [Artiaga, Letourneux, 2013: 53]. А сочинение Сувестра-Аллена было именно выражением коллективного языка эпохи, соединением многочисленных дискурсов – газетных репортажей, фельетонов, популярных романов, брошюр и т.п. «Мир Фантомаса отсылал не столько к реальности, сколько к тому деформированному фантазму о ней, который формировали газеты того времени» [Artiaga, Letourneux, 2013: 57]. П. Сувестр и М. Аллен синтезировали коллективное воображаемое эры медиа, получили поддержку кинематографа, театра, радио, комиксов. Вкупе с обложками книг и афишами разнообразные адаптации превратили «Фантомаса» в целый мир зрительных образов.

Конечно, словесное начало в мифологическом образе Фантомаса оставалось существенным. Важность периодической печати, журналистского факта и взгляда, сформированного чтением газет, выразилась в романах посредством изображения пары комиссар Жюв – журналист Фандор. Для того чтобы был открыт гений полицейского, необходимо перо Фандора. Сувестр и Аллен продемонстрировали, в конечном счете, что преступный мир существует лишь постольку, поскольку о нем ведется рассказ, а ведется он репортерами, газетчиками. В тот же период Гастон Леру создал персонаж Рультабия, который соединил в себе журналиста и сыщика, а Луи Форе написал роман, полностью составленный из газетных заметок – «В Париже крадут детей».

В конечном счете, образ Фантомаса создавался из сочетания слов и изображения. Персонаж без лица, Фантомас вбирал в себя внешность тех, с кем он встречался, и портреты героев предшествующих сочинений, а его истории были составлены из последовательности интертекстов. Таким образом, «Фантомас»

конденсировал в ткани повествования многочисленные точки зрения, речи эпохи медиа, особым образом их переформулируя.

Фигура Гения зла, отбрасывающая тень на все общество, вкус к сенсациям, криминогенное воображение, интерес к методам полицейского расследования, непереносимое присутствие журналистов на месте преступления, использование арго, описание низших классов – все это было знакомо читателям того времени по романам Э. Сю, П. Феваля, Э. Габорио и др. Но кроме того, авторы серии о Фантомасе использовали опыт американских «dime novels» – дешевых детективных романов о Нике Картере, переведенных во Франции. Такая концентрация интертекстуальных связей, по мнению ученых, придавала романам Сувестра-Аллена эффект пародии, где все доведено до крайности, утрировано [Artiaga, Letourneux, 2013: 61]. Авторы стремились сделать лучше, чем у предшественников, а сделать лучше по логике популярной литературы означало сделать больше, сильнее. Писатели вдохновлялись и ярмарочным кукольным театром с его вкусом к преувеличениям и крайностям. В результате Фантомас стал чрезвычайно пластичной фигурой, способной приобретать разные очертания, а романы серии стали объектом многочисленных интерпретаций, придающих текстам новый смысл. Так, режиссер Ж. Саша показывал в своем фильме Фантомаса как гения разрушения, обладающего невероятной мощью, Р. Вернэ запечатлел его как метафору варварства Второй мировой войны, А. Юнебель подчеркнул пародийные и комические черты преступника, и т.д. Каждое новое поколение, опираясь на собственное видение персонажа, расширяло смысл произведения, актуализируя его [Artiaga, Letourneux, 2013: 59-61].

В романах П. Сувестра и М. Аллена, как и в фильмах Л. Фейада (первых экранизациях «Фантомаса»), ощутим опыт множества популярных жанров, прежде всего – романа-фельетона. Однако в отличие от открытой структуры эпизодов, из которых складывается роман-фельетон, в каждом томе и в каждом фильме необходима была завершенность, закрытая структура, скрепляемая одной фигурой, уравнивающей ряд интриг, а целостность всего ряда произведений обеспечивалась возвращающимися персонажами. В каждом романе о Фантомасе присутствует одна схема: совершается преступление, Жюв и Фандор устремляются

на поиски преступника, опаздывают, поскольку происходит еще несколько преступлений, принимают за Фантомаса не тех людей, наконец, они обнаруживают Фантомаса, но преступник ловко ускользает в последний момент. Бесконечные вариации этой схемы, продолжения истории о Фантомасе превратили героя в создание коллективного воображения, не принадлежащее какому-то одному автору. Именно мифологическая фигура заглавного персонажа привлекла внимание Б. Сандрара, М. Жакоба и Г. Аполлинера, создавших в 1913 г. Общество друзей Фантомаса. Макс Жакоб написал о Фантомасе большую поэму, Б. Сандрар – стихотворение, Г. Аполлинер – стихотворение и статью, а Р. Деснос стал постоянно откликаться статьями на выход новых романов, фильмов и иллюстраций. Литературный авангард, к которому принадлежали эти писатели, привлекла эксцентричность образа, отсутствие в нем устойчивой идентичности, сплетение обезличенности и всемогущества. «В течение двух десятилетий авангардисты, присвоив этого героя, использовали его имя как лозунг, предназначенный поражать умы» [Artiaga, Letourneux, 2013: 71]. Парадоксально, что отталкиваясь от нелитературности образа Фантомаса, они превратили его в литературный миф, который, с одной стороны, выделял крайнюю «модерность» (modernité) образа и делал его способом борьбы с традицией, а с другой – был средством обнаружения в романной серии и киноверсиях «Фантомаса» коллективного воображаемого, имеющего долгую культурную традицию и выражающего народное бессознательное.

В экранизациях Л. Фейада эпохи немого кино («Фантомас в тени гильотины», май 1913; «Жюв против Фантомаса», сентябрь 1913; «Мертвец, который убивает», ноябрь 1913; Фантомас против Фантомаса», март 1913; «Фальшивый судья», май 1914) визуализация сюжета и персонажа, естественно, выходила на первый план: действие происходило только в Париже (многочисленные эпизоды в провинции опускались) – в городе, показанном «готическими» красками; романная интрига сжималась, концентрировалась на наиболее эмоциональных эпизодах; психологическая мотивировка была опущена, действие происходило стремительно, акцентировались жестокость Фантомаса и бессилие его противников. При этом основной трудностью оказалась необходимость в немом фильме изобразить персонажа, «имеющего только голос»

[Vachonfrance-Levet, 2013]. Поскольку всякий раз Фантомас выдавал себя за другого, перед режиссером стояла задача дать зрителю возможность заподозрить присутствие Фантомаса в том или ином эпизоде, но одновременно не быть уверенным в своем узнавании до конца. Актеру Рене Наварру, играющему Фантомаса в фильмах Л. Фейада, приходилось не только тщательно гримироваться, но еще и создавать визуальные сигналы, пробуждающие тревожные догадки зрителей (например, особым образом вести себя на крупном плане – не смотреть прямо, а скашивать или опускать глаза и т.п.). Автор фильма тем самым использовал открывшиеся перед ним новые, но пока еще ограниченные технические возможности кино: «он, не колеблясь, избавился от литературного первоисточника, противопоставив ему линейное кинематографическое повествование» [Vachonfrance-Levet, 2013].

Некоторые приемы Л. Фейада были подхвачены и развиты последующими авторами экранизаций. В фильме бельгийского режиссера Эрнста Мермана «Господин Фантомас» (1937) была дана повторяющаяся последовательность ключевых сцен (убийство, преследование, арест, бегство), снятых в абстрактном пространстве, так что вся история представляла видением, мороком. Как у сюрреалистов, у Мермана в интерпретации романного сюжета смешивались насилие и сексуальность. Жестокий, наполненный фрейдистскими мотивами кинематографический сон о Фантомасе не только будоражил умы буржуазной публики, но и весьма сильно удалялся от текстов П. Сувестра и М. Аллена.

Обращаясь к бытованию мифа о Фантомасе в 1960-е годы, Л. Артьяга и М. Летурне рассматривают этот период как своеобразный «ренессанс» кинематографических воплощений образа [Artiaga, Letourneux, 2013: 93], хотя суть и функция образа неуловимого преступника в кино того периода значительно изменилась. Трилогия Андре Юнебея «Фантомас» (1964), «Фантомас разбушевался» (1965) и «Фантомас против Скотленд-Ярда» (1967) вывела на первый план фигуру Луи де Фюнеса в роли комиссара Жюва (что зафиксировано и на афишах к кинофильмам), оттеснив Фантомаса, сыгранного Жаном Маре, и значительно усилив комизм и пародийность сюжета. В конечном счете, эти экранизации воспринимались как фильмы с Луи де Фюнесом, а не как фильмы о

Фантомасе, хотя латексная маска оказалась удачной находкой для воплощения монструозности и одновременно – безликости Гения зла. Такая трансформация образа Фантомаса объясняется тем, что персонаж был идеальным воплощением культуры «Прекрасной эпохи», своего рода суммой страхов городского населения начала XX в. Когда же страх рассеялся, на первый план проступило то, что в определенной мере присутствовало и в текстах романов: «ужасное соперничало в них с юмористическим» [Dictionnaire du roman populaire francophone, 2007: 157]. Марсель Аллен, доживший до времени экранизации 1960-х, не принял подобной трактовки, объявив версию А. Юнебея «анти-Фантомасом» [Artiaga, Letourneux, 2013: 107], но это, однако, не помешало мифу о Фантомасе продолжить свое существование уже в новом, комически-пародийном облики.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Artiaga L., Letourneux M. Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. P. : les prairies ordinaires, 2013.
2. Andureau A. Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Sratice entre 1911 et 1913 // Belfégor [Revue électronique]. 2013. N 11-1. URL : <http://belphegor.revues.org/110>
3. Barataud M.-A. Fantômas, personnage mobile et intertextuel : De la série française à l'oeuvre cortazarienne // Belfégor [Revue électronique]. 2013. N 11-1. URL : <http://belphegor.revues.org/110>
4. Boltanski L. Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. P. : Gallimard, 2012.
5. Bourdier J. Histoire du roman policier. P.: Editions de Fallois, 1996.
6. Dictionnaire du roman populaire francophone/Sous la direction de Daniel Compère. P.: Nouveau Monde, 2007.
7. Dubois J. Naissance du roman policier // Actes de la recherche en sciences sociales. 1985. Vol. 60. P. 47 – 55.
8. Letourneux M. Des feuilletons aux collections populaires: Fantômas, entre modernité et héritages sériels // Belpégor. Littérature populaire et médiatique. P., 2013. Vol. 11. N 1. Fantômas dans le siècle. URL : <http://belphegor.revues.org/286>
9. Migozzi J. Boulevard du populaire. Limoges : Pulim, 2004.
10. Olivier-Martin J. Histoire du roman populaire en France. P. : Albin Michel, 1980.
11. Pagello F. Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade's Series on International Cinema during the 1910s // Belfégor [Revue électronique]. 2013. N 11-1. URL : <http://belphegor.revues.org/110>

12. Poulain E. Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation. Besançon : Imprimerie de l'Est Genève, 1917.
13. Steimber O., Vasen M., Jost F. Des genres populaires à la télévision : étude d'une transposition // Réseaux. 1997. Vol.15. N 81. P. 47 – 59.
14. Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. T. I. P. : Laffont, 2013.
15. Vachonfrance-Levet B. Fantômas – A l'ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s'émancipe // Belfégor [Revue électronique]. 2013. N 11-1. URL : <http://belphegor.revues.org/110>
16. Vareille Cl. Préhistoire du roman policier // Romantisme. 1986. N 53. P. 23 – 36.
17. Кестхейи Т. Анатомия детектива. Дебрецен: Корвина, 1989.
18. Пахсарьян Н.Т. Романы о Фантомасе и «эстетика актуальности» как фактор формирования жанра детектива // Вестник УРАО. М., 2015. № 3(76). С. 71 – 74.
19. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Изд-во РГГУ, 2005.

*Пахсарьян Н.Т.* Визуализация персонажа без лица: парадетективная серия о Фантомасе и ее экранизации

В статье прослеживается генезис и трансформации культового персонажа «прекрасной эпохи», литературным источником которого послужила серия о Фантомасе П. Сувестра и М. Аллена, разбирается роль иллюстраций и экранизаций в создании мифа о Фантомасе.

**Ключевые слова:** детектив, парадетектив, роман-фельетон, Фантомас, обезличенность, иллюстрация, экранизация, миф.

*Pahsaryan N.* Visualisation of a faceless character: “paradetective” Fantomas novels and their adaptations

Genesis and transformations of the “Belle Époque” iconic character Fantomas are analyzed, as well as a role of novel’s illustrations and adaptations in the creation of the Fantomas’ myth.

**Key words:** crime story, paradetective novel, serial literature, Fantomas, faceless, illustration, adaptation, myth.

*Пахсарьян Наталья Тиграновна* – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва.

## ТЕАТР НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ: REMOTE X КАК ВЫМЫСЕЛ ДЕЙСТВИЯ

Традиционный вымысел немислим без определенной грамматическо-повествовательной конструкции прошедшего времени. По условному «жили-были», «и пошел он...», «и решила она тогда...» мы всегда узнаем соответствующую интонацию рассказывания. Но почему именно прошедшее, а не настоящее?

### Фикциональная репрезентация и сокрытие акта повествования

Вначале мы опишем несколько базовых понятий фикционально-нарратологической теории, опираясь на недавно вышедшую монографию Хенниг и Аванесяна «Поэтика настоящего времени» (далее – ПНВ) [Аванесян, Хенниг, 2014]. Используемый для складывания вымысла *претерит*, как правило, скрадывал свое грамматическое значение прошедшего времени и служил мостом во вневременное настоящее повествуемой/вымышленной реальности. Проспективность фабулы (то, что все еще только должно произойти), помноженная на ретроспективность сюжета (рассказчик всегда оглядывается на повествуемое), и создавала тот знакомый всем эффект «онастоящивания», который кроме механики грамматического времени имеет еще и свои уже упомянутые лексические триггеры («Жили-были...», «В некотором царстве, в некотором государстве...», «Однажды в час небывало жаркого заката...»). В ходе развертывания этого эффекта повествователь/повествование как бы отступает в тень в пользу повествуемого, сюжет уступает фабуле, так что претерит уже начинает обозначать не прошедшее грамматическое время, а некое романное «здесь и сейчас». Вход в этот регистр влечет исчезновение/скрадывание (акта) повествования и оставляет как бы наедине с самой историей, рассказывающейся само собой. Предмет избавляется от (истории) своего изготовления. Среда рассказывания становится прозрачной – не только вневременной, но и безместной – так что подозрение к тому, кто, когда, где и зачем нам рассказывает

эту историю, окончательно покидает нас. Так эта пропажа рассказчика манифестируется в самом первом предложении романа «Обломов», подробно анализируемом авторами ПНВ:

«В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов» [Гончаров, 1953].

Чуть более подозрительным начальным состоянием героя – при идентичном грамматически зачине – будет чтение, оно же письмо (мы увидим, как эта пагубная привычка персонажа будет деформировать и повествование):

«Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же» [Вагинов, 2014: 8].

Несмотря на то, что надежнее, чтобы персонаж меньше *читал*, *писал* и *мечтал* и больше просто лежал и ходил, номинально повествование вступает в регистр вымысла уже с определенным глагольным временем: «лежал», «утром» и «в Гороховой улице» не обозначает, что рассказчик находится где-то в другом месте и времени, оглядываясь на рассказываемую ситуацию в качестве ее бывшего реального участника. «Нет, теперь и *есть* утро, и Илья Ильич *лежит* в своей постели» [Аванесян, Хенниг, 2014: 32]. Даже если упоминаются конкретные, очевидно отстоящие на десятилетия от момента письма и чтения даты, «*дамы все равно выглядывают из окон* в некоем фикциональном здесь-и-сейчас» [Аванесян, Хенниг, 2014: 33]. Именно это объясняет парадоксальное сочетание претерита с наречиями будущего времени («завтра была война») и другие приметы текучести фикционального настоящего. Но где эффекты реальности, там и их изнашивание. Уже в исторической хронике романтизма (В. Скотт) повествование начинает открыто выставлять на обозрение свой ретроспективный характер с целью препятствовать фикционализирующему *онастоящиванию* прошедших событий.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Предлагаемый авторами ПНВ, термин «онастоящивание» соответствует буквальному переводу «*ge-praesentatio*», обозначающим наряду с производством (эффекта) настоящего времени еще и представление. Отсюда репрезентативный смысл художественного представления. См. «Мы используем понятия «фабула» и «сюжет» в качестве базовых категорий для обозначения двух уровней, различимых во всех повествовательных текстах, независимо от того, воспринимаются ли те лишь как дуализм вымысла и повествования, истории и ее риторической оформленности, или же референции текста и его литературной материальности. Сюжет есть акт складывания

Таким образом, в течение долгого периода настоящее время (*презентс*) используется только на уровне акта повествования («Сейчас, когда я вам это рассказываю...», «Последуй за мной мой читатель...» и т.д. ), тогда на уровне содержания повествования или фабулы господствовало прошедшее время (*претерит*) и настоящее почти не допускалось или использовалось для маркировано фактического изображения. Со временем оно начинает вводиться все больше для модернизации романа и успешно с этим справляется (в феномене модернистского романа), совершая эту полезную работу постольку, поскольку сохраняется ореол фактического времени. Однако в качестве платы за обновляющее воздействие оно само перенимает оттенок вымысла, ранее свойственный исключительно претериту – другими словами, *презентс* фикционализируется.

### Роман настоящего времени

Авангардистская фактография стремится порвать с фикциональностью («Против выдумки» [Чужак, 2000: 12]) и разрабатывает технику внесюжетной прозы [Шкловский, 2000: 229-234], хотя в действительности подразумевает скорее избавление от фабулы, оставляющее нас наедине с сюжетом, замкнутым на самого себя [См.: Арсеньев, 2016]. Разрыв же с традиционной *онастояцивающей* нарративностью и переход к повествовательному презенту происходит в свою очередь только в модернизме или, другими словами, в «романах настоящего времени». Авторы ПНВ подробно прослеживают, как поначалу это происходит лишь в мотивной тематизации течения времени (Джойс), а затем и в экспериментах с композиционным его течением (Вулф) [Аванесян, Хенниг, 2014: 43-47].

Под воздействием кембриджского философского кружка Вулф начинает понимать повествовательное время как серию прерывистых точек настоящего, распределенных соответственно между множеством повествующих инстанций

---

литературного артефакта <...> мастерская литературной и риторической техники; архив художественного канона форм; голос повествования, сцена письма. <...> С помощью фабулы нарративные тексты ориентируются на референцию, на динамическое пространство, где разворачиваются действия, на личностей, чья субъективность формируется в истории, и на открывающееся перед ними время» [Аванесян, Хенниг, 2014: 39-40].

(движение автомобиля у обочины<sup>1</sup>). То, что в «Миссис Дэллоуэй» проходит испытания на таких гибридных персонажах-рассказчиках, повествующих и переживающих повествуемое одновременно, в «Волнах» реализуется посредством описания событий, грамматически синхронных [Вулф, 2001]<sup>2</sup> с неким ментальным процессом их восприятия-повествования. Т.о. *презенс*, всегда относившийся только к акту повествования, вбирается самим повествуемым. Или, напротив, сам добирается до фабулы – вопрос о субъектности не является досужим.

Превращение рассказчика в персонажа вкупе с его «*обсуждающим*»<sup>3</sup>, импрессионистическим повествованием вызывает сомнение не в своей фикциональности (что было бы важно для авангарда), но в возможности такой повествовательной конструкции. Презенс просачивается из внутренних монологов персонажей и затопляет само повествование, в котором больше не остается привилегированных точек обзора, но только передающие друг другу эстафету прозрачности своих сознаний некому внеличному повествованию-чтению. Если теперь все повествует о себе непосредственно, то и временная дистанция не необходима и может быть заменена коинсидентальным презенсом переживания-повествования. Если это сближение с драматической речью не делает ее звучащей в фабуле, так же как и «на театре», то во всяком случае делает безоговорочно принадлежащей настоящему времени. Если классическая система мыслит фабулу как вымысел в прошедшем, а сюжет как фактическое высказывание в настоящем, то в романе настоящего времени происходит как бы короткое замыкание и презенс получает доступ к фабуле, одновременно сам становясь ее достоянием, т.е. фикционализируясь.

В качестве примера попытки преодоления апории одновременности «без назойливой поэтологической рефлексии» авторы ПНВ приводят Д. Апдайка:

---

<sup>1</sup> Что уже подразумевает, что повествуемое в той мере, в какой является фикциональным, никогда не существует до и независимо от акта повествования

<sup>2</sup> По замечанию авторов ПНВ, при переводе на русский презенс был заменен на перетерит, что, по нашему мнению, можно тем самым считать попыткой *демодернизации романа*.

<sup>3</sup> Курсив отсылает здесь к проведенному Бенвенистом делению на *обсуждаемый* и *повествуемый* мир (*monde commenté – monde raconté*), которым соответствуют *план речи* (*l'énoncé discoursif*) и *план истории* (*l'énoncé historique*). См. [Бенвенист, 1974: 271].

«"Кролик" оторвался от земли, пока я сидел за небольшим письменным столом <...> и писал мягким карандашом, предложения в настоящем времени <...>» [Updike, 1995: VIII].

Фабула оказывается синхронна воображаемым референциальным событиям в настоящем времени, тогда как вводится она, напротив, прошедшим временем сюжета («сидел... и писал»), но эта *документальность*, как и у Вулф, но в отличие от Третьякова, является *вымышленной*, ей подыгрывает сюжет, снова и значительно более искусно, чем в классическом романе, скрадывающий, «кто», «откуда» и главное «когда» успевает записывать эту рассказывающуюся как будто саму собой историю.

Самоакцентирование повествования, приходящее на смену невидимому рассказчику, таким образом, может бесппроблемно осуществляться в модернизме, пока оно не пытается рассказать о чем-то кроме самого себя и намеренно избегать вовлечения фабулы (как и в фактографии). Но как только модернистский роман допускает реставрацию фабулы, размещая ее в настоящем времени повествовательного процесса, становится очевидно, что ни для каких (дополнительных, референциальных) повествуемых событий в нем нет места или точнее времени. Отсюда авторы ПНВ указывают два выхода: либо фабула и сюжет, равно подчиняясь императиву фактичности, будут отъедать непрерывность друг у друга (изложение событий прерывается сообщением об этапах самой записи событий, как в дневниках или пьесах П. Вайса<sup>1</sup>), либо обнажение факта записи будет совершаться в момент ее придумывания («Прогулка» Вальзера):

«Я чую книжную лавку вместе с книготорговцами; как только ее предчувствую и замечаю, вырисовывается булочная с золотыми буквами. Однако перед этим мне следовало бы упомянуть пастора. С дружелюбным лицом на велосипеде едет городской аптекарь, совсем рядом с прохожими; точно так же – штабной или полковой лекарь. Не вправе оставаться незамеченным и более скромный прохожий, а именно разбогатевший старьевщик или собиратель лохмотьев. Можно наблюдать, как свободно и раскованно носятся туда-сюда мальчики и девочки. "Оставим их в покое,

---

<sup>1</sup> См. наш анализ кино-реализации пьесы П. Вайса «Преследование и убийство Жана-Поля Марата...», в которой, по нашему мнению происходит как раз такая трансмиссия фабульного действия на реальную ситуацию рецепции и выпадение персонажей в их фактическую ситуацию [Арсеньев, 2014: 237-249].

пусть носятся, ведь старость, прости Господи, не за горами, и она испугает и обуздает их”, – думаю я» [Вальзер, 2014: 94].

Собственно уже в том случае, когда рассказчик какого-либо текста в настоящем времени рассказывает нам, как он вот-вот что-нибудь (фабулу) придумает, *презент* не столько получает доступ к (вымышленной) фабуле, сколько сам становится жертвой пролиферации вымысла, врывающегося посредством настоящего времени на уровень повествования (раньше бывшего строго фактичным). Параллельно тому, как *презент* утрачивает свое фактографическое значение, само высказывание отрывается от (настоящего времени) своего произнесения, т.е. фикционализируется, что не разрешает апории одновременности, но делает теперь само настоящее время маркером вымысла (каким раньше был онастоящаящийся *претерит*).

Но и тогда, когда процесс повествования комментируется в повествуемом мире ([См.: Вайс, 1981]), т.е. в романе сообщается о том, как пишется (этот самый) роман, равно как и тогда, когда делается попытка рассказать о том, как роман не пишется (к примеру, у Вагинова), а механизм вымысла больше не запускается (см. разбор «Тюнсет» В. Хильдесхаймера в [Аванесян, Хенниг, 2014]), декларируется попытка представить сам ментальный процесс, регулирующий создание текстового мира, сохраняя при этом консистентность повествуемого (насколько это возможно при вымысле, перекидываемом с фабулы на сюжет, когда едва забрезживший вымысел сразу гасится самоиронией повествования, приводя и повествование на грань уничтожения собственных оснований).

Чтобы подвести промежуточный итог, повторим, что если классическая система повествования исходит из формулы «Я (рассказчик) говорю тебе (дорогая читательница) тем самым (сюжетом), что с ним (персонажем) некогда произошло (фабула)», то в модернизме на уровне фабулы чаще всего фигурирует уже не «он», а «я», говорящим нечто вроде «Я говорю тем самым, что со мной сейчас происходит». Эту апорию одновременного переживания-повествования в дальнейшем и пытается решить модернистский роман: если у классического третьеличного рассказчика нет места в повествовании, откуда он мог бы заглянуть в переживания персонажа (для чего изобретается метафизическое

условие всеведения, знание рассказчика *ex machina*), то у перволичного рассказчика модернистского «романа настоящего времени», как отмечают авторы ПНВ, нет времени, когда бы он успевал сообщить о своих – одновременных сообщению – переживаниях<sup>1</sup>. Следует отметить, что авторы ПНВ, как правило, говорят именно о переживаниях, тем самым систематически исключая остальной спектр репертуара повествуемых действий, что значительно ментализирует ситуацию литературного повествования. Именно это нас натолкнуло на то, чтобы рассмотреть другой род литературы, где момент действия невозможно игнорировать, а также симметричные нарративно-фикциональные трансформации, которые происходят с его современными формами.

### **Театр настоящего времени**

Как мы постарались показать, в прозаическом произведении всегда существует устойчивая субординация между повествователем сюжета (имплицитно настоящего времени) и персонажами фабулы (имплицитно прошедшей, но на которую читатель вместе с повествователем ретроспективно оглядываются). В модернизме два этих плана рассказывания переживают короткое замыкание и повествование начинает быть осаждаемым происходящими-тут-же фабульными событиями. Авторы ПНВ описывают и альтермодернистский роман (К. Симон, Т. Пинчон) как такой, в котором рецепция вообще перестает быть наперсницей сюжета и вбирается фабулой, что позволяет упразднить надежно опосредованную повествовательную дистанцию, при этом сохранить и даже усилить рассинхронизированную теперь фикциональность.

Театральное повествование принципиально отличается от литературного тем, что оно не столько повествование, сколько изображение (в значительно большей степени, чем кино), и оно существует в принципе в более синхронном режиме (мы всегда видим, что происходит, а не как рассказчик рассказывает [См.: Арсеньев, 2014]).

---

<sup>1</sup> С другой стороны, описание не очень сложных процессов, как, например, удары ногами по мячу, вполне возможно одновременно с переживанием этого зрелища (случай футбольного комментатора).

Между диегесисом и мимесисом пролегает фундаментальное различие, фиксируемое от Аристотеля до Женетта. Следовательно, театральный мимесис имеет с самого начала своим основным грамматическим оператором настоящее время, а свою фикционально-нарративную матрицу он вырабатывает совершенно другими, не глагольными средствами. Но несмотря на это, сама субординация между пространством фабульного вымысла и сюжетной фактичности сохраняется – так в традиционном театре, как правило, все пространство сцены может быть названо фабульным и вымышленным<sup>1</sup>, тогда как инстанция сюжетного повествования находится вне сцены и как бы объемлет ее своим (мысленным) взглядом, с которым предлагается отождествляться зрителю театрального представления (и появление этой инстанции на сцене фабулы экстраординарно, может – в случае металеписов – заходить на ее края, встречаясь лицом к лицу со зрителями). Возможно, единственное, что произносится со сцены и не является частью театральной репрезентации (но сигнализирует о следующем за этим вступлении в фикциональное пространство) – просьба о выключении мобильных телефонов. Как правило, рассказчик никак не комментирует (если опять же оставить за скобками металептические эксцессы), но может только по-разному компоновать происходящее, дабы воплотить в сценическую жизнь все то, что дается в литературном жанре сценария ремарками.

Мы не можем подробно останавливаться на рассмотрении модернистского театра, однако очевидно, что он не имеет богатого репертуара возможностей нарративно отличаться от классического, т.е. реалистического жанрового театра XIX века, поскольку тот уже и так разворачивался в настоящем времени, хотя и может иметь место прогрессирующее разложение традиционного триединства. Новизна символистского театра никак не связана с изменением конструкции повествования, что и заставляет драматургов соответствующей эпохи обращаться к мистическим мотивировкам, чтобы отличаться от реалистического хотя бы на мотивном уровне. Футуристический театр будет привносить то же, что и

---

<sup>1</sup> Классический пример исключения – красноармейцы, отстреливающие отрицательных персонажей на сцене, не считающие фикциональность изображаемого и потому на иных основаниях включающиеся в действие, нежели требует нарративно-фикциональный протокол – только подтверждают общее правило.

фактографическая проза – он будет претендовать на включение самоценных документальных фрагментов и одновременно акцентировать акт повествования (Брехт), но тем самым упускать фабульное повествование, т.е. рисковать способностью *рассказывать (показывать) истории*.

Наконец, стоит поставить вопрос, возможен ли альтермодернистский театр, т.е. такой тип изображения, который привилегирует фабульный вымысел, но при этом не охраняет от проникновения фикциональности и сюжетный уровень, на котором повествователь не скрывает свою импровизацию и даже допускает передачу инициативы организации вымысла зрителю или тогда уж участнику такого воображаемого действия? Полагаю именно это происходит в экспериментах Rimini Protokoll [См. Арсеньев, 2015].

Чтобы понять, что и как именно снимается со своих мест, приходит в движение в интересующем нас действии – а это не только сцена, но и зритель, теряющий свой устойчивый (усидчивый) статус – нужно удерживать в уме проведенное разделение на изображаемое и акт изображения. Несмотря на то, что они, как во всякой альтермодернистской технике, максимально сближены, остранение городской среды и переживания зрительства, действительно включающегося в действие, возникает из-за остающегося между двумя этими планами зазора.

Перемена участи, однако, затрагивает не только зрителя и сценическое пространство, становящееся переносным. Повествователь также больше не изображает некую гарантированную его авторитетом историю, населенную персонажами, но скорее обсуждает с зрителями их, себя, происходящий процесс перемещения, а также возникающие в ходе этого отношения подчинения между ними и ускользания от такового.

Впрочем, под руководством этого голоса повествователя и при известной степени готовности повиноваться просто бродячие зрители (пришедшие *на* и ходящие *со* спектаклем) становятся действующими лицами, призываются в некое квазифабульное пространство (обычно ограниченное сценой и отделенной рампой от зрителя), но сохраняющими связь и с уровнем повествования (впрочем, столь же фикционализированного) и способного возвращаться к чисто контемплативной активности (характерно, что это происходит, когда участники

действия прекращают собственное движение и становятся зрителями окружающего их движения, инерция действия заставляет видеть продолжение спектакля в самых тривиальных процедурах повседневности).

Но этим гибридом зрителя и персонажа роли «участника действия» (поскольку иначе его характеризовать уже невозможно) не исчерпываются. Поскольку акт просмотра (или *прогона*) спектакля, в прежних терминах, совпадает с (воображаемым) актом ее составления, переживание фабулы в настоящем – с составлением сюжета как будто бы на ходу, а ходьба – с письмом<sup>1</sup>, то полномочия повествователя волей-неволей распространяются и на участника. От того, что традиционный повествователь здесь делегирует (во всяком случае, частично) свои полномочия – реципиенту, фикциональность не упраздняется, но, напротив, возрастает (при всей ее странной смешанности с абсолютно реальной повседневностью), и тот не столько выходит в некую жизнь, сколько становится «соорганизатором вымысла».

Как только появляется второе лицо (даже если это не индикатив, а только уточняющие подсказки – как это происходит в некоторых альтер-модернистских повествованиях [Бютор, 1983]), инстанция повествования как бы шизофренизируется (здравый смысл подсказывает, что сочинять и рассказывать правдивую историю можно только в одиночку, иначе это теряет всякую презумпцию правдоподобия). Таким образом, в этом действии его участникам – безусловно, по заранее подготовленной неким мета-режиссером партитуре – приходится то отождествляться с повествователем (впрочем, тем самым, фикционализируемым, что подсказывает саморефлексия нечеловеческого статуса, осуществляемая голосом повествователя), то становиться персонажем (квазифабульного пространства), оставаться под надзором первого и одновременно все время грозить узурпировать повествование в качестве второго. Единственное, что ему воспрещается – это оставаться на своем месте.

---

<sup>1</sup> См. нарративно-семиотический анализ процедуры перемещения по городу М. де Серто в главе «Прогоулки по городу»: [Серто, 2013].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесян А., Хенниг А., Поэтика настоящего времени, пер. с нем. Б. Скуратова. – М: РГГУ, Современные гуманитарные исследования, 2014.
2. Арсеньев П. Драматургия в бане, или Несчастья демократии // НЛЮ #126. 2014. С. 237-249. Режим доступа: <http://syg.ma/@paviel-arseniev/zamiedlenie-mietabolizma-tieatralnogho-dieistviia>
3. Арсеньев П. Литература факта высказывания: об одном незамеченом прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. – № 138 (2/2016).
4. Арсеньев П. Театр-вне-себя или шизофренизация голосом. Режим доступа: <http://aroundart.ru/2015/07/17/rimini-protokoll/>
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
6. Бютор М. Изменение. – М.: Художественная литература, 1983.
7. Вагинов К. К. Труды и дни Свистонова. – М.: Директ-медиа, 2014.
8. Вайс П. Тень тела кучера // Вайс П. Дознание и другие пьесы / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1981.
9. Вальзер Р. Прогулка. Пер с нем. М. Шишкина. – М.: Ad Marginem, 2014
10. Вулф В. Волны. Пер. с английского Е. Суриц // Иностранная литература. – 2001. – № 10.
11. Гончаров И.А. Обломов: роман в четырех частях // Собрание сочинений в восьми томах. – Т. 4. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
12. Серто М. де. Изобретение повседневности. Ч. 1. Искусство делать / Пер. с франц. Д. Калугина, Н. Мовниной. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
13. Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000.
14. Шкловский В. К технике внесюжетной прозы // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000. – С. 229-234
15. Updike John. Rabbit Angstrom. A Tetralogy. L., N.Y., Toronto, 1995.

*Арсеньев П. Театр настоящего времени: Remote X как вымысел действия*

В статье предпринимается обзор нарративных инстанций как классического, так и модернистского, а также «альтермодернистского» повествования, в частности рассматривается случай современного интерактивного театра Remote X, в котором зрители не только становятся персонажами вымысла, не только примеряют на себя

саму инстанцию повествования, но и осуществляют при этом номадическое перемещение в городском пространстве.

**Ключевые слова:** нарративная инстанция, фабула, сюжет, диегсис, мимесис, альтер-модернизм, театр, Remote X.

*Arseniev P.* Present tense theater: Remote X as an action fiction

Narrative structures of the Remote X theater fabulations are analyzed, in particular the place of the spectator, the role of the narrative voice, the nomadic displacement of spectators/actors, the alternation of fabula and sujet activities.

**Key words:** narratology, fabula, sujet, diegesis, mimesis, altermodernism, theater, Remote X.

*Арсеньев Павел* – художник, поэт и теоретик, участник ряда коллективных и персональных выставок. Главный редактор литературно-теоретического альманаха [Транслит], лауреат Премии Андрея Белого (2012), стипендиат Факультета искусств Лозанского Университета (2013-2014), Санкт-Петербург.

## ТИФЛИС ИГРАЮЩИЙ

Зависеть от царя, зависеть от народа –  
Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому  
Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать...  
А. Пушкин

«Между праздником и игрой по природе вещей существуют самые тесные отношения», – говорит один из самых авторитетных исследователей феномена игры в культуре Й. Хейзинга [Хейзинга, 1992: 34]. Он настаивает на том, что «культура возникает в форме игры, культура первоначально разыгрывается» [Хейзинга, 1992: 83], то есть игра не есть какая-то начальная стадия культуры, а сама культура изначально является игрой. «В этом двуединстве культуры и игры последняя является первичным, объективно воспринимаемым, конкретно определенным фактом, в то время как культура есть всего лишь характеристика, которая наше историческое суждение привязывает к данному случаю» [Хейзинга, 1992: 83]. Хейзинга отмечает, что если изначально культура осознавалась как игра, то впоследствии она как бы растворяется в различных проявлениях культуры по мере ее развития: в поэзии, в сакральной сфере, в политике, праве и других сферах человеческой деятельности.

Именно по принципу игры строилась повседневная жизнь Тифлиса, как в Средние века, так и в Новое время и даже в начале Новейшего времени, до того как Тифлис превратился в Тбилиси<sup>1</sup>. Вся повседневная жизнь города была пропитана игровым началом. Эмоциональность, даже когда речь идет о самых обыденных вещах, повышенная возбудимость, тяга к гиперболизации и драматизации до сих пор остаются отличительной чертой этого карнавального, по своей сути, города.

---

<sup>1</sup>Тифлис был переименован в Тбилиси и стал столицей Грузии в 1936 г., когда была расформирована ЗСФР и из нее вычленились Азербайджанская, Армянская и Грузинская ССР. С этого времени начался период огрузинивания Тбилиси. До этого Тифлис был административным центром Кавказа, особенно после его вхождения в состав Российской империи. Это был полиэтничный город с численным, экономическим и культурным преобладанием армянского населения.

Особенно ярко карнавальность города проявлялась в праздничные дни. Ни одно событие в городе не обходилось без театрализованного музыкального сопровождения. Большим спросом пользовались зрелищные представления с ряжеными канатоходцами, отрезаниями и приставлениями голов, розыгрыши публики, тоже оформленные музыкально. Но больше всего тифлисцы любили театр, еще со времен передвижного *нагли*. В репертуаре его были сказки, переложенные на стихи, библейские сюжеты и легенды. Это был своеобразный музыкальный театр, где артистами были ашуги (от арабского «влюбленный», что соответствует европейскому «менестрель», «трубадур», «бард»)<sup>1</sup>, исполнители авторской песни с ролевым уклоном. Репертуар театра был разнообразен, здесь проливались слезы и звенел смех, разыгрывались драматические действия и любовные сцены. Представления организовывались по воскресеньям, проходили при полном аншлаге, особенно во время премьер.

В Тифлисе можно было встретить музыкантов различного толка, но, как и везде на Востоке, особой любовью пользовались ашуги. Это были поэты-импровизаторы, певцы и музыканты в одном лице. Они исполняли песни собственного сочинения и аккомпанировали себе на каманче, таре, дайре и других восточных инструментах. Поэзия ашугов известна с незапамятных времен, и пытаться проследить ее корни – дело сложное и неблагодарное. Ясно одно: это синтетическое искусство Востока и оно перевоплощалось, приобретая музыкальные и поэтические черты той страны или города, где «приживалось». Ашуг на Востоке пользовался невиданным почетом, без него не обходился ни один праздник, ни один пир, цари и правители усаживали его рядом с собой как дорогого гостя. Ашугу могли заказать восхваление возлюбленной, покровителя, гостя или гостеприимца. И если ашуг писал о том, как он ослеплен красотой некой дивы – это не значило, что он знал ее или видел ее воочию. Он всего лишь добросовестно выполнял заказ, следуя канонам жанра. Естественно, что и в этом искусстве существовала своя табель о рангах. Ашуги рангом ниже пели для

---

<sup>1</sup> Существует мнение о значительном влиянии на развитие поэзии трубадуров поэтической культуры арабской Испании, и прежде всего *заждаля* – жанра строфической ашугской поэзии на разговорном арабском языке, которым пользовались жители Испании, как христиане, так и мусульмане [Песни трубадуров, 1979: 4].

прохожих на базарах и улицах города или в духанах, довольствуясь небольшим заработком. Признанные ашуги могли позволить себе самим выбрать место исполнения и публику. Известный ашуг мог уйти в самый разгар пиршества или даже не начав петь, если считал, что публика недостаточно уважительно относится к его особе и его искусству.

Ашуги на Востоке издревле сформировали своеобразную культуру любви, составляющую главное содержание их поэзии. Как и на средневековом Западе, для ашуга важно было быть влюбленным в даму, стоящую выше него на социальной лестнице, нередко замужнюю. Это становилось непреодолимой преградой и делало невозможным обладание объектом поклонения, но в то же время сублимировалось в музыку и рождало ашугскую поэзию, т.е. поэзию влюбленного. Ашуг – это «лояльный» влюбленный; в отличие от своевольного, грубого и беспардонного феодала, привыкшего брать желаемое силой, ашуг куртуазен и терпелив. Он превращает свою возлюбленную в объект поклонения, возводя ее из существа низшего, причины грехопадения, сосуда зла – в идеал. Для поэзии ашугов также характерен перенос понятий из сферы феодальных отношений сеньора и вассала в сферу куртуазных отношений рыцаря и Дамы. Следуя этому любовному кодексу, вдохновляясь миром человеческой души, поэты сочиняли не просто песни, а целый воображаемый мир, в котором существуют лирические герои. Будучи средневековой, ашугская поэзия, тем не менее, выступала как поэзия абсолютно индивидуальная, как лирика осознавшей себя личности. Ашуги формировали вкусы эпохи, способствовали зарождению придворного церемониального общества, смягчали нравы феодальной элиты, влияли на политику и нравы, распространяли новые идеи, формировали общественное мнение.

Социальный состав представителей этой гильдии различен: среди них встречались представители разных сословий, от простолюдинов до монахов-расстриг, мелких дворян или даже младших членов аристократических домов. Значительная часть ашугов состояла из поэтов-профессионалов, для которых литературное творчество было единственным источником дохода. Во многих крупных городах Востока ашуги имели свои амкарства-гильдии, кроме того, издавна сформировалась своеобразная корпоративная этика ашугов всего Востока. Члены этого братства поддерживали прибывшего издалека странствующего

музыканта, вызволяли из беды собратьев по профессии и пр. Но при этом между ашугами существовала острая конкуренция, шла жесткая и непримиримая борьба за первенствующее место в профессиональной «табели о рангах». Чтобы заявить о себе и получить признание публики и профессионалов, молодые барды пускались в странствия, учились на чужбине, совершенствовали свое мастерство и лишь затем, получив признание, возвращались домой и занимали достойное место в гильдии городских ашугов или при дворе местного правителя.

Для «поддержания формы» и выявления лучшего ашуги постоянно устраивали состязания, во время которых один из ашугов в песенной форме, под собственный аккомпанемент, задавал сопернику какой-нибудь непростой вопрос. Соперник подхватывал тему и в ответной песне, импровизируя, отвечал на вопрос, завершая музыкальную фразу встречным вопросом. И так до тех пор, пока один из ашугов, исчерпав свой запас, оказывался не в состоянии продолжить агон. При этом в состязательный инструментарий ашуга, кроме эрудиции и умения импровизировать, входило умение придумывать каламбуры, языковые каверзы и загадки. Определенный уровень подготовки предъявлялся и аудитории, которая должна была улавливать всевозможные инвективы, тонкие намеки в пропетой под аккомпанемент колкой эпиграмме, а иногда и поддержать гибристические выпады в адрес соперника-ашуга, его покровителя, исполнительской школы или города, который он представлял. Публика должна была знать притчи и анекдотические истории о восточных трикстерах, типа Карагеза, Моллы Насреддина и пр., уметь оценить импровизацию, поэтическую и музыкальную, живо реагировать на нее смехом, возгласами одобрения, а в более поздние времена и аплодисментами.

Победители состязаний удостаивались особого почета и уважения среди горожан, перед ними открывались двери дворцов. Некоторые ашуги не удовлетворялись званием победителя на местном конкурсе и отправлялись в зарубежное «турне» по странам Востока. Появление в городе известного ашуга становилось событием. Узнав о его прибытии, местный правитель устраивал угощение, на которое приглашались вельможные гости и местные музыканты. Во время пира заезжий ашуг должен был выступить с «обязательной программой», после чего мог бросить вызов местным бардам. Если те считали соперника

достойным, вызов принимался. Иногда вступить в состязание с приезжим ашугом местных бардов заставлял правитель, отказ засчитывался за поражение. Состязания ашугов порою длились до самого утра, с тем, чтобы продолжиться следующим вечером, на этот раз, возможно, в гостях у другого гостеприимного хозяина, который считал за честь проводить соревнования у себя под крышей или в саду своего особняка. Радущию и щедрости хозяина ашуг в конце соревнований непременно посвящал своеобразную импровизированную оду. В конце состязаний хозяин и богатые гости щедро одаривали победителя и остальных участников агона. Победа в таких конкурсах приносила славу не только самому сазандару, но и его учителю, а также «школе», которую он представлял, и, безусловно, городу, откуда он был родом.

Именно на одном из таких состязаний, организованном Ираклием II, выявился талант Саят-Нова (1712-1795). Восхищенный исполнением молодого сазандара, царь щедро наградил начинающего поэта и вскоре сделал ученика ткача придворным ашугом. Больше десяти лет Саят-Нова провел при дворе, руководя дворцовым ансамблем, но здесь он стал жертвой интриг царедворцев, не смирившихся с тем, что простолюдин числится в любимцах у государя. Вельможи, организовавшие гонения на Саят-Нова, обвинили сладкопевца в том, что своим чарующим голосом он, подобно Орфею, соблазняет доверчивую аудиторию, особенно знатных жен и девиц, в то время как их мужья и суженые проводят дни в попойках, на охоте или в походах<sup>1</sup>.

Дабы успокоить ревнивых мужей, очевидно по совету царя, Саят-Нова решил на время покинуть двор и принять участие в индийском походе Надир Шаха, где побывал в нескольких переделках и проявил себя как отважный воин. Во время похода он сблизился с Надиром, благоволившим к армянам и недолюбливавшим грузин. Но воинские подвиги и дружба с могущественным властителем не оградили поэта от преследований и травли. По-прежнему

---

<sup>1</sup> В Европе подобные обвинения выдвигали средневековым менестрелям и бардам, скрашивавшим своим искусством одиночество знатных дам, запертых в своих покоях, как птицы в клетке. Здесь им можно было лишь заниматься рукоделием и зачитываться куртуазными романами с трагическим концом. Подобные романы были адресованы именно этой категории читателей. Героями романов, как правило, были знатная дама и тайно влюбленный в нее молодой воздыхатель, чаще всего поэт или бард незнатного происхождения, становившийся жертвой сословных условностей и несправедливости этого мира.

муссировались слухи о том, что и на чужбине Саят-Нова воспевают красоты своей музыки, в образе которой современники угадывали образ несравненной Анны Батонашвили, дочери грузинского царя Теймураза, сестры Ираклия II, которая была супругой влиятельного царедворца князя Деметри Орбелиани, вспыльчивого и мстительного.

Несколько иначе описывает историю любви поэта А. Асланян (Асланишвили). В своих работах он повествует о том, что в действительности музой Саят-Нова была другая Анна – дочь Зала Абашидзе, жившего в Авлабаре по соседству с Саят-Нова. Некогда Анна приняла от Арутюна обручальное кольцо и дала слово хранить верность и ждать своего нареченного, пока тот служил Шаху Надиру. Но пока Арутюн воевал в Индии, Анна под давлением отца нарушила обещание и вышла замуж за князя Кайхосро Цициашвили. В это же время Надиршах возвел на трон Кахетии царевича Ираклия, что было воспринято царем Картли Теймуразом как заговор против его особы. Более того, Теймураз был уверен, что соумышленниками его сына были его жена – царица Тамар и входивший в число ближайшего окружения персидского владыки поэт Саят-Нова. Поэтому Теймураз организовал убийство царицы и мятежного князя Цициашвили – мужа Анны, а ее забрал к себе в гарем. По окончании индийской кампании Саят-Нова, «музыкант с глазами цвета горя», не вернулся в Тифлис, где его ожидала опала, а направился в Алеппо, где его когда-то тепло принимали. Как и в прежние времена, его здесь ожидал успех. Перед слушателями предстал зрелый музыкант, многое переживший и создавший свой особый, неповторимый стиль, скупой и сдержанный, что не характерно для восточной музыки того времени, но вместе с тем, очень глубокий и тонкий. Слава Нового Саяда затмила имена большинства его предшественников. Однако вскоре Ираклий II, якобы после проведенного расследования, «убедился» в невиновности барда и призвал его обратно ко дворцу. Иметь такого музыканта во главе своей капеллы, конечно же, было очень престижно, в то же время мнительный Ираклий, опасаясь новых заговоров, предпочитал держать в поле своего зрения потенциальных врагов. Так после долгих проволочек Саят-Нова все-таки вернулся в Тифлис, который очень любил.

Однако за годы его отсутствия в городе произошли большие изменения. Многие стали его сторониться. Престарелый мнительный Ираклий по-прежнему видел в нем одного из заговорщиков. Придворная камарилья поспешила воспользоваться удобной возможностью, чтобы выместить накопившуюся ненависть на уже немолодом и, как им казалось, сломленном ударами судьбы опальном поэте. Саят-Нова за глаза называли выскочкой, высмеивали за подлое происхождение, называли «ткачом и базазом». Но поэт гордо и бесстрашно выступил в защиту своего человеческого достоинства. Защищая себя, поэт одновременно защищал честь и достоинство своих тифлисских соотечественников-мокалаков. Поэзия Саят-Нова этого периода полна гневного пафоса, перекликающегося с пафосом поэзии Фрика (XIII в.), именно тогда он написал знаменитую песню, адресованную царю Ираклию II:

Оставь меня! Хитрить, платить бесчестьем дань я не хочу!  
Я униженья не хочу, в ногах валяться не хочу.  
Исподтишка передавать чужую брань я не хочу.  
И сколько б ни твердили мне: «Двуличным стань!» – я не хочу.  
Я простолюдин, а не князь. Другого званья не хочу!

Поэт словно специально нарывался на неприятности, провоцируя гнев царя. Казалось, он сам добивался своего изгнания, тяготясь ролью придворного музыканта, впрочем, не меньше его, присутствием неудобного поэта в своем дворце тяготились царь и его ближайшее окружение. Крамольные стихи стали лишь поводом для изгнания. В 1759 г. он закрыл свой Давтар. Согласно традиции, царь запретил певцу выступать публично. Однако, скорее всего, зажиточные мокалаки, которых поэт называет торгашами, сами, из страха перед царем и грузинской знатью, перестали приглашать опального ашуга выступать, и он оказался в абсолютной изоляции. Поэта покинули его друзья, и даже сыновья дистанцировались от него. В 1768 г. умерла, судя по песням, его последняя опора, горячо любимая и бесконечно преданная жена, к которой в последние годы он был особо привязан. Больше в Тифлисе поэта ничего не держало. Оставив детям дом и немалое состояние, Саят-Нова уехал с обидой в сердце из некогда любимого им города на родину, в Лори. Здесь он принял постриг, был наречен Степанносом, принял сан диакона, а затем и архимандрита, стал членом братии Ахпатского монастыря, находящегося близ грузинской границы.

Однако душевная рана, нанесенная поэту любимым городом, не зарубцовывалась. Сколько ни просил Бога пустынный Степаннос избавить его от саднящей в сердце боли, как ни силился простить, ничто не помогало. Поэт Саят-Нова не умер, он лишь «спрятался» в монахе Степанносе и ждал своего часа. И вот однажды он узнал о том, что из персидского Исфахана прибыл прославленный Шаади, бросивший вызов тифлисским ашугам. Никто не мог состязаться с талантливым персидским менестрелем. Тифлис был посрамлен, все вспоминали опального поэта. Как Саят-Нова узнал о позоре своего города – предание умалчивает, но повествует о том, что он тайно покинул Ахпат и, переодевшись мирянином, пешком отправился в Тифлис, несмотря на сильную метель и снегопад, когда горные перевалы особенно опасны.

На поединок бардов собрался весь город и его округа. Находящийся в расцвете сил, облаченный в роскошные белые одежды, с дорогими перстнями на пальцах, Шаади выглядел триумфатором, седой старик Саят-Нова, наоборот, вел себя тихо и смиренно. Первым спрашивал Шаади. Ответив на тридцать вопросов, престарелый поэт стал спрашивать сам, причем на четырех языках. Его исполнение отличалось спокойным и простым артистизмом, характерным для умудренных жизнью и знающих себе цену исполнителей. Загадки и притчи Саят-Нова поражали глубиной и метафоричностью, иносказания имели многослойный смысл. На двадцать пять вопросов Шаади ответил, а на двадцать шестом стал запинаться. По условиям состязания проигравшим считался тот, кто не ответил на три вопроса. Победа Саят-Нова была неоспоримой. Согласно традиции, посрамленный Шаади протянул поэту свой саз, но тот положил руку на плечо Шаади и произнес: *«Честь и гордость ашуга – его саз. Оставь его себе и знай – мы с тобою братья»*. Агон, выигранный Саят-Нова, возродил славу Тифлиса как самого музыкального города в регионе и больше прежнего прославил поэта. До конца своих дней Саят-Нова сохранял титул первого певца, и после смерти его слава осталась непревзойденной. В то же время было очевидно, что монаху Степанносу не удалось отряхнуть с себя суетность этого мира. Его по-прежнему волновало людское мнение и слава любимого города.

Этот поступок Саят-Нова может быть расценен как акт пассивного героизма. По сути, он явился согражданам в образе мудреца, поднявшегося над суетой окружающей жизни и освободившегося от влияния внешнего мира благодаря своей просвещенности, знанию, добродетели, бесстрастию и автаркии (самодостаточности). Но после этой победы горести и мытарства поэта не закончились. Его побег из монастыря вызвал переполох среди монашеской братии, и, когда стало известно, где он находится, Саят-Нова получил предписание вернуться в монастырь и держать ответ перед настоятелем. В своих письмах армянский католикос Гукас I жаловался царю Ираклию на позорящее церковью поведение монаха Степанноса и извещал, что собирается лишить его сана. Но на этот раз уже царь проявил больше мудрости и попросил оставить в покое мятежного монаха-поэта. Саят-Нова остался в Тифлисе под именем монаха Степанноса и больше не пел свои любовные и мятежные песни. Зато он с поразительным чувством и глубиной исполнял армянские церковные шараканы и, по мнению некоторых исследователей, является анонимным автором некоторых из них.

Саят-Нова был убит персами при захвате и полном разорении Тифлиса войсками шаха Ага-Магомет-Хана в 1795 г. Войска Ага-Магомета бесчинствовали, грабили и сжигали дома, садистски убивали мирных жителей. Предвидевший эти события Саят-Нова успел отправить родных на Северный Кавказ, но сам не пожелал покинуть любимый город. Подобно античным философам-стоикам, мятежный монах сам определил время своего ухода. В этом также проявился мятежный и свободолюбивый дух Саят-Нова<sup>1</sup>. Кзылбаши обнаружили его в

---

<sup>1</sup> Античные философы допускали суицид, считая, что когда главное дело жизни завершено и дальнейшее пребывание на этом свете бессмысленно, а сама жизнь стала тяжким бременем, покончить счеты с ней – благо, а цепляние за жизнь недостойно благородного мужа. Мудрец, освободившийся от страха смерти, уподобляется Богу. («...Если вы застрелитесь, то вы станете богом, кажется так? – Да, я стану богом...») [Достоевский, 2008: 47]). Поэтому под конец жизни большинство из них провоцировали смерть, стараясь уйти из жизни красиво и достойно, так, чтобы смерть стала логическим и достойным завершением жизни мудреца.

Эти идеи вновь обрели актуальность в конце Средневековья – начале Нового времени. Согласно Гегелю, смерть, уготовленная человеку от природы, заставляет стремиться к абсолютной Мудрости. Философ должен «смотреть в лицо Негативному» и только так расти в своей мудрости. Вместе с тем философ должен понимать, что только будучи смертным, человек является свободным: «нет свободы без смерти» и, следовательно, «только смертное существо может быть свободным» [Кожев, 1998: 171]. (В наше время возникло философское направление, занимающееся вопросами смерти, – танатология.)

армянской кафедральной церкви Сурб Геворг (Св. Георгия), где он в последний раз поддерживал народ духовными песнопениями. Согласно традиции, персы сразу узнали победителя Шаади. Немощного седобородого старца выволокли из церкви и под страхом смерти потребовали отречься от своей веры, на что тот спокойно и с достоинством ответил стихом на персидском: *«Не изменю своему Богу, не покину святой храм»*. Это были последние слова Степанноса – Саят-Нова, человека-легенды, мятежного монаха, воспевавшего любовь и жизнь. Саят-Нова похоронили на месте его гибели – под северной стеной церкви Сурб Геворг.

Однако это лишь одна из версий любви, жизни и смерти выдающегося поэта, артиста, музыканта и философа. Имеются и другие версии, еще более неопределенные и запутанные. «Виноват» в этом сам Саят-Нова, который играл не только на сцене, но и в жизни. Словно специально, чтобы запутать современников и мистифицировать потомков, он противоречил сам себе, оставляя многие вещи неясными и многие мысли недосказанными, ничего не отрицал и ничего не подтверждал. У армянской церкви, где погиб поэт, поставлен памятник, на котором высечены его стихи:

Не всем мой ключ гремучий пить: особый вкус ручьев моих!  
Не верь: меня легко свалить! Гранита твердь основ моих!  
Не всем мои писанья чтить: особый смысл у слов моих!<sup>1</sup>

Таким образом, вся биография Саят-Нова, история его любви, жизни и смерти, впрочем, как и его творчество, имеют ярко выраженный архетипический

---

Именно об этом Гегель говорит в своих Лекциях 1803-1804 гг.: «При помощи смерти Субъект утверждает себя в качестве свободного». Осознание себя свободным (= смертным) дано человеку в момент риска. Именно в ситуации жизнь-смерть человек обнаруживает свое подлинное существование. Совмещая идеи историчности, свободы, индивидуальности, Гегель приходит к мысли о том, что жизнь человека можно рассматривать как отсроченное самоубийство.

Гегелю вторит Ортега-и-Гассет [Ортега-и-Гассет, 1991: 506], по мнению которого между шпагой и стеной герой выбирает шпагу [Маргарян, 2012:80].

<sup>1</sup>Младший сын Саят-Нова, Меликсет Саядян, накануне вторжения кызылбашей переезжая в Кизляр, захватил с собой «Давтар» – знаменитую армянскую тетрадь отца, а спустя полвека ее привез обратно в Тифлис внук поэта Срапион Саядян. По счастливой случайности в 40-е гг. XIX в. рукописный «Песенник» Саят-Нова попал в руки арменоведа Г. Ахвердова, который при поддержке видного ученого Мкртыча Эмина издал в Москве первый сборник произведений великого поэта на армянском языке. Провидению было угодно сохранить еще один рукописный сборник поэта – грузинский. Как бесценную реликвию хранил внук царя Ираклия II тетрадь, на первой странице которой начертано: «Эта книга принадлежит внуку царя Грузии Теймуразу. Эти стихи переписал сын Саят-Нова, Ованес, в память о своем отце». В начале XX в. известный композитор Мушег Агаян и певец Шара Таян начинают записывать его песни – то, что от них осталось.

окрас, полностью вписываясь в рамки образа поэта-бунтаря, героя-одиночки, бросившего вызов сильным мира сего, страдающего от неразделенной любви, правоверного христианина, находящегося, однако, в оппозиции официальной церкви, стоически бесстрашно принявшего свой последний час, тем самым посрамив своих врагов, впрочем, как и саму смерть.

Саят-Нова был великолепным артистом, для которого игра была смыслом жизни и сама жизнь была игрой. Игра же его была полностью импровизационной, он на ходу сочинял музыку, использовал слова не только известных ему языков, но и сам придумывал новые, понятные современникам, но оставшиеся загадкой для потомков. По мнению поэта Паруйра Севака, получившего докторскую степень за кандидатскую диссертацию «Саят-Нова» [Севак, 1969], его талантов хватило бы на шестерых: композитора, музыканта, певца и трех поэтов. Он виртуозно играл практически на всех известных тогда на Востоке инструментах. Саят-Нова всегда был вместе с народом, служил ему своими песнями и всегда пел на понятном для слушателей языке. Благодаря ему Тифлис стал известен в Передней Азии как город с высокой музыкальной культурой.

Но сколь многим Тифлис обязан Саят-Нова, столь же многим Саят-Нова обязан Тифлису. Только Тифлис мог породить такого многогранного музыканта, как Саят-Нова. Его искусство было синкретично, подобно городу, породившему музыканта Саят-Нова, превратившего крестьянского парнишку из Лори в ткача, плетущего музыкальную и поэтическую ткань, с красотой и изяществом которой не могло сравниться ни одно произведение его современников. Будучи лорийцем, он сумел выйти за рамки армянской народной музыки и переплавить в горниле своего таланта различные музыкальные традиции региона. В его искусстве гармонично переплелись элементы восточного мугамбаза, армянской духовной музыки и грузинской полифонии. Благодаря этому в Тифлисе появилась качественно новая музыка, поднявшая на совершенно новый уровень само понятие восточного музыкального искусства. В музыке Саят-Нова традиционная чрезмерная цветистость и витиеватость восточного стиля уступили место большей соразмерности и ясности как формы, так и мелодического языка, характерных для европейского музыкального мышления. Поэзия Саят-Нова сыграла огромную роль в развитии поэтики армянского стиха. Поэт и переводчик Валерий Брюсов отмечал,

что его произведения «исполнены ассонансов, аллитераций, повторных и внутренних рифм, он один из высших мастеров „звукописи“, каких знала мировая поэзия». Стихи Саят-Нова на русский язык переводили Валерий Брюсов, Михаил Лозинский, Арсений Тарковский, Сергей Шервинский, Константин Ликсперов, Юрий Верховский и др.

Даже после смерти Саят-Нова вся городская музыка Кавказа продолжала развиваться под благотворным влиянием его искусства, в рамках, очерченных смелой рукой великого сазандара. Иосиф Гришашвили (Мамулов) пишет, что рубеж XVIII-XIX веков в искусстве ашугов был отмечен широким распространением песенного стиха, именуемого мугамбаз, представляющего собою стихотворение из пяти строф с пятью или более строками в строфе с однозвучной рифмой. «Мухамбази по своему ритмическому строю (шестнадцать слогов) как бы настраивал на мелодию, и, можно сказать, им заболели. „Повинен“ в этом был Саят-Нова...» [Гришашвили, 1989: 51]. Правда, наряду с этим «отца ашугов» часто обвиняют в том, что его искусство в некоторой степени затормозило развитие чисто грузинской городской музыки. Однако вряд ли это обвинение можно считать справедливым, совершенно очевидно, что в XVIII-XIX вв. развитие грузинской городской музыки было попросту невозможно из-за малочисленности грузинского населения в городах Грузии. А исламизированная грузинская элита и тифлисские мокалаки предъявляли заказ именно на музыку восточных ашугов. Царевич Давид в своей «Истории Грузии» так описывает грузинскую знать и ее музыкальные предпочтения:

«Когда они пьют на пиршествах, то с великою учтивостью кланяются друг другу и просят один другого. В сих случаях вельможи употребляют музыку, на персидский образец сделанную, поют церковные песни на трех голосах, соглашая бас, тенор и альт...» [Багратиони, 1971: § 22].

Саят-Нова подражали все ашуги последующих столетий. Но достойнейшим из них был знаменитый и горячо любимый народом Азира (Абраам Абраамян)<sup>1</sup> –

«...бодрый старик с отвислыми, с проседью, усами, в высокой каракулевой шапке, в платье горожанина с просторными разрезными рукавами, он и

---

<sup>1</sup>Родился в 1845 г. в с. Шулавер Борчалинского уезда, умер 14 января 1922 г. в Тифлисе.

внешностью походил на своего знаменитого предшественника» [Гришашвили, 1989: 57].

Своим творчеством он продолжил развитие заложенных еще Саят-Нова форм и образов городской народной поэзии. Будучи устабашем амкарства ашугов, он обучал пению и игре на дайре и каманче способных мальчиков, в особенности слепых, тем самым обеспечивая им кусок хлеба. Современники и ученики, по свидетельству И. Гришашвили, восторгались его музыкой, считая, что «...слаще дайры Азира ничего на свете нет» [Гришашвили, 1989: 57]. Литературное наследие Азиры не сохранилось отчасти по его же вине: он был носителем устной традиции и ничего не записывал. Но после смерти ашуга часть стихов была издана его учениками.

В XX в. грузинское население Тифлиса начинает постепенно отходить от традиций музыки ашугов, больше отдавая предпочтение исконному грузинскому многоголосию, русскому городскому романсу и западной классической музыке. Потерявшая свою актуальность и престижность, по сути своей средневековая городская музыка ашугов продолжала бытовать преимущественно среди ремесленного населения Авлабара. Вытесненная с официальной сцены в советский период, она исполнялась в основном в духанах и питейных заведениях. Последним значительным представителем этого музыкального направления был Глахо Закариадзе (Геворг Закарян) и его ансамбль.

В конце XIX – начале XX в. одной из задач, стоящих перед интеллигенцией, была организация не только материальной, но и духовной жизни города. Тифлис оказался центром распространения восточной и западной музыкальных культур. В городе наряду с грузинскими было распространено множество негрузинских, восточных музыкальных инструментов. Поэтому тифлисская городская музыка в корне отличалась от грузинской *народной* музыки, от так называемого «крестьянского» фольклора. Присутствие негрузинского населения в городе стало той плодотворной почвой, на которой выросла оригинальная, ни на что не похожая тифлисская музыкальная культура. Дело в том, что восточные инструменты (тар, саз, кяманча/чианури, зурна, дудук/дудуки и др.) были заимствованы вместе с определенным репертуаром и традицией исполнения, а природное многоголосие грузинской музыки стало дополнительным стимулом к распространению

инструментальных ансамблей. Правда, инструментальная музыка старого Тифлиса чаще всего отставала от вокальной, так как грузинские инструменты были достаточно ограничены в своих исполнительских возможностях, чего нельзя сказать о ладогармонических особенностях грузинской вокальной музыки. Вместе с тем, уровень исполнительских возможностей восточных музыкальных инструментов стал своеобразным стимулом к дальнейшему развитию грузинского музыкального мышления. Так, в Тифлисе сформировался оригинальный исполнительский стиль, отличающийся от всех других. К примеру, Ш. Асланишвили указывает на то, что «мелодии негрузинского происхождения исполнялись трехголосно, в форме песни грузинского народного трехголосного гармонического склада, и, таким образом, привнесенные извне мелодии приобретали новый характер... грузинский облик...» [Асланишвили, 1954: 252].

Вокальная музыка как таковая ближе и понятнее слушателям непрофессионалам. Ну а многоголосная вокальная грузинская музыка – это краеугольный камень всей грузинской музыкальной культуры. Многоголосие – это «...природное свойство, существенная черта грузинского песенного творчества» [Асланишвили, 2003: 250], предстающее перед слушателями в самых неожиданных, уникальных формах. Источниками восточной ветви музыкальной культуры города принято считать армянскую, персидскую и татарскую (азербайджанскую) музыку, а западной – итальянскую оперу и русский городской романс (неслучайно романс и по сей день пользуется большой популярностью в Грузии, и известные грузинские певцы являются признанными мастерами этого жанра). В конце 1860-х в Тифлисе распространены были всевозможные инструментальные и вокально-инструментальные ансамбли (особой популярностью у тифлисцев пользовались духовые, так называемые даста, и струнные – сазандари; в этот же период в ансамблях появляются аккордеон и кларнет, ставшие неотъемлемой частью грузинской инструментальной музыки). Они использовались в повседневном быту горожан.

Большим успехом у тифлисцев пользовался Иетим Гурджи. Однако ярчайшим представителем этой ветви восточной музыки следует считать изумительного кяманчиста Сашу Оганезашвили, о творчестве которого видный

советский музыковед В. Виноградов писал: «Игра Саши Оганезашвили, по своей впечатляемости и тонкости, безусловно, равнозначна искусству скрипача с мировым именем...». В 1920 г. Александр Аркадьевич Оганезашвили (Оганян) был одним из инициаторов открытия в Тифлисе первой на Кавказе «Восточной консерватории», первым ректором которой он стал [Музыкальная энциклопедия, 1976: Т. 3]. Филиалы этой «Восточной консерватории» вскоре открылись в Ереване и Баку, где Оганезашвили выступал с лекциями и пропагандировал восточную музыку, считая ее демократичной и наиболее понятной для простого народа. В некотором смысле его можно считать также отцом армянского рабиса. Но все же Оганезашвили подлинный тифлисец, пронесший любовь к родному городу через всю свою жизнь. Будучи этническим армянином, он всегда с гордостью подчеркивал: «Я сын Грузии, сын Кавказа...». (Характерно, однако, что сегодня творчество Александра Аркадьевича Оганезашвили почти забыто как в Грузии, так и в Армении, и там, и здесь он считается чужим, не национальным, и в этом смысле его судьба повторяет судьбу многих тифлиссских армян.)<sup>1</sup> Оганезашвили стал достойным продолжателем музыкальных традиций Саят-Нова, внося ценный вклад в Кавказскую музыкальную культуру. Ованес Туманян в своей известной статье «Надо послушать» писал о творчестве тогда еще молодого музыканта: «Когда мы говорим о Востоке, перед нами встает Оганезашвили со своей тоскующей каманчой, с чистой родной восточной музыкой, чудесной игрой и величественной гармонией. Его искусство сливается с творчеством Хафиза и Омара Хайяма, которые, раскрываясь, дополняют друг друга, щедро доставляя высокое, тончайшее душевное наслаждение...».

Тифлиссские музыкальные традиции заложены такими выдающимися деятелями, как Саят-Нова, Азира и Оганезашвили, которые пронесли эстафету древних восточных музыкальных традиций и передали ее другому выдающемуся тифлисцу Араму Хачатуряну. Не только такие выдающиеся композиторы, как Тигран Чухаджян, Комитас, Кара-Мурза, Александр Спендиарян, Армен Тигранян

---

<sup>1</sup>Правда, сегодня в Тбилиси сохранился дом-музей на втором этаже старого аварийного дома в центре города. Хозяйкой домашнего музея является дочь ныне забытого музыкального деятеля, уже немолодая Софья Александровна Сардарян, которая бережно хранит многие реликвии, связанные с именем ее отца. Однако нетрудно предугадать судьбу этого маленького музея в недалеком будущем.

и др., писавшие европейскую классическую музыку, но и восточные ашуги взрыхлили почву для гения Хачатуряна, он велик, поскольку стоял на их плечах, а у основания этой пирамиды, безусловно, стоит Саят-Нова.

Однако не надо думать, что в Тифлисе ценились только восточные музыкальные традиции. Состоятельные тифлисцы, в первую очередь промышленники и купцы, делали многое для общего развития классического искусства. Так, на средства главного редактора газеты «Мшак» Г. Арцруни в 1879 году на Дворцовой улице (ныне проспект Руставели) было сооружено здание театра, в течение ряда лет называвшегося «Театром Арцруни». Здесь всегда было много народу, и позднее в театре Г. Тамамшева, где итальянская труппа артистов ставила легкие оперы, не требующие особой подготовленности слушателя, на спектаклях почти всегда бывал аншлаг. Серьезные оперные и театральные постановки в то время не особенно интересовали тифлисцев, но их необходимость назревала, и вскоре появились знатоки и ценители музыки и искусства, готовые жертвовать большие средства на высокое искусство и возрадившие на этой благодатной почве целый мир прекрасных музыкальных и театральных традиций, которыми славится современный Тбилиси.

Тифлис стал главным центром развития не только исполнительского, но и изобразительного искусства. Появление богатых людей, желающих увековечить свои лики на полотнах, привело к возникновению мастерских, где можно было заказать портреты (фотографии еще не было), а также всевозможные картины с изображением городских улиц, пейзажей и натюрмортов. Имена авторов до нас не дошли, так как живописцы Тифлиса даже в XIX веке все еще причислялись к гильдии ремесленников и не подписывали свои картины. Имя им легион. Никто из них ничем не выделялся, все были на одно лицо и выполняли всего лишь заказы своих клиентов. Тифлис считался лишь с приезжими русскими и европейскими художниками, получившими академическое образование. А местных художников называли малярами.

Исключение составил лишь Акоп Овнатаян, представитель славной «ремесленной» династии Нагашев. Он стал одним из первых мастеров станкового светского портрета на Кавказе, писал в технике масляной живописи, соединяя

реалистическую манеру с утонченностью, свойственной армянской миниатюре<sup>1</sup>. В 23 года он пытался поступать в Петербургскую Императорскую Академию художеств, но его не приняли из-за возраста. Но это не помешало ему стать ведущим художником на Кавказе. Он был очень популярен как портретист. Но вскоре мода на фотографии оттеснили его искусство на задний план. Это вынудило его переехать в 1870-х годах в Иран, где он и скончался в 1881 году. Его работы были открыты заново после его смерти в 1920 году.

После Овнатаяна отношение к местным художникам изменилось кардинально. Стали появляться новые имена. В 1873 году было учреждено Тифлисское художественное общество, которое спустя четырнадцать лет объединилось с музыкальным и получило название «Кавказское общество поощрения изящных искусств» (КОПИИ). Выставки, которые устраивало Общество, становились подлинным событием в жизни Тифлиса. В разное время в них принимали участие жившие и творившие в Тифлисе А. Акопян, Е. Татевосян, В. Пирадов, А. Шамшинян, Г. Башинджагян, скульптор М. Микаэлян и др. [Татевосян, 2007]. В 1901 году усилиями русских художников К. Маковского и И. Репина, посетивших Тифлис, было открыто 6-классное рисовальное среднее училище, сыгравшее решающую роль в подготовке и воспитании будущих художников. Спустя год в училище, руководимом А. Кандауровым, обучалось 32 человека [Татевосян, 2007].

Открытие художественных школ и салонов способствовало дальнейшему развитию изобразительного искусства Грузии. Однако наряду с новым поколением профессиональных художников в Тифлисе жили и творили художники-самоучки. Один из них – выдающийся грузинский художник Нико Пиросманишвили (Пиросмани). Именно он составил славу грузинскому изобразительному искусству. Его картины, к своему великому удивлению, в одном из погребов Тифлиса обнаружили приехавшие в город петербургские студенты, братья Илья и Кирилл Зданевичи и француз Мишель Ле Дантью, который на следующий день написал своей матери: «Вчера я видел рисунки гениального мастера».

---

<sup>1</sup> В 1967 г. другой великий тифлисец Сергей Параджанов снял фильм об Акопе Овнатаяне, а на следующий год – знаменитый «Цвет граната».

Еще при жизни став легендой, этот удивительный человек оставался одиноким скитальцем. Подлинная биография мастера так и осталась неизвестной. Осталась лишь легенда о нищем, но гордом чудаке, который расписал на бывшей Молоканской улице стены множества подвалов и картины которого заживо погребены. Стенная роспись Пиросмани погибла, сохранилось всего около двухсот картин, которые поставили его в ряд великих мастеров кисти. Сегодня основная часть картин находится в Музее искусств Грузии и в некоторых музеях России, в частных коллекциях и за рубежом. За признание творчества грузинского мастера еще в 20-30-х годах боролись лучшие представители европейской культуры: Константин Паустовский, Владимир Маяковский, Луи Арагон, сестры Эльза Триоле и Лиля Брик, Зига Вальшевский, Колау Чернявский и другие. Пабло Пикассо, высоко оценивший искусство тифлисца, создал портрет своего собрата по кисти, с которым ему так и не довелось встретиться при жизни [См.: Кобиашвили, 2006:], а в Италии его ставили выше французского примитивиста Анри Руссо. Рауль-Жан Мулен в статье «Естественное величие Пиросмани» пишет: «Я не вижу никакой эстетической наивности в этом утонченном художнике» [Кобиашвили, 2006]. Удивительна судьба Пиросмани. Художник, которого признал весь мир, умер от голода, брошенный всеми, в одиночестве, и был похоронен как неизвестный. Его смерть совпала с модой на примитивизм в Европе, благодаря чему бедный художник из Тифлиса вдруг приобрел огромную популярность, встав в один ряд с Анри Руссо, Марком Шагалом и др.

Биография Саят-Нова являет собой типичный образец взаимоотношений художника и власти имущих. Его биография окутана легендами, настолько, что исследователям трудно отделить вымысел от реальности и виновником тому является сам Саят-Нова, который мистифицировал окружающих и создал архетипический образ художника, любимого народом и травимого властями. Точно так же трудно определить, где кончается правда и начинается вымысел в образе Нико Пиросмани. Таким образом, не только творчество, но и вся жизнь этих художников была своего рода игрой.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесов. С. Философская суицидология. Курс лекций, 2010. URL: <http://knigi.link/filosofskie-issledovaniya-knigi/soderjanie23759.html>
2. Асланишвили Ш. Очерки о грузинской народной песне, 1. 1954 (на груз. яз).
3. Багратиони Д. История Грузии. – Тбилиси: Мецниереба, 1971.
4. Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. – Тбилиси: Мерани, 1989.
5. Достоевский Ф. Бесы. – Москва: Библиотека великих писателей. Брокгауз-Ефрон, 2008.
6. Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический этюд / Пер. с фр. с сокр.; под ред. В. А. Базарова. – М.: Мысль, 1994. – 399, [1] с.
7. Кобиашвили Н. Пиросмани // Журнальный зал в РЖ, «Русский журнал». – 2006. – № 3. [magazines.russ.ru/slovo/2006/53/ko29.html](http://magazines.russ.ru/slovo/2006/53/ko29.html)(16.11.2008).
8. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос; Прогресс, 1998. – 208 с.
9. Маргарян Е.Г. Мистерия об Аршаке, Васаке и Шапуре из «Истории Армении» Фауста Византийского (Опыт герменевтической реконструкции). // Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature VI International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism. Mythological Thinking, Folklore and Literary Discourse. European and Caucasian Experience Dedicated to Vazha-Pshavela's 150th Anniversary. Vol. II. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2012. – P. 75-90.
10. Музыкальная энциклопедия [в 6 т., 1973–1982.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1976. – Т. 3.
11. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. // Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник. Пер. с исп. – Москва: Радуга, 1991. (Антология литературно-эстетической мысли). – 639 с.
12. Песни трубадуров. Сост., перевод, комментарии А.Г. Наймана. – М.: Наука, 1979.
13. Севак П. Саят Нова. – Ереван, 1969 (2-е изд. 1987).
14. Татевосян Е. Армянская художественная школа Тифлиса. – Ереван: Норашен, 2007 /2 (8).
15. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992.
16. Шилакадзе М. Восточная музыкальная культура в Тбилиси (музыкальные инструменты) в сб.: Археология, этнография и фольклористика Кавказа. Первопрестольный святой Эчмиадзин, 2003.

*Маргарян Е.М., Маргарян Г.С. Тифлис играющий*

В статье рассматриваются отдельные проявления игрового начала в жизни Тифлиса XVIII – начала XX в. Поскольку Тифлис был столицей Кавказа, его влияние на культурную жизнь региона было огромным. Тифлисской жизни всегда была характерна некая театральность. Это проявлялось как в праздничные дни, так и по будням. Характерной чертой города была его музыкальность. Здесь жили и творили такие величайшие исполнители и поэты, как Саят-Нова, Азира, Иетим-Гурджи. Именно здесь, благодаря усилиям таких энтузиастов, как Саша Оганезашвили, сформировался особый музыкальный жанр – рабис (кавказский городской шансон). Биография Саят-Нова являет собой типичный образец взаимоотношений художника и власть имущих. Его биография окутана легендами, настолько, что исследователям трудно отделить вымысел от реальности и виновником тому является сам Саят-Нова, который мистифицировал окружающих и создал архетипический образ художника, любимого народом и травимого властями. Точно также трудно определить, где кончается правда и начинается вымысел в образе Нико Пиросмани. Таким образом, не только творчество, но и вся жизнь этих художников была своего рода игрой.

**Ключевые слова:** Тифлис, игра, агон, Саят-Нова, мистификация, Оганезашвили, Пиросмани.

*Margarian E., Margarian G. Playing Tiflis*

The article deals with individual manifestations of the beginning of the game in the life of Tiflis XVIII – beginning of XX centuries. As Tbilisi was the capital of the Caucasus, its impact on the cultural life of the region was enormous.

Tiflis life has always been characterized by a certain theatricality. This was manifested in the holidays and on weekdays. A characteristic feature of the city was his musicality. Here we lived and worked the greatest performers such poets as Sayat-Nova, Azira, Ietim-Gurgi. It is here, thanks to the efforts of enthusiasts like Sasha Oganezashvili formed a special musical genre – RABIS (Caucasian chanson). Biography Sayat-Nova is a typical example of the relationship of the artist and those in power. His biography is shrouded in legend, so much so that the researchers is difficult to separate

fiction from reality and that is the culprit himself Sayat-Nova, which mystified others and created the archetypal image of the artist, favorite people and persecuted by the authorities. Similarly, it is difficult to determine where the truth ends and fiction begins in the form of Niko Pirosmani. Thus, not only creativity, but also the whole life of these artists was a kind of game.

**Key words:** Tiflis, game, agon, Sayat-Nova, a hoax, Oganezashvili, Pirosmani.

*Маргарян Ерванд Грантович* – доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой Всемирной истории зарубежного регионоведения Российско-Армянского (Славянского) университета, ведущий научный сотрудник Института истории НАНА, Ереван, Армения

*Маргарян Гаяне Саркисовна* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры Мировой литературы и культуры Российско-Армянского (Славянского) университета, профессор кафедры специального фортепиано Ереванской Государственной консерватории им. Комитаса, Ереван, Армения.

УДК 791.43.01

**Н.А. Чиндина**

## **«СОН АЛЕНКИ» Я. ШВАНКМАЙЕРА КАК НЕОРДИНАРНЫЙ ПАРАФРАЗ «АЛИСЫ В СТРАНЕ ЧУДЕС» Л. КЭРРОЛЛА**

Ян Шванкмайер – чешский кинорежиссер, сценарист, художник, сценограф, скульптор и аниматор, традиционно причисляемый киноведами и художественными критиками к сюрреализму. Сам режиссер неоднократно признавался в своей приверженности этому направлению в искусстве, в частности заявляя следующее: «Я – поборник сюрреалистической универсальности выражения» [Долин, 2009]. Под этим признанием подразумевается тот факт, что режиссер испытывает влияние сюрреализма, а также одна из десяти его заповедей, которая гласит «искусство едино» [Соловьева, 2013]. Кроме того, элементы поэтики сюрреализма можно выявить непосредственно в художественных произведениях Я. Шванкмайера.

«Něco z Alenky», также известный под именами «Сон Аленки» и «Алиса», – первый полнометражный фильм режиссера, выпущенный в 1988 году. Он снят по мотивам произведения Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», что объясняет различия между оригинальным названием и вышеупомянутыми заглавиями, данными фильму в зарубежном прокате. Дословный перевод чешского названия звучит следующим образом: «что-то из Аленки». В нем акцент сделан на внутреннем мире персонажа женского пола, а «Аленка» выступает в качестве чешского аналога имени «Алиса». Что касается вариантов перевода оригинального названия, то в них внимание акцентируется либо на обращении к произведению Л. Кэрролла, либо на принадлежности Я. Шванкмайера сюрреализму.

Л. Кэрролла режиссер считает предшественником сюрреализма, поскольку тот лучше других понял механизмы сна. В связи с этим обращение к его художественному произведению неслучайно. Использование в фильме некоторых сюжетных линий и персонажей «Алисы в стране чудес» позволяет разработать проблему соотношения сна и реальности, а также проблему абсурда. Кроме того, обращение к образу маленькой девочки делает возможным достижение идеала

сюрреалистического наблюдения. Режиссер воссоздает мир, увиденный глазами ребенка, чей разум чист и не замутилен.

Фильм Я. Шванкмайера представляет собой неординарный парафраз произведения Л. Кэрролла. Необычность проявляется в том, что темы литературного источника помещаются в новые жанровые и стилистические условия. В свою очередь это порождает ряд трансформаций исходного текста.

В произведении Л. Кэрролла в начале повествования акцент делается на некой Стране Чудес, в которую попадает Алиса. Причем читателю вначале не объясняют, как она там оказалась. Дается лишь намек на то, что это, возможно, сон девочки: «<...> от жары ее клонило в сон» [Кэрролл, 1991: 11].

В фильме Я. Шванкмайера внимание сразу же акцентируется на внутреннем мире как источнике всех событий. Это выражено в первую очередь в оригинальном названии. Кроме того, самая первая реплика главной героини отсылает зрителя не только к ее внутреннему миру, но и к их собственному: «Алиса задумалась: “Вы увидите фильм, сделанный для детей, возможно, но я чуть не забыла. Вы должны закрыть глаза, в противном случае вы ничего не увидите”».

Важно обратить внимание на слово «возможно». Учитывая структуру предложения и то, как его интонирует главная героиня, данное наречие получает двойное толкование. Оно может относиться к главной части предложения и ставить под сомнение тот факт, что зритель увидит фильм. С другой стороны, наречие «возможно» может относиться к причастному обороту «сделанный для детей». В таком случае оно проблематизирует жанровую природу и адресованность детям как фильма, так и его литературного источника. Становится возможной следующая трактовка: фильм и произведение, по мотивам которого он снят, не являются сказкой и не предназначены специально для детей, следовательно, они не обязаны иметь дидактическую направленность. В свою очередь это дает режиссеру возможность использовать такой метод, как «чистый психический автоматизм», нацеленный, по мнению А. Бретона на то, чтобы «<...> выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли <...> вне всякого контроля со стороны разума, вне

каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений», что чрезвычайно важно для художников-сюрреалистов [Бретон, 1924].

Примечательно то, что в тот момент, когда главная героиня произносит реплики, камера фокусируется на ее губах. Этот прием используется на протяжении всего фильма и выполняет несколько функций. Во-первых, он позволяет разграничить повествовательные инстанции, то есть героя и повествователя, а также установить дистанцию между повествуемыми событиями и событием повествования. Во-вторых, этот прием дает режиссеру возможность разработать такой аспект теории автоматического письма А. Бретона, как эквивалентность мысли и слова. Фокусирование камеры на губах главной героини в те моменты, когда она говорит, визуализирует процесс автоматического «мысле-говорения» (А. Бретон). Кроме того, героиня получает особый статус. Поскольку она выступает в качестве субъекта автоматического письма, она оказывается частью мира, который через нее проходит. Иными словами, она растворяется в объекте. Героиня одновременно едина и рассеяна, что проявляется в многочисленных трансформациях, происходящих с ней.

Сюжетная линия произведения Л. Кэрролла, связанная с трансформациями тела Алисы, сохраняется в фильме в измененном виде. Героиня несколько раз превращается из человека в куклу и наоборот, что направлено на снятие оппозиций «живое-мертвое», «механическое-немеханическое».

Финал фильма отличается от концовки произведения Л. Кэрролла. В книге читателю четко дают понять, что все события, произошедшие с Алисой, ей приснились: «– Алиса, милая, проснись! – сказала сестра. – Как ты долго спала!» [Кэрролл, 1991: 99]. В фильме героине так и не удается установить границу между реальностью и сновидением, что делает финал открытым.

Другое изменение исходного текста связано с тем, что героиня Алиса в отличие от своего литературного прототипа, которому «<...>все казалось <...> вполне естественным» [Кэрролл, 1991: 11], удивляется всему происходящему. Помимо того, что происходят изменения привычного, мир, в котором оказывается героиня фильма, ей непонятен, а зачастую даже враждебен. Непонятность нового мира проявляется в том, что Алиса не знает, как себя вести, и ей зачастую не

удается достичь цели, по крайней мере, с первого раза. Например, у Алисы не получается догнать Кролика, а также открыть ящики столов, ручки которых отрываются и остаются у нее в руках. Героиня не может прочитать приглашение, поскольку в нем нет текста. Враждебность проявляется в обилии колюще-режущих предметов (циркули, канцелярские кнопки, ножницы, гвозди), а также в акцентировании внимания на том, что Алисе больно и она получает травму после контакта с новым миром. Кроме того, она находится в конфликте с обитателями этого мира. Слуги Кролика устраивают за Алисой погоню, а на суде вместо Валета Червей обвиняемой становится Алиса.

Другие элементы нового мира вычленяются из естественной среды и отстраняются от своей реальной функции. Например, письменный стол, изображенный в фильме, стоит в поле и выполняет функцию портала. Кроме того, многие элементы показаны как отталкивающее соединение реальных, но органически несовместимых объектов. Они представлены преимущественно образами еды и служат средством создания враждебности.

Важно отметить, что образы еды довольно часто используются в произведениях Я. Шванкмайера, причем еда, как правило, предстает как нечто отталкивающее и ассоциируется с насилием. По признанию режиссера, это не случайно. За неприязненным отношением к процессу поглощения пищи скрывается личный опыт Я. Шванкмайера: «В детстве у меня были проблемы с едой. Точнее сказать, проблемы были у моих родителей. Я не хотел есть, был болезненно тощим, костлявым. Меня посылали в специальные оздоровительные учреждения, где заставляли есть полезную пищу: насильно кормили железосодержащими продуктами, вливали в меня рыбий жир. Испытанные тогда детские чувства переходят из одного моего фильма в другой. Изменить это не способен даже тот факт, что теперь у меня нет никаких проблем с аппетитом» [Долин, 2009].

Таким образом, обращение к теме еды дает режиссеру возможность решить несколько художественных задач. Во-первых, это позволяет следовать одной из заповедей, которая звучит следующим образом: «Полностью отдайся своим навязчивым идеям. Все равно у тебя нет ничего лучшего. Одержимости – это реликты детства. А самые ценные сокровища кроются именно в глубинах детства.

Ворота туда нужно постоянно держать открытыми. Речь не о воспоминаниях, а об ощущениях; не о сознании, а о подсознании. Позволь этой подземной реке свободно течь сквозь тебя» [Соловьева, 2013]. Иными словами, используя образы еды, режиссер отражает свои детские переживания. Во-вторых, отталкивающая, сопряженная с насилием пища представляет художественный мир как враждебный и опасный для населяющих его героев.

В фильме «Něco z Alenky» еда обладает несколькими характеристиками. Во-первых, она принципиально не эстетична, а процесс ее поглощения не вызывает приятные ощущения у главной героини. Это проявляется в том, что Алиса морщится или выплевывает еду. Что касается посуды, из которой едят герои, то внимание зрителей акцентируется на том, она грязная и старая, со следами ржавчины или отколовшейся эмали.

Во-вторых, продукты питания используются не по назначению. Например, Алиса не пьет чай, налитый в чашку, а швыряет в него камни. Сливочное масло используется на безумном чаепитии для смазывания часов, а банка с рыбными консервами оказывается местом хранения дверного ключа. С другой стороны, в качестве пищи выступает что-то принципиально не съедобное: Белый Кролик ест опилки, Алиса пьет из бутылочки чернила, откусывает половинки деревянного гриба из портняжной коробки и обнаруживает, что закрытая консервная банка кишит живыми тараканами. Другой пример – превращающиеся в печенье камни. Получается, что еда в фильме амбивалентна. Съедобное постоянно трансформируется в несъедобное и наоборот.

Другой важной характеристикой еды является то, что она ассоциируется с насилием и смертью. Неприятное физическое воздействие и опасность пищи проявляется именно в тот момент, когда Алиса пытается вступить в контакт с новым миром и его обитателями: главная героиня достает из банки не только варенье, но и острую канцелярскую кнопку, а из батона, оказавшегося в ее руке, вырастают гвозди. Попытка крысы приготовить себе еду оборачивается для Алисы потерей клока волос и болезненными ощущениями, которые возникают из-за вбиваемых в ее голову колышков и разводимого на ее макушке костра.

С насилием ассоциируется не только еда, но и посуда. Сюжетная линия, связанная с посудой в доме Герцогини, присутствует в фильме в измененном виде. В произведении Л. Кэрролла кухарка кидается кухонной утварью в Лягушонка, Герцогиню и младенца, но это не причиняет им особого вреда: «Блюдо пролетело мимо, слегка задев его по носу <...>» [Кэрролл, 1991: 46], «<...> невозможно было понять, больно ему или нет» [Кэрролл, 1991: 49], «<...> прямо мимо младенца пролетело огромное блюдо и чуть не отхватило ему нос» [Кэрролл, 1991: 49]. В фильме Я. Шванкмайера объектом насилия выступает Алиса. Вся посуда летит в нее, что причиняет ей боль. Это выражено вполне эксплицитно: девочка хватается за ушибленную часть тела после каждого удара или закрывает голову руками в целях самообороны.

Опасность и смертоносность еды проявляются после ее поглощения. Поедание печенья приводит к тому, что Алиса несколько раз превращается в анимированную куклу, то есть становится не совсем живой. Кроме того, она оказывается главной обвиняемой на суде и приговаривается к смертной казни.

Связь еды с насилием и смертью также проявляется в том, что Алиса в какой-то момент становится как бы едомой. Это отражено в эпизоде, в котором Белый Кролик преследует ее вместе со своими слугами и сталкивает в кастрюлю с белой жидкостью. Данный эпизод можно рассматривать как отсылку к мифологеме «купание в молоке». После купания Алиса увеличивается в размере, но не становится сильнее. Она покрывается оболочкой куклы, что делает ее не способной к самостоятельному передвижению. Подобная уязвимость на руку враждебно настроенным обитателям мира, и они отвозят Алису, причиняя ей дискомфорт, в помещение для хранения продуктов питания. Получается, что Алиса становится для них пищей.

Кладовая, в которой оказывается главная героиня, является одним из символов амбивалентности еды. В ней Алиса вылезает из оболочки куклы и приобретает статус того, кто ест, а не того, кого едят. Кроме того, она в очередной раз сталкивается с причудливыми в своей двойственности продуктами питания: вареньем с кнопками, хлебом с гвоздями, яйцами, из которых вылупились черепа, ожившим куском мяса. В интервью А. Долину Я. Шванкмайер говорил о том, что в его фильмах «мясо <...> представляет мясо как

такое, но также является многозначным символом» [Долин, 2009]. Действительно, кусок мяса в кладовой, в которой оказалась Алиса, можно рассматривать и как часть туши убитого животного, употребляемое в пищу, и как нечто амбивалентное, символизирующее снятие оппозиции «живое-мертвое».

Еда выступает средством создания мира, враждебного не только Алисе, но и другим обитателям. Это проявляется в том, что в фильме актуализируется мотив ускользающей еды. Процесс поглощения пищи становится невозможным как в случае с крысой в море слез. Данный персонаж пытается приготовить себе еду на голове у Алисы, но это не заканчивается успехом. Вся пища и кухонная утварь оказываются опрокинутыми девочкой в море слез. Если же героям все-таки удастся поесть, то это не приводит к удовлетворению и насыщению: опилки, поедаемые Белым Кроликом, вываливаются у него из живота, а чай, который пьет Болванщик, проливается мимо рта или частично выплескивается из отверстия в спине.

Мир, в который попадает Алиса, предстает как враждебный и опасный для всех его обитателей. Одним из средств создания этой чуждости является еда, которая носит амбивалентный характер и снимает оппозицию «живое-мертвое».

Таким образом, фильм Я. Шванкмайера представляет собой парафраз произведения Л. Кэрролла. Его текст подвергается значительным трансформациям в силу того, что он рассматривается режиссером сквозь призму сюрреализма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года. Режим доступа: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm/>
2. Долин А.В. Ян Шванкмайер: «Без моего детства я был бы глух и нем» // Журнал «Искусство кино» №9, сентябрь, 2009. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2009/09/n9-article14/>
3. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. – М.: «НАУКА», главная редакция физико-математической литературы, 1991. – 358 с.
4. Соловьева А. Ян Шванкмайер. Десять заповедей (1999) // Буклет к выставке «Кунсткамера Яна Шванкмайера» (Центр современной культуры «Гараж», Москва, 21 июня – 25 августа 2013 года). Режим доступа: <https://vk.com/wall-150444?own=1/>

*Чиндина Н.А.* «Сон Аленки» Я. Шванкмайера как неординарный парафраз «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла

В статье рассматриваются особенности трансформаций текста Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» в фильме Я. Шванкмайера «Сон Аленки». Причиной трансформаций выступают художественные задачи, которые Я. Шванкмайер ставит перед собой, а также его приверженность сюрреализму.

**Ключевые слова:** Шванкмайер, Кэрролл, сюрреализм, враждебность мира, образы еды.

*Chindina N.* «Něco z Alenky» by J. Švankmajer as an unordinary paraphrase of «Alice's Adventures in Wonderland» by L. Carroll

The paper deals with peculiarities of transformations of the text «Alice's Adventures in Wonderland» by L. Carroll which it undergoes in the film «Něco z Alenky» by J. Švankmajer. Artistic problems, J. Švankmajer focuses on, and his commitment to surrealism are viewed as the reasons of these transformations.

**Key words:** Švankmajer, Carroll, surrealism, hostility of the world, images of food.

*Чиндина Наталия Александровна* – преподаватель кафедры английской филологии Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

**ИГРА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ ТРАГИКОМИЧЕСКОГО В ПОВЕСТИ ПАВЛА САНАЕВА «ПОХОРОНИТЕ МЕНЯ ЗА ПЛИНТУСОМ» И ОДНОИМЕННОМ ФИЛЬМЕ СЕРГЕЯ СНЕЖКИНА**

При каких обстоятельствах в житейской реальности может проявиться театральное начало? Ответ на этот вопрос можно найти в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» и одноименном фильме С. Снежкина.

Ситуация, описанная в книге, пугает своей абсурдностью. Деспотичная бабушка, Нина Антоновна Савельева, не отдает внука Сашу своей дочери, Оле Савельевой, бесконечно осыпает ее самыми страшными ругательствами, называет дедушку, своего супруга, предателем, клеветает на отчима своего внука, давая ему оскорбительные прозвища и ни на шаг не подпуская к ребенку. Бабушка и дедушка Савельевы – актеры, только Нина Антоновна – не реализовавшая себя актриса, в отличие от Семена Савельева, народного артиста СССР, лауреата Госпремии. И для сюжета повести это очень важно.

Кажется, что ситуация узнаваема, с чем-то подобным можно встретиться в жизни достаточно часто. Но в бесконечной и неестественно безвыходной череде семейных скандалов мы неожиданно начинаем ощущать присутствие игры, театрального начала. В бытовом абсурде угадывается система правил, определенные пространственные маркеры, ролевые установки.

В повести П. Санаева инициатором игры является бабушка. В прошлом она была перспективной актрисой, но череда совершенных ею ошибок и профессиональная нереализованность поломали ей жизнь и изувечили ее психику. Теперь несостоявшаяся прима пробует взять реванш и превращает в подмостки пространство своей квартиры. Жизнь своей семьи она ухитряется преобразовать в сложный спектакль о борьбе Добра и Зла за жизнь маленького мальчика, внука Нины Антоновны. По придуманному ею «сценарию» мальчик – слабый, больной и брошенный ребенок, его мать – отказавшаяся от него распутная сволочь, отчим – корыстный «карлик-кровопийца», дедушка – предатель, который «подыгрывает» негодьям-родителям вместо того, чтобы защищать внука. Для себя самой она выбрала роль праведницы и страдальцы, ангела-покровителя бедного малыша.

Все вместе складывается в трагикомическое действо. Комическое в нем раскрывается с помощью предельно сниженной лексики и бытового контекста ситуации. Трагическое проявляется в роковой судьбе бабушки.

В данной истории постоянно сталкиваются игра и реальность, и враждебность этих начал становится особенно очевидной из-за ярко выраженного несоответствия между актерскими амплуа и действительными фактами жизни героев. Чем дальше, тем очевиднее, что разрешиться этот конфликт может единственным образом – смертью бабушки. Других путей к примирению сторон не существует.

Роковой исход предопределен тем, что всякая игра имеет смысл только в том случае, если участие в ней добровольно. Однако в этом спектакле добровольное участие принимает только «режиссер-сценарист» – бабушка мальчика. Каждый из «второстепенных» персонажей постановки страдает от участия в ней. Мальчик оторван от матери, мать оторвана от сына, отчим предпринимает безуспешные попытки помочь любимой женщине и создать здоровую семью, дедушка вынужден скрываться на работе и на рыбалке от вечных претензий, криков и истерик бабушки. Каждый в определенной степени понимает, что так, как это установлено бабушкой, быть не должно, и диссонанс между навязанными героям амплуа и реальностью оказывается мучительным.

Кроме того, внутри бабушкиного «спектакля» непрерывно ведется борьба между ней самой и всеми остальными участниками. Ее движущей силой является страстное желание мести, исходящее от Нины Антоновны Савельевой. Особенно тяжело приходится деду Саши: казалось бы, он «воюет» на стороне бабушки, но в то же время является ее жертвой. В его фигуре отражается вся сложность ситуации, когда каждый оказывается мучительно раздвоен: действует в интересах одной стороны, а сочувствует другой. Прекращение этой борьбы возможно только в случае смерти бабушки как ее зачинщика.

Все, что делает бабушка, отдает безумием, во всем, что она говорит, нет логики. Объясняя болезни внука, она твердит ему изо дня в день, что за грехи родителей расплачиваются дети, – имеются в виду исключительно «грехи» Сашиной матери, Оли Савельевой. При этом никак не учитывается то, что ее дочь в

данной ситуации «расплачивается» за ее собственные «грехи». И значит, радея о справедливости, Нина Антоновна скрывает собственные пороки.

О хаосе, царящем в сознании бабушки, в повести Санаева лучше всего свидетельствует окружающий ее и ею же созданный предметный мир. Обычно в доме каждая вещь имеет свое назначение и место. В нагромождении вещей, находящихся в доме Нины Савельевой, чувствуется болезненная бессмысленность: «...какие-то пластинки, мотки шерсти, пыльные бутылки вина, посуду <...> которые никогда не вынимались и полностью оправдывали присвоенную буфету кличку – саркофаг», «два огромных шкафа, набитых, как и буфет, неизвестно чем, мутное зеркальное трюмо» [Санаев, 2010: 15]. Совсем иначе выглядят немногочисленные вещи Саши: у каждой из них есть свое место и предназначение, а главное – ценность: «Почти все, что у меня было ценного, подарила мне мама <...> эти вещи любил, потому что они были от нее» [Санаев, 2010: 15]. Стекланный шарик, старая жвачка, деталька из строительного набора хранятся у Саши за тумбочкой, в недоступном для бабушки месте.

Эта недоступность есть не что иное как тайна. Формула «похороните меня за плинтусом» (об этом однажды попросил сам мальчик), раскрывает «подпольность» искренних чувств. Саша хочет спрятаться от взрослых игр, от жестокого театрального действия. Так Санаев говорит о разрушительности и неуместности театрального наигрыша в бытовой ситуации.

Брань, которая превалирует в речи бабушки, свидетельствует о прочно укорененной идее расплаты в ее сознании. Нина Антоновна исторгает бесконечный поток ругательств, которые используются как в ситуациях гнева, так и при ласковом обращении к Саше. Основными лексическими единицами в общении с внуком выступают слова «идиот» и «сволочь». Но временами своеобразный бабушкин «артистизм» проявляется в поношениях куда более замысловатых: «Будь ты проклят небом, Богом, землей, птицами, рыбами, людьми, морями, воздухом! <...> Чтоб на голову твою одни несчастья сыпались! Чтоб ты, кроме возмездия, ничего не видел!» [Санаев, 2010: 3]. Лингвист В. Мокиенко в своей работе, посвященной русской бранной лексике [Мокиенко, 1994: 50-73], отмечает, что заклятия связываются с верой в магическую силу слова и его трансформацию в

некое оружие. Это позволяет понять, что таким способом бабушка защищается от истины, выдавая свою слабость и нереализованность в жизни. С помощью бесконечных проклятий и ругательств Нина Антоновна Савельева занимает позицию атакующего.

В бабушкиной постановке задействованы все. При помощи манипуляций, открытой вражды и дезинформации бабушка контролирует игровое пространство. На первый взгляд кажется, что самым страдающим игроком является Саша Савельев, однако именно его речь открывает нам глаза на истинное положение вещей. Его сознание, в отличие от сознания взрослых, особенно остро ориентировано на поиск справедливости. И оно буквально разрывается. Речь Саши можно условно поделить на два типа – на соответствующую его действительным переживаниям и «сценическую». Первая позволяет ему выразить его настоящие чувства. Вторая – это воспроизведение бабушкиных фраз («Почему я идиот, я знал уже тогда. У меня в голове сидел золотистый стафилококк. Он ел мой мозг и гадил туда» [Санаев, 2010: 10], «Мама променяла меня на карлика-кровопийцу и повесила на бабушкину шею тяжелой крестягой» [Санаев, 2010: 3]).

Как в фильме, так и в книге есть сцена, в которой режиссерская функция бабушки раскрывается наиболее полноценно и ярко. Условно говоря, здесь показано «оттачивание» роли внука, который «любит» бабушку и «ненавидит» «предательницу-мать». Бабушка внушает: «Слушай меня внимательно <...> если она [мама] снова начнет врать, что я тебя не отдаю, что я отобрала тебя, встань, скажи твердо <...> «Я сам хочу с бабой жить, мне с ней лучше, чем с тобой» <...> Не предашь бабушку, которая кровью за тебя исходит?» [Санаев, 2010: 159].

Об отношении Саши Савельева к театральной игре мы узнаем из его размышлений: «Я не спрашивал себя, почему <...> жизнь запрещает любить маму <...> почему бабушка – жизнь, а мама – редкое счастье, которое кончается раньше, чем успеешь почувствовать себя счастливым» [Санаев, 2010: 157]. В этом отрывке ощущается граница между трагикомедией и реальностью. Мальчик следует правилам бабушкиной игры, как и дедушка, неукоснительно, но лучше деда понимает, что всего лишь играет навязанную роль. Счастье для мальчика – в существовании с матерью, но оно возможно только при разрушении искусственно

созданной Ниной Савельевой «жизни» – то есть при снятии игровых установок, – а это возможно лишь в случае смерти бабушки.

Фильм С. Снежкина предлагает нам иную ситуацию. Его сюжет концентрируется на дне рождения Саши. События укладываются в те два дня, когда конфликт между взрослыми достигает кульминации. Снежкин не рассказывает о счастливых для мальчика временах – о поездке в Железноводск и в Сочи. В результате общая картина оказывается более мрачной, чем в литературном тексте.

У Снежкина центральным персонажем является бабушка. Она предстает перед нами на протяжении всего фильма с окровавленным лицом: в приступе отчаяния и бессилия – якобы из-за неблагодарности внука – она оцарапала себя, оставив кровавые подтеки. Ее внешность заставляет вспомнить боевой раскрас индейцев. Так Снежкин делает акцент на постоянной ярости и жестокости бабушки, готовности наброситься на любой из объектов мести. Напомним, что у П. Санаева Нина Антоновна Савельева все же была способна проявлять нежность и человечность, пусть и актерскую, наигранную. Также важным, на мой взгляд, является исключение из фильма финальной исповеди бабушки. Санаев представил нам агонию этой женщины – ее смерть, «режиссерскую», вызванную крушением игры, и, как следствие, смерть физическую. Снежкин исключает «режиссерскую» смерть, акцентируя внимание на семейной драме.

Изображая бабушку более ужасающей и грозной, более деспотичной и властной, чем в повести, Снежкин не дает другим персонажам быть сильными и пытаться противостоять тирании. Отчим предстает перед нами как минимум пассивным. В повести приводилось его письмо, где он говорил об Оле Савельевой как о человеке «с редкими достоинствами», объяснял, что в этой ситуации никто не претендует ни на какое имущество, никто не планирует унижать Савельевых-старших. «Я уповаю на Ваше благоразумие и верю, что решить этот вопрос удастся бесконфликтно – разумно и по-человечески» [Санаев, 2010: 137], – писал отчим, раскрывая истинное положение дел, разрушая игру реальностью. В фильме отчим бесполезен в борьбе за мальчика, более того – его присутствие только ухудшает положение матери, о чем свидетельствуют, например, стычка во дворе бабушки

или его циничные реплики в бытовой ссоре с Олей Савельевой («А давай нашего родим <...> а этого бабушке отдадим <...>. Родим абсолютно здорового ребенка, будем нормальные книжки покупать, <...> а не медицинские энциклопедии и справочники инфекционных заболеваний»). В кинофильме отчим действительно алкоголик и не может без пятидесяти грамм «для храбрости».

В результате текст повести и ее экранизация сильно различаются по смыслу. Санаев пишет о том, как разрушительно театральное поведение, если оно не проявляется на сцене, а вторгается в обыденную жизнь. Действительные чувства людей перестают приниматься во внимание, всем приходится лицемерить, и выходом для всех становится конец спектакля – смерть его зачинщика-режиссера. Снежкин создает фильм о домашнем деспотизме – о том, что семейный тиран способен не только мучить других, – он уничтожает в них человеческое достоинство, волю к сопротивлению, и изменить эту ситуацию не может даже смерть деспота.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Санаев П. Похороните меня за плинтусом. – М.: АСТ, 2010.
2. Мокиенко В.М. Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное. Русистика. – Берлин, 1994, № 1/2.

*Шиповская А.К.* Игра как инструмент создания трагикомического в повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом» и одноименном фильме Сергея Снежкина

В статье раскрывается тема игры как инструмента создания трагикомического эффекта в повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом» и одноименном фильме Сергея Снежкина. Цель работы – продемонстрировать разницу языков литературы и кино с помощью анализа методов и приемов передачи серьезности восприятия мальчиком Сашей Савельевым искусственно создаваемой его бабушкой действительности и способов задания ролевых игровых установок взрослых. Особое внимание уделяется разнице в сюжетных решениях, использованных Снежкиным и Санаевым.

**Ключевые слова:** игра, реальность, театральность, конфликт, Санаев, Снежкин.

*Shipovskaya A.* The game which is presented as a tool to create the tragicomic effect in the novel «Bury me behind the floor molding» by P. Sanaev and in the screen version of the same name by S. Snezhkin.

The article deals with the game as an instrument to create the tragicomic effect in the novel «Bury me behind the floor molding» by P. Sanaev and in the screen version of the same name by S. Snezhkin. It draws our attention to the difference between the literature and cinema language. Attempts are made to analyze the methods and techniques of the perception seriousness transfer of the artificial reality created by Nina Saveleva through the eyes of the main character, Sasha Savelev. It is spoken in detail about the ways of creating role-gamed finding in the adult characters behaviour. The difference of the plots of the film and the book and their theatrical amplitude are specially noted.

**Key words:** game, reality, theatricality, conflict, Sanaev, Snezhkin.

**Шиповская Анна Константиновна** – студентка Самарского государственного университета, Самара.

**О.Н. ЛАПИНА**

## **КУКЛЫ И МАСКИ КАК ЭЛЕМЕНТ КАРНАВАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В РОМАНЕ Д. КЭРРОЛЛА «СТРАНА СМЕХА»**

Один из ярких мотивов карнавальности в романе «Страна смеха» – мотив маски.

Герой романа Томас Эбби одинок, неудовлетворен жизнью, разочарован, самое яркое и интересное в его жизни это хобби – увлечение творчеством детского писателя-сказочника и маски. Томас коллекционирует маски – этнические, посмертные, арт-объекты, театральные, карнавальные. И впоследствии он становится заложником своих увлечений, попадает в мир своих фантазий, становится персонажем и даже преемником своего кумира. Он примеряет различные маски, заглядывает под маски других.

В самом начале произведения читатель знакомится с коллекцией масок Томаса. Благодаря мотиву маски данный эпизод обретает весьма существенные символические значения. Далее в романе маски, такие знакомые и привычные для героя, находят отражение в дальнейшем сюжете и образах персонажей, которых он повстречает в своем роковом путешествии.

В коллекции Томаса есть посмертная маска Джона Китса – знаменитого английского поэта-романтика, одного из самых популярных и хрестоматийных поэтов Великобритании. Посмертная маска – символ продолжения жизни человека в потустороннем мире или возвращения умерших из загробного мира. Далее в сюжете романа будет развиваться линия воскрешения известного писателя из иного мира в мир людей или из мира людей в мир персонажей. Известное стихотворение Джона Китса «Ода греческой вазе», о котором упоминает герой, тоже перекликается с сюжетом романа [Keats's Poetry: 79]: Китс описывает сцены, изображенные на греческой вазе, подробно останавливаясь на двух: в одной любовник гонится за любимой, не настигая ее, в другой сельские жители собираются совершить жертвоприношение.

Другая маска из коллекции Томаса – маска фермера Руди:

«Rudy the Farmer was brown and tan and beautifully carved in an almost offhand way that added to his rough, piggy-fat, drunken face»<sup>1</sup>

Эта маска очень напоминает Ричарда Ли:

«A red, prickly farmer's face that looked half-tired and half-mean. He had a self-inflicted haircut that wobbled around his big head, a nose and eyes that stuck out too far from his face»<sup>2</sup>;

«He looked as if he walked around all day in his underpants and took baths on alternate Thursdays»<sup>3</sup>.

Любимая маска Томаса – милашка Маркиза:

«I went over to the Marquesa and touched her pink-peach chin softly. (...) My Marquesa with her tortoiseshell combs, her too-white and too-big teeth that had been smiling at me for almost eight years»<sup>4</sup>.

Эта маска Маркизы найдет отражение в образе Саксони, девушки, которую полюбит Томас, и которая станет его верной спутницей:

«The smile was only partly there (...) A clean, healthy face that was raised on a farm or out in the country someplace, but never in the sun that much. Straight brown hair but for a small upward flip when it reached her shoulders, as if it were afraid to touch them. A sprinkle of light, light freckles, straight nose, wide-set eyes»<sup>5</sup>.

Маска с символами смерти – череп и змея, на которую обратила внимание Саксони, явится знаменем ее смерти:

«She spent a long time looking, and at one point reached out to touch the red Mexican devil with the great blue snake winding down his nose and into his mouth, but her hand stopped halfway and fell to her side»<sup>6</sup>

Маски из коллекции Томаса «The Buffalo, Pierrot, the Krampus» («Буйвол. Пьеро. Крампус) вызывают ассоциации огромной силы, любовного

---

<sup>1</sup> «Фермер Руди был русый и загорелый, ловко высеченный буквально несколькими касаниями резца, что подчеркивало грубую, толстую, как у хряка, испитую физиономию».

<sup>2</sup> «Красномордый фермер, сущий порох, пьянчуга-хитрован. Стригся он, похоже, сам, и очень неровно, глаза слишком выпучены, нос длинноват»

<sup>3</sup> «Он напоминал человека, который день-деньской расхаживает в подштанниках, а моется каждый второй четверг»

<sup>4</sup> «Я подошел к Маркизе и нежно коснулся ее розового как персик подбородка. (...) Моя Маркиза с черепаховыми гребнями и слишком белыми и крупными зубами улыбалась мне почти восемь лет»

<sup>5</sup> «Улыбка – да, была (...) Чистое, здоровое лицо, выращенное на ферме или где-нибудь в сельской местности, но не очень солнечной. Прямые русые волосы чуть загибались у самых плеч, словно боясь их коснуться. Светлые веснушки, как брызги солнца, прямой нос, широко посаженные глаза»

<sup>6</sup> «Она долго смотрела и в какой-то момент потянулась к багровому мексиканскому черепу с толстой синей змеей, что высовывалась из его рта и свивала кольца вдоль носа, – но остановила руку на полпути, уронила вдоль туловища».

треугольника, демонического существа – проводника в преисподнюю – все эти мотивы будут использованы в сюжете романа.

Маркером порога, роковой перемены в жизни Томаса тоже явилась маска, маска Короля, которую сделала Саксони:

«From one of the photographs of Marshall France, she had carved a meticulously detailed mask of the King. The expression on his face, the color in his eyes, his skin, lips.. , it was all awesomely real. I turned it over and over in my hands, looking at it from every conceivable angle. I loved it but was also very spooked by it»<sup>1</sup>.

Традиционно маска – это «символ преобразования, изменения и одновременно сокрытия, тайны. Маска наделяется способностью преобразовывать наличное в желаемое, преодолевать грань собственной природы» [Адмони: 284]. В любой культурной традиции, по словам М.М. Бахтина, маска всегда окутана особой атмосферой, воспринимается как частица какого-то иного мира; маска никогда не может стать просто вещью среди других вещей [Бахтин: 46]. Этот иной мир, с которым связана маска, – потусторонний мир. Связь маски с потусторонним миром рождается из ее первоначального сакрального значения. Маска связана с мотивом потери собственной личности и желания слиться с богом. Маска в таком случае и элемент, и символ этих преобразований.

Маска – символ двойственности, символ обмана и атрибут лжи. Имплицитно эти стороны топоса маски присутствуют в романе на протяжении всего повествования.

Главный герой надевает маску равнодушия и даже раздражения, когда речь заходит о его отце, но на самом деле он очень любит отца, ему очень его не хватает. Он вынужден использовать маски, когда попадает в ситуацию любовного треугольника – для Анны он успешный, способный на авантюры (Арлекин), тогда как для Саксони – грустный, запутавшийся в собственных чувствах, нуждающийся в сострадании (чем не Пьеро?). По ходу повествования

---

<sup>1</sup> «По одной из фотографий Маршала Франса она тщательно вырезала маску Короля. Выражение его лица, цвет глаз, кожа, губы... все было до трепета натурально. Я вертел маску в руках, рассматривая ее во всех мыслимых ракурсах. Я был в восторге – и в то же время чем-то она меня очень пугала»

Томас, снимая маску простого школьного учителя, примеряет на себя маску писателя-биографа, маску детектива и даже маску Бога. При этом герой ощущает особую, не карнавальную, а маскарадную свободу:

«I loved leading all of my different lives – writer, researcher, Anna's lover, Saxony's man. But I knew too that that totally convenient world would end any moment, and that then I might be jumping around as if the floor were on fire, trying to salvage whatever I could» / <sup>1</sup>

В Галене за масками обычных людей-горожан скрывались персонажи «Галенских Дневников», некоторые из них были еще и персонажами сказок Маршала Франса:

«The first thing I saw when Sharon Lee came out of the kitchen was Sharon Lee. I blinked, and when I looked again, I saw Krang coming out of the kitchen holding a hot pie on a black metal tray (...) At first I thought that it was some kind of remarkable mask that the Lees owned» <sup>2</sup>/

Миссис Флетчер, согласно грандиозному плану Анны, надела на себя маску слегка сумасшедшей домовладелицы. И даже бультерьер Нагель (человек в обличье собаки) носил маску шпиона, подглядывая, подслушивая и докладывая Анне обо всем, что видел и слышал.

У Маршала Франса несколько личин – это Мартин Эмиль Франк, родившийся в Австрии в еврейской семье, впоследствии эмигрировавший в Америку; это талантливый писатель-сказочник Маршал Франс, творчество которого обожали и дети и взрослые; это художник Ван Уолт, который рисовал необыкновенные иллюстрации к сказкам Франса; это божество, обладающее даром воплощать свои фантазии в жизнь посредством своего творчества.

За маской дочери Франса – милой и гостеприимной Анны – скрывается жестокий постановщик фантазий отца, а возможно и убийца. За масками собак – люди. Маски. Маски повсюду. Кто-то выбирает маски сам, приспособливаясь, обманывая или скрывая душевную боль, а кому-то их надевает режиссер.

---

<sup>1</sup> «Я обожал все свои жизни сразу – писателя, исследователя, любовника Анны, мужчины Саксони. Но я также понимал, что этот вполне устраивающий меня мир в любой момент может рухнуть, а потом я, не исключено, буду скакать как на сковороде, пытаюсь спасти то, что еще можно спасти».

<sup>2</sup> «Когда из кухни вышла Шарон Ли, то есть сначала я и увидел Шарон Ли. Я моргнул, а когда взглянул снова, то из кухни выдвигалась красавица Кранг с горячим пирогом на черном железном подносе. (...) Сначала я подумал, что это просто маска, заветная игрушка семейства Ли».

Маска в маскаральной культуре наделена большим значением, чем в карнавальной, в Новое время происходит смена приоритетов, изменение парадигмы, перестройка всей ценностной иерархии различных компонентов и атрибутов культуры, обусловленные переменами в мировосприятии и отношении к миру.

Если маска в карнавале выражала важную для карнавальной культуры идею обновления, рождения, то в маскарале Нового времени маска становится средством обмана, способом сокрытия истинного лица и истинной сущности, утаивания, забвения: карнавальная маска несет рождение, маскаральная – смерть. Маска приобретает комплекс взаимосвязанных мотивов: потери своего я, утраты лица, поисков истинной сущности, стремления избавиться от приросшей к лицу маски, попытки узнать, кто скрывается под маской другого.

Одним из мотивов карнавальности в романе является кукла – искусственный двойник человека.

Героиня романа – Саксони Гарднер – профессионально изготавливала кукол-марионеток. Пожалуй, Саксони – самый некарнавальный персонаж, вовлеченный в эту карнавальную ситуацию. Она хорошо знала историю своего ремесла:

«She talked about Ivo Puhonny and Tony Sarg, Wajang figures and Bunraku, as if we were all best friends»<sup>1</sup>

Куклы для Саксони не просто ремеслом, они составляли очень большую часть ее жизни:

«Saxony, however, went right over to a hand puppet that was hanging from a hook on the wall. (...) Sax reached for it, then stopped and stepped back. "It's a Klee!" (...) "But it's a Paul Klee!" Saxony looked from the puppet, to Anna, to me, totally flabbergasted. (...) She started talking, but it was so quietly that it was either to herself or to the puppet»<sup>2</sup>.

---

1 «Она рассказала об Иво Пугонни и Тони Сарге, о Бунраку и фигурках Ваджанг, словно это были ее друзья».

2 «Саксони двинулась напрямиком к наручной кукле, свисающей с крючка на стене (...) Сакс потянулась было к кукле, но отпрянула. "Это же Клее!" (...) "Это же Пауль Клее!" – Саксони ошеломленно перевела взгляд с куклы на Анну, потом на меня. (...) Она сняла куклу со стены так, будто это чаша Грааля, и заговорила, но почти не слышно – то ли сама с собой, то ли с куклой»

Пауль Клее – художник и график, разработавший странный, сказочный художественный язык, посредством которого он хотел изобразить мир, лежащий по ту сторону действительности [Богданов П.С., Богданова Б.Г.].

Одна из работ Саксони – воплощение мотива куклы, заменяющей собой человека, связанного с темой утраты человеческого облика, отделения от живого мира и соприкосновения с миром мертвых:

«That one's a copy of the evil spirit Natt from the Burmese Marionette Theater»<sup>1</sup>

Встреча главного героя с марионетками оказалась знаковой – она ознаменовала скорое попадание героя в паутину Маршала Франса, в мир его марионеток:

«What she probably said was watch your head, because the first thing I did when I walked through her door was wrap myself in a thousand-stringed spiderweb, which gave me a minor heart attack. It turned out to be puppet strings, or I should say one of the puppets' strings, because they were hanging all around the room in elaborately different macabre poses that reminded me of any number of dreams I'd had»<sup>2</sup>

В доме Маршала Франса герои увидят деревянную куклу Пиноккио с двигающимися конечностями, старый манекен, наручных кукол и марионеток, описание увлечений хозяина дома помогают воплощать в тексте мысль о художнике-творце, преображающем действительность силой своего воображения, способного своим художественным талантом убить или воскресить. Так писатель Франс играет своими персонажами, более того, он подчиняет жизнь главного героя своей воле.

В романе «Страна смеха» затрагивается тема сравнения жизни с театральной постановкой, людей с марионетками – куклы, нити, которые приводят их в движение, и авторская воля, которая руководит этим движением.

Мотив куклы связан с темой омертвления и находится в ближайшем родстве с противоположным ему мотивом оживления. Здесь у Кэрролла выражены оба

---

<sup>1</sup> «Это копия злого духа Натта из Бирманского театра кукол».

<sup>2</sup> «Наверное, это было что-то вроде «Берегите голову», поскольку, шагнув через порог, я, первым делом запутался головой в паутине, от чего перенес легкий сердечный приступ. Но это оказались нити кукол, тысячи нитей; марионетки висели по всей комнате в тщательно выверенных жутковатых позах, причем ни одна не повторялась. Они напомнили мне множество страшных снов, какие я видел в своей жизни».

мотива – с одной стороны, он оживил персонажей, но с другой – он умертвил их, снизвел до сущности кукол. Литературные персонажи переводятся из категории вещей в категорию мыслящих и чувствующих существ и наделяются психологией, они живут, но жизнью не свободной, они куклы, которыми играет автор.

Маршал Франс создал свой театр, свой мир, город Гален наполнился созданными им куклами-марионетками, которые живут и умирают строго по сценарию. Все их действия подчинены воле творца. Они выглядят как люди, действуют, чувствуют как люди, но они лишены чего-то важного и личного – судьбы, они заранее знают все свои действия в жизни и свой конец, они лишь подобия людей – происходит трагическая карнавальная подмена: создание, лишенное духовности, вытесняет живую человеческую личность. Этот город – пародия на город, в нем живут псевдо-люди, которые заключают псевдо-браки, рожают псевдо-детей и живут в псевдо-обществе. Таким образом, возникают как бы две стороны мотива куклы: с одной стороны кукла – это подобие человека, оживляемое движением, с другой – выражение абсолютного обмана, недоверия, пустого содержания.

Кукла в народной смеховой культуре тесно связана с топосами игры, смеха, это атрибут театрального действия, искусственного мира, в котором высмеивается реальный мир. Мотив кукольности, связанный с представлением о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, уже скорее носит маскарадный, а не карнавальный характер.

Топос театральности, кукольности прямо маркируется в тексте:

«Saxony went to the blackboard, picked up some chalk, and began drawing a cartoon (...) The Queen of Oil and I stood over the gravestone of Marshall France. Up above us, France looked down from a cloud and worked puppet strings that were attached to both of us everywhere. It was certainly well done, but it was also a disturbing picture in light of what Anna had been saying»<sup>1</sup>.

В романе создана персонажная система масок и кукол, выявление сути которых помогает разрешить поднимаемые в произведении проблемы.

---

<sup>1</sup> «Саксони подошла к доске, взяла мел и начала рисовать картинку (...) Мы с Королевой Масляной стоим у могилы Маршала Франса. Над нами Франс – он смотрит вниз с облака и, как кукловод, дергает за привязанные к нам ниточки. Изображено было очень здорово, но в свете всего сказанного Анной, картинка вызывала тревожное ощущение».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Carroll J. The Land of Laughs. – Great Britain London by the Guernsey Press Co. Ltd, Guernsey. – 2000. – 242 с.
2. Keats's Poetry and Prose. Ed. Jeffrey N. Cox. New York: W.W. Norton Co., 2008.
3. Адмони В.Г. Поэтика и действительность: из наблюдений над зарубежной литературой XX в. / В.Г. Адмони. – Л., 1975. – 310 с.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература. – 1990. – 543 с.
5. Богданов П.С., Богданова Б.Г. Пауль Клее. URL: <http://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/1539-kllee.html>
6. Кэрролл Дж. Страна смеха. – М.: Эксмо; СПб., 2010. – 432 с.

*О.Н. Лапина.* Куклы и маски как элемент карнавальной образности в романе Д. Кэрролла «Страна смеха»

В статье рассматриваются функции образов кукол и масок в романе Д. Кэрролла «Страна смеха».

**Ключевые слова:** роман Д. Кэрролла «Страна смеха», кукла, маска, маскарадность.

*Lapina O.* Dolls, puppets, masks and carnival: The Land of Laughs by J. Carroll  
Functions and meanings of dolls, puppets and masks in the context of carnival /  
masquerade imagery in The Land of Laughs by J. Carroll are investigated.

**Key words:** The Land of Laughs by J. Carroll, doll / puppet, mask, masquerade in literature.

*Лапина Ольга Николаевна* – магистрант Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

**А.Д. ОЛЕНИЧ**

**ДИАЛОГ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В ПОВЕСТИ ДЖОНА ФАУЛЗА «БАШНЯ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА»**

В повести «Башня из черного дерева» (The Ebony Tower) изобразительные приемы используются как один из базовых инструментов построения модели художественного мира и как отличительная черта стиля повествования. На примере живописи и истории взаимоотношений нескольких художников автор поднимает вопрос о том, каким должно быть искусство и как оно может изменить человеческую жизнь. Время событий книги – несколько ясных сентябрьских дней 1973 года. Этот небольшой промежуток времени вместителен как картина-аллегория. Текст предлагает несколько уровней смысла, которые направляют читателя в мир вне «рам» произведения.

Смыслообразующим является идейное противостояние между Генри Бресли (Henry Breasley) – ярким художником-модернистом начала XX века, «enfant terrible» английского искусства, и Дэвидом Уильямсом (David Williams) – абстракционистом, главным героем книги. В 1920 году Бресли окончательно покинул Англию и поселился во Франции, оставаясь нетерпимым к «официальному взгляду на искусство и административным вмешательствам». Он критикует постмодернистское искусство, в том числе беспредметную живопись Дэвида, и называет ее «триумфом евнуха», где экспрессия масляных красок заменяется бессильной стерильностью пигментных оттенков.

С этим противостоянием в повести связано взаимодействие двух косвенных семантических полей: абстракции и предметности. Абстрактное соотносится с чувством долга, социальными нормами, книжными знаниями, грамматикой языка, нефигуративным искусством, буквальностью и системностью. Предметность соотносится с картинами Бресли, с наглядностью, живой речью, природой, телом, подлинными романтическими чувствами и ростом художественного мастерства. Этот лейтмотив дает о себе знать уже во втором абзаце повести:

«Things about the old man's most recent and celebrated period fell into place at once. No amount of reading and intelligent deduction could supplant the direct experience» [Fowles, 1997: 4]<sup>1</sup>.

Повесть Фаулза определяет проблематику постмодернистского постулата о вторичности (в смысле зависимости от прошлого) и переключке множества творений культуры. Авторский замысел подводит читателя к выводу, что «вторичность» не препятствует созданию новых смыслов, если художник выражает свой внутренний мир через произведение. Индивидуальность личности творца – вот решающий фактор. Важно не то, откуда пришел замысел, а его содержание. Полотна Бресли представляют ценность потому, что он работал без оглядки на изобразительные нормы общепризнанных художественных школ. Он говорил, что если будет слишком много корня, то не будет цветка. Дэвид наоборот искал себя в творчестве других художников, подражая им. Как только он разочаровался в подобном подходе – судьба свела его с Бресли.

Повествование в романе построено на несобственно-прямой речи, что создает два ракурса восприятия происходящего – с точки зрения главного героя и с точки зрения автора. Существование нескольких самостоятельных голосов можно сопоставить с бахтинским полифонизмом [Бахтин, 2002]. Однако в данном случае важен не сам факт «многоголосия», а то, для чего этот прием используется. Авторский голос выступает вперед в моменты описания исторических характеристик местности, биографических подробностей или фактов обыденной жизни, о которых главный герой не может знать. Можно сказать, что косвенный голос автора демонстрирует своеобразное воплощение объективной «реальности» изображаемого мира, однако его присутствие сведено к минимуму. В данных условиях делается акцент на видение событий глазами главного героя, что подчеркивает субъективность и недосказанность повествования, – мотив, проходящий сквозь все творчество Фаулза. Свойства личности главного героя, как дефекты стекла, искажают происходящее. Все усложняет прием слияния искусств, с помощью чего Фаулз создает в тексте несколько уровней прочтения – горизонтальный, для праздного читателя, следящего только за сюжетной линией, и

---

<sup>1</sup> Его представление о крае, где старик прожил последние годы и где достиг зенита славы, сразу приняло конкретные очертания. Ни чтение, ни богатство фантазии не могут заменить собою непосредственного зрительного восприятия

второй – вертикальный и многослойный, который открывается более осведомленному читателю или при повторном прочтении.

Читатель смотрит на мир, представляемый в книге, глазами художника, лектора и арт-критика Дэвида Уильямса. Большинство изобразительных аллюзий, прямых и косвенных экфрасисов исходят непосредственно от него. Фаулз в предисловии к «Элидюку» (переводу романа Марии Французской) писал, что изначально хотел назвать сборник повестей не «Башня из черного дерева», а «Вариации». В том числе первая повесть, которая дала название сборнику, является более реалистичной «вариацией» «Мага» (Magus) [Фаулз, 2016]. Однако характер повествования в «Башне» принципиально отличается от «Мага» тем, что изобразительность и витиеватость речи присуща не автору, а именно персонажу. Дэвид Уильямс выполняет роль транслятора экфрасиса. Поручение, с которым он отправляется из Англии во Францию – собрать материал для критико-биографического очерка к альбому «Творчество Генри Бресли» (то есть перевести иконические знаки в вербально-грамматические). По мнению Дэвида, ему предстоит лишь сверить с реальностью уже имеющуюся у него информацию о знаменитом художнике XX века. Такая предубежденность показывает, что Дэвид подходит к своей работе не творчески, а с долей расчетливости, как бюрократ.

Как художник-абстракционист, Дэвид при написании картин руководствуется математическим расчетом, соразмерностью фигур (что свойственно архитектуре) и мягким сочетанием тонов. С натуры он не пишет и избегает природных форм. Таким он появляется перед взором читателя в начале повести во время путешествия по Бретани:

«Twice he stopped and noted down particularly pleasing conjunctions of tone and depth – parallel stripes of water-colour with pencilled notes of amplification in his neat hand. Though there was some indication of the formal origin in these verbal notes – that a stripe of colour was associated with a field, a sunlit wall, a distant hill – he drew nothing. He also wrote down the date, the time of day and the weather, before he drove on» [Fowles, 1997: .4]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод: Дважды он останавливался и наносил на бумагу особенно приятные сочетания тона и глубины – параллельные акварельные полосы с карандашными пометками масштаба, написанные его аккуратным почерком. Хотя в этих его записях и содержались некоторые указания на внешнее сходство с натурой (одна цветная полоска – поле, другая – освещенная солнцем стена,

Автор акцентирует внимание на аккуратном почерке и информационных сводках, что представляет персонажа скорее ученым, нежели художником. Словосочетания «noted down» и «wrote down» контекстуально синонимичны, что сухо приравнивает художественные наброски к вербальным заметкам.

И если Дэвид склонен переводить визуальное в словесную форму (чтение лекций, преподавание живописи, написание статей и рецензий), то Бресли, наоборот, склонен к наглядной интерпретации, в том числе литературных произведений. Примером могут служить его иллюстрации к Рабле и тот факт, что на картины Бресли сильно повлияла средневековая бретонская литература. Кроме того, структурность и анахроничность его картин напоминает строение художественного текста. Хотя биографическая книга, над которой работал Дэвид, писалась с разрешения самого Бресли, его больше интересовало качество репродукций.

Взаимоотношения персонажей обнаруживают неспособность языка, ни французского, ни английского, выразить всю глубину внутренних переживаний и полноту мысли. Отсюда несоразмерность названий их означаемому или многослойность смыслов. Например, в случае французского названия дома Бресли «manoir» (замок), которое Дэвид на английский лад перевел как «manor-house» (поместье). Его ожидания были предопределены словарным значением слова:

«He <...> had translated the word visually as well as verbally in terms of an English manor-house» [Fowles, 1997: 5].

В реальности же это строение больше напоминало жилище зажиточного фермера. Позже, за ужином, Бресли рассказал, что название поместья происходит от союза двух старофранцузских слов: «coet» – «дерево» или «лес» и «minais» – «монахи». Лесная обитель монаха упоминается в «Элидюке», что отсылает к событиям средневекового романа.

На протяжении книги можно заметить некоторую «ущербность» большинства диалогов, которые не приводят к единому выводу, часто

---

третья – отдаленный холм), он ничего не рисовал. Лишь записывал число, месяц, время дня и погоду, потом ехал дальше

обрываются и пренебрегают нормами грамматики и этикета. Внутренние монологи Дэвида ближе к концу повести также состоят из неполных предложений и несколько сбивчивы. Часто он не находит нужных слов. Такое построение речи разительно отличается от взвешенных рассуждений перед знакомством с Бресли. Эта перемена эксплицирует переход Дэвида от рационального осмысления к чувственному восприятию, и от грамматических конструкций языка к живой речи. Бресли, являясь гениальным художником, в словесной перепалке с Дэвидом употребляет обрывочные фразы, смешивает английский и французский, в конечном итоге используя ругательства в качестве аргумента. Поэтому Диана (по прозвищу «Мышь») поясняет, что имел в виду художник, начиная свои реплики с фразы «Генри считает, что...». В речи Бресли использует выражения старой английской аристократии, против которой всю жизнь выступал, и жаргонизмы, которые не соответствуют художнику его уровня.

Речь в Котминэ (Coetminais) лишь дополнительный, поверхностный способ коммуникации. Гораздо важнее чувственные и визуальные ощущения, поэтому Дэвид так часто сравнивает картины, местный ландшафт и впечатляющие моменты с работами знаменитых художников, при этом конкретные работы не указываются, кроме случая, когда Бресли непрозрачно намекает на картину Мане «Завтрак на траве». Восприятие Дэвидом живописных моментов меняется по ходу сюжета. От абстракции к более материальным художественным образам и мастерам старой школы. Например, приближаясь к «поместью» Бресли, Дэвид делает пометки в блокноте по поводу сочетаний цветов, при первом посещении дома он пытается запомнить цвета сада, ленты на шляпе и оттенок кожи девушек, лежащих на траве. Вечерний ужин при мягком свете лампы напоминал молодому художнику полотно Шардена или Жоржа де ла Тура (похожее освещение и обстановка присутствуют на картинах «Молитва перед едой» и «Магдалина»). Чем сильнее влияние местности Бретани и жильцов поместья Котмине, тем колоритнее описания и тем больше жизнь похожа на произведение искусства – на роман «Элидюк». Воплотившееся средневековое произведение на прощание сотворило для Дэвида последнее зловещее чудо – перед его машиной на дороге выскочил горноста́й, пятнышко крови зверька было похоже на красный цветок, с

помощью которого Элидюк оживил свою возлюбленную. Покидая Бретань, Дэвид «сдается абстракции».

При описании картин, которые выставлены в доме, упоминаются имена современников Бресли – Пабло Пикассо, Максимильена Люса, Шагала, Жоржа Брака, Андре Дерена, Хоакина Миро. Купание девушек в пруду и завтрак на траве Дэвид сравнивает с полотнами Поля Гогена и Эдуарда Мане. Такие сопоставления отражают полноту и гармоничность происходящего, превращая моменты жизни в произведение искусства, которое неподвластно времени. Только благодаря восприятию жизни через искусство, через эстетическое удовольствие, главный герой может чувствовать себя счастливым. Более того, Дэвиду представляется возможность обрести свободу от навязанных социальных норм и «книжного» искусства именно через следование творческим инстинктам и личному выбору. Символом этой новой жизни становится молодая художница Диана («Мышь»), которая живет в доме Бресли. Само пространство Котминэ напоминает заколдованное место, затерянное в Броселиандском лесу, что подтверждает отсылка к «Элидюку» Марии Французской. Дом в Бретани, по своей изолированности напоминает греческий остров Фраксос, на котором разворачиваются основные события «Мага» Фаулза. Закрытое пространство становится путем к получению внутренней свободы и предпосылкой для личного и творческого развития, шансом обрести «аниму» (согласно концепции К.Г. Юнга – архетипический образ женского начала, дополняющий и вдохновляющий мужское) [Юнг: 1991]. Но Дэвид побоялся жизненных перемен и ответственности выбора, в отличие от Николаса Эрфе (Nicholas Urfe), главного героя «Мага».

Когда читатель пробегает глазами очередной список произведений и мастеров, перед ним встает выбор – пропустить упоминаемые имена художников или попробовать найти полотна по намекам и совпадениям между сюжетами картин и сценой в тексте. Фаулз включает в повествование подсказки, за которыми может последовать любопытный читатель, ища прототипы произведений во внетекстовой реальности. Эта своеобразная игра с читателем вскрывает дополнительные смыслы, которые помогают ближе узнать характер персонажа и общий замысел повести. Например, чтобы понять подлинное «я»

Бресли, нужно, по словам Дэвида, ознакомиться с его работами в «кельтском стиле», которые напоминают союз живописной техники нескольких художников: Сэмюэля Палмера, Шагала и Нолана. Подобная отсылка размывает границы произведения, делая его не просто интертекстуальным, но и интерактивным, из-за чего возникают альтернативные трактовки событий и действий персонажей. Так читатель становится «соавтором» и воплощает идею Фаулза об обретении свободы через творческий процесс, в том числе и свободы интерпретации.

Если произведение «переводится» на язык другого искусства, или «пересказывается» в границах одного вида искусства – появляется материал для творчества. Незамысловатый экфрасис в тексте высвечивает вопрос о возможности заимствования художественных приемов в искусстве, например, когда картина пишется по образцу литературного текста или насколько допустимо обращение литературы к живописным методам. В таком случае существует вероятность, что виды искусств утратят свои отличительные черты. Возможно, художники прячутся за расплывчатостью, в «Башне из черного дерева», и боятся быть понятными. Фаулз через диалоги персонажей проясняет ситуацию: «The Mouse prompted him. 'Making is speaking.' 'Can't write without words. Lines.' Art is a form of speech. Speech must be based on human needs, not abstract theories of grammar. Or anything but the spoken word. The real word» [Fowles 1997: .51]<sup>1</sup>.

Границы искусств – это рамки, которые поддерживают порядок. Но если уделять им слишком много внимания, делать первостепенной задачей следование правилам и образцам, форме, а не содержанию – искусство станет бесцветным, «абстрактным». Живопись рискует превратиться в трафарет, литература – в словарь вариаций на грамматические правила. Смешение искусств делает их живыми, способными создавать новое содержание. Искусство должно быть похоже на «форму речи»: передавать аудитории замысел и чувства художника. Эта информация должна быть понятна хотя бы на уровне чувств, которые можно интерпретировать с помощью жизненного опыта, а не книжных знаний.

---

<sup>1</sup> Мышь подсказала: - Создавать - значит говорить. - Нельзя писать без слов. Линии. Искусство есть форма речи. Речь должна опираться на то, что нужно человеку, а не на абстрактные правила грамматики. Ни на что, кроме слова. Реально существующего слова.

Некоторые произведения постмодернистской литературы содержат несколько уровней прочтения, что делает их интересными для любого желающего их прочесть. Подобные книги учитывают человеческий фактор и оставляют некоторую свободу интерпретации, предлагают читателю отчасти стать автором. К таким гуманным (в отношении читателя) произведениям относится и «Башня из черного дерева»

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. «Проблемы поэтики Достоевского», М.:Augsburg, 2002. – 167 с.
2. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. –216 с.
3. Джон Фаулз. Башня из черного дерева. Пер. – Константин Чугунов. Сб. «Современная английская повесть». – М., «Радуга», 1984. OCR & spellcheck by HarryFan, 25 June 2002. // Электронный ресурс: <http://lib.ru/FAULS/tower.txt> (дата обращения: 30.06.2016).
4. Джон Фаулз. Волхв; [пер. с англ. Б. Кузьминского]. – М.: Эксмо, 2016. – 848 с.
5. Джон Фаулз. Элидюк; [пер. с англ. Ю. Ильин]. – Журнал Новая Юность, 1999, 6(39). // Электронный ресурс: [http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/1999/6/fauls.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/1999/6/fauls.html)
6. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 298 с.
7. John Fowles. The Ebony Tower. A Collection of Short Stories. Published April 3rd 1997 by Vintage Classics. – 304 p. ISBN 0099480514.

*А.Д. Оленич* Диалог изобразительного искусства и литературы в повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева».

Статья посвящена диалогу между изобразительным искусством и литературой, а также их соотнесенности в романе Джона Фаулза «Башня из черного дерева». Особое внимание уделено сюжетной функции противоположных концептов «абстракция» и «предметность».

**Ключевые слова:** диалог искусств, абстракция, предметность, уровни смысла, интерактивная литература.

*Olenich A.* Painting and literature in dialogue in «The Ebony Tower» by John Fowles.

This article focuses on the dialogue between the visual arts and literature, as well as their interrelationship in the novel «The Ebony Tower» by John Fowles. Special attention is paid to the plot-function opposing concept of «abstraction» and «objectivity».

**Key words:** dialogue of arts, abstraction, objectivity, levels of meaning, interactive literature.

*Оленич Анна Дмитриевна* – магистрант Самарской государственной областной академии (Наяновой), Самара.

УДК: 821.161.1-3

**А.В. АРХАНГЕЛЬСКАЯ**

## **ДРЕВНЯЯ РУСЬ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ: ИГРА В АУТЕНТИЧНОСТЬ**

В определенные исторические периоды можно констатировать особый всплеск интереса к древнерусской культуре, литературе, к Древней Руси как таковой. Как представляется, именно так происходит в последние двадцать – двадцать пять лет, когда появляются не просто единичные обращения отдельных писателей к древнерусским темам и сюжетам, но системные циклы литературных (и не только) произведений, посвященных Древней Руси. Важно также иметь в виду, что каждая эпоха не просто предлагает свой взгляд на прошлое, но и рисует свой собственный образ этого прошлого (по которому, порой, можно гораздо больше судить о времени, его породившем, чем о нем самом). А.М. Лобин, анализируя разнообразие авторских концепций истории в современной прозе, отмечает:

«Общей тенденцией современной прозы, в той или иной форме описывающей прошлое или гипотетическое будущее нашей страны, становится поиск новых идеологем, целей и принципов, способных стать культурно-этическим базисом для создания Новой России, достойной на равных войти в число передовых государств, что чаще всего приводит к созданию новых или восстановлению старых мифов, особенно привлекательных для массового общественного сознания» [Лобин, 2015: 299].

Мы постараемся остановиться на некоторых, как нам кажется, системных аспектах этих процессов, в частности – на сочетании художественного дискурса с научно-популярным, публицистическим или даже кинематографическим. Самый последний и широко известный опыт такого рода – продолжающийся в настоящее время исторический проект Бориса Акунина «История российского государства», но важно иметь в виду, что подход, предложенный Акуниным, – возможно, самый амбициозный, но не единственный эксперимент в этом роде в наши дни.

Обратимся к предыстории рассматриваемой тенденции.

В 1995 году выходит роман Марии Семенович «Волкодав», положивший начало популярности писательницы и циклу произведений так называемого

«славянского фэнтези»<sup>1</sup>. В одном из интервью, рассказывая о том, как она пришла к замыслу своего основного цикла, принесшего ей известность и популярность в чрезвычайно широких читательских кругах, писательница сказала:

«Для живших тогда людей было, как говорится, медицинским фактом постоянное присутствие божеств. Но описать Перуна на колеснице, шарахающего молнией в дерево, у меня не хватало решимости. Думала-думала и решила создать такой квазиславянский, квазикельтский, квазигерманский мифологический мир, где все это может запросто происходить. Так появился “Волкодав”. Говорят, будто это закамуфлированная история древних славян. Нет, это мир сам по себе. Конечно, венны, там действующие, – это несколько приукрашенные и архаизированные славяне. Сегваны – народ, больше всего похожий на германцев, континентальных и скандинавов. Вельхи – кельты. Можно еще назвать несколько народов» [Семенова, 1996].

Сама эта фраза, как легко заметить, оказывается нарочито противоречивой: с одной стороны, писательница констатирует сходство придуманных ею народов с народами реально существующими, с другой – подчеркивает, что прежде всего конструирует свой собственный, вымышленный мир, к которому нельзя предъявлять требование соответствовать определенным историческим представлениям (как мы понимаем, в случае древних славян, как минимум, достаточно дискуссионным). В дальнейшем обращение М. Семеновой к древнерусским, древнегерманским и кельтским реалиям и преданиям оказывается частью довольно глобального проекта по популяризации соответствующих исторических эпох. Помимо художественных произведений она выпустила в свет популярную энциклопедию «Мы – славяне» (1997), которая впоследствии переиздавалась под названием «Быт и верования древних славян», а также ряд статей по скандинавской мифологии.

Игровое начало проекта очевидно: перед нами игра в мир, который привлекателен тем, что одновременно и мифологичен, и историчен, в нем живут и действуют славяне (кельты, германцы) не такие, какими они были, но какими

---

<sup>1</sup> Подробнее об этой группе текстов см., например: *Абашева М.П., Криницына О.П.* Славянские фэнтези: к проблеме генезиса // Вестник ЧГПУ. 2010. №5. С. 202-207. В выводах к статье ожидаемо отмечается, что «...тексты славянских фэнтези являются воплощением мечты о сильном народе, едином государстве, особой миссии русских. При этом авторские мифы славянских фэнтези, являясь отчасти продуктом политической, квазинаучной идеологии и неомифологии, сами питают этот контекст и становятся его частью» [Абашева, Криницына, 2010: 207].

могли бы быть. Как кажется (особенно учитывая, что цикл романов о Волкодаве может рассматриваться в том числе и как коммерческий проект), игра ведется главным образом на уровне узнавания неузнаваемого. Литературное творчество М. Семеновой органично встраивается в «фэнтезийный бум», характеризующий читательское сознание в России на рубеже XX-XXI вв., интенсивно воспринимающее в это время целый массив как классического (Р.Р.Р. Толкиен, К.С. Льюис), так и современного западного, рассчитанного на массового читателя, материала. При этом получается, что фэнтезийный антураж оказывается иным, «своим», появляется так называемое «славянское фэнтези»<sup>1</sup> («воспринимать фэнтези с лешими и домовыми для русского человека определенно приятнее, чем с гоблинами и эльфами западного средневековья. Славянское фэнтези только начинается, но уже популярно», – говорит писательница в том же интервью [Семенова, 1996]). Свидетельством действенности этого принципа становится появление большого количества произведений в русле этой традиции, относящихся уже к собственно массовой литературе<sup>2</sup> (М. Семенову, по крайней мере, раннюю, как нам кажется, относить к этой категории не стоит), авторы которых в гораздо большей степени свободны от попыток конструировать свои миры в рамках литературно-просветительской концепции, но тем не менее вполне находят себе достаточно большое количество благодарных читателей<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Отчасти можно говорить об условной параллели с ситуацией, характерной для русской литературы эпохи классицизма, когда теория жанра и образцы произведений приходили к нам с запада, а содержание часто использовалось свое; в частности, именно тогда роль «своей античности» стала играть древнерусская эпоха. Своеобразное повторение этой ситуации представляется нам связанным именно с внелитературными (прежде всего – идеологическими и политическими) функциями, которые приобретает соответствующая разновидность литературного творчества в каждую из эпох: актуальные задачи такого рода не могут ставиться на материале, изначально воспринимаемом как чужой, какой была для русского читателя XVIII века античность и какой для читателя современного оказываются (при всей их популярности) и Средиземье, и Амбер, и многие подобные им миры.

<sup>2</sup> Вопрос о читательском круге, на который ориентированы произведения рассматриваемого типа, также представляет собой некоторую научную проблему. Наряду с терминами «массовая литература» и «беллетристика» в современной науке используется, например, такое понятие, как «миддл-литература», в котором подчеркивается ориентация произведений этого типа на читателя из среднего класса (И. Роднянская) или «офисной интеллигенции» (Г. Юзефович) [Лобин, 2015: 21-23].

<sup>3</sup> К этому течению относят таких авторов, как Елизавета Дворецкая, Дмитрий Тедеев, Юрий Никитин, Ольга Григорьева, Евгений Красницкий, Дмитрий Скирюк, Александр Прозоров, Симона Вилар, Андрей Константинов, Ольга Громыко, Федор Чешко и мн. др. В настоящее время этот пласт литературы можно считать достаточно широким и глубоким, хотя пока еще можно

Иным вариантом исторического подхода к древнерусским событиям оказываются романы Алексея Иванова. В 2003 году выходит его роман «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор», действие которого происходит в 1455 – 1482 гг. в пермской земле. Роман сразу вызвал интерес не только критиков, но и литературоведов, причем главным образом обсуждалась именно его жанровая специфика. Мнения исследователей и рецензентов разошлись в диапазоне от определения его как традиционного и даже консервативного исторического романа (А. Гаррос и А. Евдокимов) до литературного курьеза с элементами фэнтези (Л. Данилкин) или мифопоэтического романа (Г.В. Чудинова) [Лобин 2012: 119]. Суммируя мнения критиков и ученых по этому поводу, А.М. Лобин справедливо отмечает:

«Те, кто сравнивал А. Иванова с Р.Р. Толкиеном, были во многом правы: мир Пармы по своим характеристикам более близок к Средиземью, чем к Руси XV в. Эта земля переполнена нежитью и идолами, ведьмами и оборотнями, мифами и преданиями. <...> В итоге Алексей Иванов создал мифопоэтический образ Пармы, властно подчиняющий себе и сюжет, и систему персонажей...» [Лобин, 2012: 123].

Видимо, нарочитые попытки дистанцироваться от жанра фэнтези, характерные для многих интервью А. Иванова, связаны прежде всего именно с упрощенным пониманием специфики этой разновидности литературного творчества, в то время как специалисты, ориентирующиеся на традиционное понимание историзма, критикуют автора за «альтернативную» концепцию истории, как будто не замечая, что в «Сердце Пармы» в качестве жанрового подзаголовка по крайней мере к одному из изданий обозначен вовсе не исторический роман, а роман-легенда<sup>1</sup>. Важно иметь в виду также и то, что роман является поиском ответов на многие вопросы, которые ставит современная действительность: это и проблематика, связанная с имперской идеей и отношениями человека с властью, и религиозный

---

констатировать не слишком пристальный интерес к нему со стороны отечественного литературоведения.

<sup>1</sup> Дистанцирование современных авторов от словосочетания «исторический роман» тоже заслуживает внимания в этом контексте. Достаточно вспомнить, что лауреат премии «Большая книга» 2013 года профессиональный филолог и специалист по древнерусской литературе Е. Водолазкин принципиально назвал «Лавра» – свой единственный на сегодняшний день роман, связанный с Древней Русью, – «неисторическим романом». Возможно, это вызвано прежде всего тем, что реконструкция Древней Руси в жанре исторического романа перестает представляться актуальной современным писателям и постепенно, но решительно уходит в прошлое.

конфликт, который оказывается гораздо шире и многозначнее, чем простое противостояние архаического и загадочного пермского язычества с вводимым христианством, и восходящее к глубокой архаике и до сих пор актуальное противопоставление «своего» «чужому» и вытекающие из него аспекты взаимоотношений разных народов и культур, да и многое другое.

Как представляется, в случае А. Иванова мы тоже можем говорить о том, что историческая часть его литературного творчества является составляющей масштабного культурно-исторического проекта по знакомству широкого круга читателей с природными и культурными богатствами Южного и Среднего Урала<sup>1</sup>. В результате бóльшая часть произведений писателя (в том числе и романы о современности и современных людях, которые также занимают в его творчестве существенное место) представляет собой набор разных углов зрения на родной край, его историю, географию, природу, веру, людей, которые в нем живут, и сплошь и рядом возникают переключки между текстами: так отзываются в разговорах героев его самого известного романа о своем поколении – «Географ глобус пропил» (1995) – и глаза Золотой Бабы-Вагирйома из «Сердца Пармы», и барки сплавщиков, проходящие мимо опасных «бойцов», из «Золота бунта».

К 2009 году относится несколько иной эксперимент Алексея Иванова – роман «Летоисчисление от Иоанна», написанный на основании первоначального варианта киносценария фильма Павла Лунгина «Царь» и ставший его окончательным вариантом<sup>2</sup> – другой вариант подхода к событиям древнерусской истории.

---

<sup>1</sup> За 12 лет А. Иванов выпускает 10 документальных книг: «Вниз по реке теснин» (2004), «Железные караваны» (2005), «Message: Чусовая» (2007), «Уральская матрица» (2008), «Хребет России» (2009), «Дорога Единорога» (2009), «Увидеть русский бунт» (2012), «Горнозаводская цивилизация» (2013), «Ёбург» (2014), «Вилы» (2016). Историческая составляющая его романистики, помимо двух романов, разбираемых в основном тексте статьи, включает в себя также романы «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» (2005) и «Тобол: Много званых» (2016; первая часть произведения, озаглавленного автором как «роман-пеплум» и в интервью характеризующаяся как вариант сценария для исторического сериала). Третья часть творчества писателя – романы, посвященные современности, второй половине XX – началу XXI вв.: «Общага-на-крови» (1992); «Географ глобус пропил» (1995); «Блуда и МУДО» (2007); «Комьюнити» (2012); «Ненастье» (2015). В романе 2011 г. «Псоглавцы», написанном под псевдонимом А. Маврин, автор, как представляется, отчасти синтезирует мистику прошлого с бытописью дня сегодняшнего.

<sup>2</sup> Сложная история взаимодействия текста и фильма неоднократно становилась предметом обсуждения в публицистике того времени. Так, после выхода и фильма, и романа, одна из статей, написанная во вполне провокативной манере, начиналась словами: «Роман “Летоисчисление от Иоанна” Алексея Иванова – попытка восстановить право первородства слова. Трудноразличимая в

Первоначальное рабочее название фильма – «Иван Грозный и митрополит Филипп», но в окончательном варианте фильм называется «Царь», что делает его – как и роман – фактически моногеройным. Несмотря на то, что как актер Олег Янковский, может быть, и выигрывает у Петра Мамонова, все же очевидно, что идеологически главный герой один, и это – Грозный, на нем сфокусировано внимание, и равнодостоинного противостояния ему нет, да и быть, кажется, не может. В романе Иванова еще в большей степени, чем в фильме, очевидна «однобокость» Грозного: это Антихрист, возмнивший себя Христом, тогда как в фильме в большей степени представлена трагедия борения человеческого с сатанинским, хоть и на заключительном ее этапе, когда все человеческое уже почти окончательно побеждено. Если фильм преимущественно говорит о трагедии власти, то книга – скорее об апокалиптическом восприятии бытия, и на это явно указывают названия: «Царь» (то есть не индивидуальность, не личность, но властная функция) vs «Летоисчисление от Иоанна» (не точка отсчета, но финальная точка, достигаемая тезоименитством царя с апостолом и евангелистом, записавшим Апокалипсис). Роман пронизан апокалиптическими настроениями: «грядет Страшный суд, когда весь мир превратится в ад» [Иванов, 2009: 180]. Это важная деталь: в этой системе координат уже нет места Царствию Небесному, конец земного бытия не сулит надежды ни Иоанну-человеку, ни Иоанну-правителю, ни человечеству в целом. И Иоанн выстраивает вокруг себя этот самый ад, мечтая о власти не только над телами – ему ее доставляют опричники вкупе с арсеналом пыточных приспособлений, изготовлением которых восторженно и с полной отдачей занимается Генрих Штаден, восхищенный размахом варварской жестокости, – но и над душами. Но тут оказывается, что этой власти у Иоанна нет: она – и то отчасти, насколько это возможно человеку, – есть у митрополита Филиппа, и ее у него нельзя отнять, как нельзя и убить, кроме как вместе с ним, да и то, кажется, не до конца.

Фигура Ивана Грозного не случайно оказывается в центре внимания: оно опять-таки продиктовано актуальными спорами дня сегодняшнего. В связи с

---

тени фильма Павла Лунгина «Царь», снятого по этим же словам, когда они еще были сценарием. После выхода фильма автор со своим романом на поезд по-любому опоздал, если вообще не уехал в другую сторону. И теперь чтение, а уж тем более размышление – занятие праздное. Каким и должно быть» [Цыбульский 2009].

большим количеством мнений, высказывающихся как в научной литературе, так и в публицистике относительно самых разных черт как личности, так и государственной деятельности первого русского царя, а также в связи с особенностями жанра художественного фильма, разумеется, возникает вопрос об аутентичности его изображения как в романе-сценарии, так и собственно в фильме. Известно, что сразу после выхода картины на большой экран в социальных сетях была популярна шутка о том, что Иоанн Петра Мамонова не написал бы ни одного письма Курбскому. Однако, нам представляется, что и масштаб, и глобальная трагедия личности в романе и фильме все-таки оказываются соотносимыми с исторической реконструкцией личности первого русского царя из его собственных текстов и документов его эпохи, хотя и наложенной – и в фильме, разумеется, еще больше, чем в книге, – на острые проблемы, не утратившие своей актуальности с XVI века до дня сегодняшнего, касающиеся взаимодействия правителя и подданных или власти и Церкви<sup>1</sup>.

В этом случае можно говорить о несколько иных формах популяризации древнерусской истории: этот эффект достигается не на перекрестке художественной и научно-популярной литературы или литературы и публицистики, но на пересечении разных видов искусств, литературы и кино. Тем не менее, совершенно очевидно, что фильм в наше время имеет существенно бóльшую аудиторию, чем книга, но одновременно выход в широкий прокат фильма по книге обеспечивает литературному источнику всплеск читательской популярности, на что всегда моментально реагирует издательский бизнес и книжный рынок.

Таким образом, можно констатировать, что одной из тенденций в современной русской литературе, обращающейся к древнерусским темам, сюжетам, героям, становится своеобразная игра в аутентичность, в процессе которой автор

---

<sup>1</sup> Заметим, что в связи с «Царем» дискуссии об аутентичности и возмущения профессиональных историков были гораздо менее ожесточенно-категоричными, чем после выхода в широкий прокат фильма Андрея Прошкина «Орда» (2012) или блокбастеров Игоря Каленова «Александр. Невская битва» (2008), Владимира Хотиненко «1612: Хроники Смутного времени» (2007), Андрея Кравчука «Викинг» (2016). Заметим вскользь (ибо эта тема заслуживает отдельного рассмотрения), что отчасти и применительно ко всем этим фильмам также можно в какой-то степени говорить об игре в аутентичность, но, как представляется, в этих случаях сами принципы игры оказываются совершенно другими, в большей степени характерными именно для массового искусства и порожденными прежде всего контекстом, в частности, западным массовым кинематографом.

выстраивает свой собственный мир по принципу неузнаваемого сходства (или, если угодно, узнаваемого несходства) с тем или иным периодом прошлого. Наиболее действенным этот принцип оказывается, как представляется, тогда, когда эпоха, к которой обращается писатель, слишком отдалена от современности для того, чтобы имеющиеся о ней сведения могли считаться однозначно достоверными (отсюда довольно большое количество произведений, «играющих» в славянское язычество), или имеет в научной традиции слишком противоречивую (по меньшей мере, неоднозначную) оценку. При этом важно учитывать и то, что в качестве результата этой игры авторами мыслится как минимум двойной эффект: с одной стороны, привлечь внимание широкого круга читателей к прошлому, с другой – обратить внимание на общность проблем и вопросов, стоящих перед человечеством во все времена. Игровое начало, актуализированное современной культурой постмодернизма, но актуальное отнюдь не только для нее, в данном случае позволяет заинтересовать, увлечь читателя и высветить для него те зоны, которые остались бы незамеченными при использовании тех средств реконструкции древнерусской аутентичности, какими пользуется, например, традиционный исторический роман.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М.П., Криницына О.П. Славянские фэнтези: к проблеме генезиса // Вестник ЧГПУ. – 2010. – № 5. – С. 202-207.
2. Иванов А. Летоисчисление от Иоанна. СПб., 2009.
3. Лобин А.М. Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века. Ульяновск, 2015.
4. Лобин А.М. Эволюция историзма в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2012. – № 2. – С. 119-125.
5. Семенова М. Мир сам по себе // Огонек. 1996. № 26. URL: <http://semenova.olmer.ru/int/int1.shtml>.
6. Цыбульский В. Иоанн из Степанчиково: «Летоисчисление от Иоанна» Алексея Иванова // Газета.ru. 2009. URL: [https://www.gazeta.ru/culture/2009/11/24/a\\_3290359.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2009/11/24/a_3290359.shtml).

*А.В. Архангельская Древняя Русь в современной литературе и культуре: игра в аутентичность*

В статье рассматривается специфика реконструкции древнерусской аутентичности в игровой форме в произведениях Марии Семенович и Алексея Иванова. В центре внимания оказываются проекты по популяризации Древней Руси, включающие не только художественные, но и научно-популярные и публицистические тексты, а также анализируются возможности, открывающиеся в результате перевода художественных произведений, посвященных Древней Руси, на киноязык.

**Ключевые слова:** история, игра, Древняя Русь, Мария Семенова, Алексей Иванов, фэнтези.

*Arkhangelskaya A. Old Russia in contemporary literature and culture: the game of authenticity*

The article studies the specifics of the reconstruction of the Old Russian authenticity in the form of a game in the works of Maria Semenova and Alexey Ivanov: their projects of popularization of the Old Russia, including not only fiction, but also non-fiction and journalistic texts, as well as the opportunities of the translation of works of art, dedicated to the Old Russia, on the language of cinema.

**Key words:** history, game, Old Russia, Maria Semenova, Alexei Ivanov, fantasy

УДК 340.113.1

**Г.Ч. СИНЧЕНКО**

## **ЯЗЫК ПРАВА МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ**

Есть такая английская пословица-аналог нашей «курам насмех» – «it is enough to make a cat laugh» («это даже кошку рассмешит»). Пожалуй, более удачной характеристики моей эмоциональной реакции на приключившийся в 2012 г. забавный случай не найти. Некий банк наотрез оказался принимать у меня двенадцать из двадцати стодолларовых купюр, которые сам же прежде выдал. Конечно, я опешил, однако в растерянность тут же вмешался охотничий азарт исследователя. И чутье не подвело: открылось много удивительных, полезных для расширения кругозора обстоятельств, одно из них – реакция рецензента. В предложенном вниманию солидного журнала тексте речь шла о лукавой интерпретации нормативной базы, об узаконенной беспомощности ординарного клиента, обращающегося в банк по поводу операций с валютными ценностями, о «нетранспарентности» правовой природы нерезидентных денег, а автору поступил упрек в отрицании прогрессивной роли товарно-денежных отношений, ностальгии по закрытой плановой экономике, незнании трудов Дж. Сельджина, Р. Познера, Л. Фон Мизеса, Ф. фон Хайека и теории free banking.

Вам это ничего не напоминает? Ощущения дежавю нет? У меня есть. «С ним (с героем толстовского «Воскресения» Дмитрием Нехлюдовым. – Г. С.) случилось то, что всегда случается с людьми, обращающимися к науке... с прямыми, простыми, жизненными вопросами; наука отвечала ему на тысячи разных очень хитрых и мудреных вопросов, имеющих связь с уголовным законом, но только не на тот, на который он искал ответа. Он спрашивал очень простую вещь; он спрашивал, зачем и по какому праву одни люди заперли, мучают, ссылают, секут и убивают других людей... А ему отвечали рассуждениями о том, есть ли у человека свобода воли или нет. Можно ли человека по измерению черепа и проч. признать преступным или нет?.. Очень много было там умного, ученого, интересного, но не было ответа на главное: по какому праву одни наказывают других».

То, что наша юридическая наука нормативизирована, догматизирована, клиширована, за книгами подчас не видит жизни – это давно не секрет. Критика обычно сосредоточивается на теоретическом и методологическом аспектах. Все говорится правильно и по делу. Но я решил пойти менее хоженным путем и обратить внимание на языковое сознание юристов. Для простоты ограничимся словарным составом.

Как его себе представляют юристы? В основном в контексте юридической техники. А юридическая техника – это совокупность методов, средств и приемов составления и систематизации законов и иных властно признанных источников права (указов, приказов, наставлений, инструкций...). С точки зрения юридической техники и описывается правовой словарь. Цитирую корифея теории права С.С. Алексеева: «Термины – это словесные обозначения понятий, используемых при изложении содержания закона (иного нормативного юридического акта).

В текстах законов используются три вида терминов:

а) общеупотребляемые, т. е. термины в общепринятом, в известном всем смысле; например, «строение», «здание», «документ»...

б) специально-технические, т. е. имеющие смысл, который принят в области специальных знаний – техники, медицины, экономики, биологии, например, «депозит», «промышленное предприятие»;

в) специально-юридические, т. е. имеющие особый юридический смысл, выражающий своеобразие того или иного правового понятия; например, «залог», «владение», «перевод долга» [Алексеев, 1999: 107].

Что меня здесь не устраивает? Прежде всего то, что, поговорив о лексике закона, считают сказанное достаточным. А как же лексика юридической науки? Ведь она описывает и объясняет объективное право, прогнозирует его движение, разрабатывает рекомендации – функции, для выполнения которых наука, вмещающая в себя лексику закона, должна иметь более широкие возможности.

Но еще больше возражений вызывает другое. Согласно стандартному подходу обращение мысли и воли творца официального юридического текста к тому или иному смыслу *ipso facto* переводит его языковую оболочку в

терминологический ранг. А так как тезаурус юриста неявно сведен к тезаурусу законодателя, получается, что в научных юридических текстах нет практически ничего кроме терминов и тех слов, которые используются для связки терминов. По мне же «общеупотребительный термин» – алогичная фикция, показатель и возбудитель ряда теоретических и методологических заблуждений в области наук о праве и государстве.

Один филолог еще в 70-е годы нашел девятнадцать определений понятия «термин» – прямо как Кеплер теоретически возможных орбит планет. Но из девятнадцати только одна траектория правильная. Точно так же все девятнадцать дефиниций не могут быть равноценными. А дефиниция, выработанная этим ученым, просто не выдерживает критики: «Термин – это единица какого-либо конкретного естественного или искусственного языка (слово, словосочетание, аббревиатура, символ, сочетание слова и букв-символов, сочетание слова и цифр-символов), обладающая в результате стихийно сложившейся или особой сознательной коллективной договоренности специальным терминологическим значением, которое может быть выражено либо в словесной форме, либо в том или ином формализованном виде и достаточно точно и полно отражает основные, существенные признаки соответствующего понятия» [Даниленко, 1977: 136]. Если это определение номинальное, то в нем одна логическая ошибка, если реальное, то сразу две – тавтологичность и, так сказать, смешение типов: признаки понятия как определенной логической формы мысли не то же самое, что признаки мыслимого в понятии предмета, иначе мыслить слона могли бы разве что гидроцефалы.

Надо контролировать границу между терминами и нетерминами. Это принципиально и единственно терминологично, так как в древнеримской мифологии имя «Термин» носил бог, охранявший межи, пограничные столбы и камни. Поэтому неудивительно, что под термином стандартно понимается слово или сочетание слов, точно обозначающее определенное понятие, применяемое в науке, технике, искусстве. Поскольку предмет можно не только мыслить, но и словесно выражать так или иначе, постольку на первый взгляд самое обычное слово может оказаться термином, но может оказаться и тем, чем кажется, – обычным словом из сферы повседневного общения. «Я испытал эмоциональный

подъем» и «Я испытал подъем чувств», «Он поступил аморально» и «Он поступил безнравственно». Согласитесь, вы поняли сообщения практически одинаково, потому что в данном случае разница между «чувствами» и «эмоциями», «моралью» и «нравственностью» не имеет значения и все четыре вообще не термины.

Тот факт, что в современной гуманитарной научной литературе слово «слово» встречается изредка, а слово «термин» – сплошь и рядом, не должен сбивать с толку. «Таньга не превратится в динар, если переложить ее из левого кармана в правый», – гласит восточная мудрость. Однако сциентизму повсюду термины видятся. Вот как начинается параграф «Принцип гласности» в одном из современных вузовских учебников по уголовному судопроизводству: «В русском языке термины «гласно», «публично», «открыто» понимаются как синонимы» [Уголовный процесс, 2009: 93]. Само собой, тут же дается ссылка на словарь синонимов русского языка.

Во-первых, впустую потрачена выделенная позиция речи – ее начало. Во-вторых, никакие они не термины. В-третьих, слова, родственные двум из этих трех, участвуют в построении терминов «принцип гласности» и «принцип публичности». Но это совсем разные принципы! Слова как слова синонимичны, насколько синонимичными вообще могут быть синонимы, а сделанные из тех же слов термины настолько различны, что за неумение их разграничить по уголовному процессу двойку надо ставить.

Продолжим анализ языковых феноменов юриспруденции на уголовно-процессуальном учебном материале по принципу гласности.

Сравним два отрывка.

*Первый.* «Раз уж общество решило бороться с преступниками... то необходимо, чтобы виновный не избежал кары, а с другой стороны не понес ее свыше своей вины; еще необходимее, чтобы свобода невинного была вполне гарантирована... А как во всем этом может убедиться общество, если действия властей от него скрыты?.. При отсутствии гласности нельзя ожидать, чтобы граждане относились к суду с подобающим доверием... А не будет у общества к суду доверия, нельзя ожидать, чтобы кто-нибудь проявил желание помочь делу

правосудия своим активным участием; неведомого, таинственного суда всякий будет чураться, как чего-то страшного... Сознания, что суд близкое для всех дело, не может быть без гласности» [Викторский, 1912: 6].

*Второй.* «Гласность обеспечивает социальный контроль за деятельностью органов, ведущих уголовный процесс. Открытое разбирательство... позволяет присутствующим самим судить об обстоятельствах дела и личности подсудимого, оценивать течение и результаты процесса и таким образом формировать общественное мнение об уголовном судопроизводстве в целом. Гласный процесс усиливает чувство ответственности судей, присяжных заседателей, способствует полному осуществлению всех принципов судопроизводства, укрепляет гарантии прав и законных интересов личности, оказывает на граждан определенное правовое воздействие» [Уголовный процесс, 1995: 106–107].

Скорее всего, первый фрагмент будет воспринят либо как своего рода юридическая романтика, либо, беря во внимание почтенный возраст источника (1912 г.), как юридическая же архаика. Современные учебники таким языком не пишутся, даже когда их авторы пишут о том же самом. И не потому ли слово, доносящееся сквозь вековую толщу лет, слишком сентиментально для современного уха, что оно чрезмерно гуманистично и антропоцентрично для мышления, которое воображает себя научным (значит, «реальным» и правильным), будучи на деле отравлено сциентизмом? Лучше или хуже нынешний объективистский репертуар – лишь частично вопрос вкуса. Объективистский текст напоминает панельный дом: типовые субстантивные терминологические блоки на цементном растворе из глаголов, прилагательных и служебных частей речи. Наукообразностью нагнетается впечатление, что продвижение уголовного дела в суде есть не решение судьбы живого человека, а колебания параметров абстрактных объектов. А это уже не вопрос личного вкуса, но вопрос способности системы ценностей реагировать на положение и интересы личности.

В наши дни Викторского, случается, цитируют в учебной литературе; в ней вообще можно найти уйму информации: критику действующего Уголовно-процессуального кодекса, пересказ правовых позиций Конституционного Суда, элементы юридической компаративистики, мнения ученых и общественных

деятелей, законопредложения [Уголовный процесс 2009: 93–97]... Все по своим орбитам вращается вокруг гласности, отсылает к ней и... одновременно мешает ей говорить «от первого лица», приглушает ее голос в комментариях и отражениях. Адекватность УКП Конституции – вопрос важный, спора нет, однако разве не безоговорочно важнее их совместная адекватность насущным и глубинным потребностям общественной жизни?..

Снова вспоминается Толстой, правда? А мне вспоминается и А.Ф. Лосев, его эскапада против астрономии в «Диалектике мифа»: «Неимоверной скукой веет от такого мира... Тут вопрос о целой земле идет, а вы какие-то маятники качаете» [Лосев, 1990: 405]. Следом на ум приходит еще один наш философ, Н.А. Бердяев: «И вот к какому заключению я пришел о различии между русским отношением к обсуждению вопросов и западноевропейским, особенно французским. Западные культурные люди рассматривают каждую проблему прежде всего в ее отражениях в культуре и истории, то есть уже во вторичном. В поставленной проблеме не трепещет жизнь, нет творческого огня в отношении к ней... Русские же мыслят иначе. Говорю о характерно русском мышлении. Русские рассматривают проблемы по существу, а не в культурном отражении». Этот мемуар из «Самопознания» относится к 1920-м годам. То ли философ погорячился, то ли за истекший век мы неуклюже, запоздало и фальшиво офранцузились...

Коль скоро речь о языке, уместно обратиться к филологу. В исследовании Н.А. Седовой, выполненном с позиций когнитивно-антропологического направления, в языковой картине мира дифференцированы две ипостаси человека: «...*субъект* речи-мысли, творец, создатель языка... и *объект* речевой характеристики, описания, оценки – “герой”, или “персонаж”» [Седова, 2015: 216]. И вот пока человек фигурирует в правовых сюжетах в качестве «рабочего животного», полустертого, обезличенного, в высшей степени типизированного *персонажа*, на юридические науки с теорией права во главе будет сыпаться и сыпаться критика за догматизм, формализм, оторванность от жизни. Верные слова о «минимальной» социально-антропологической программе исследования

правовой реальности не перестанут произноситься, и неспроста: в юридическую дверь уже трансгуманизм стучится, а гуманистический минимум в сенях застрял.

Реформа там же, где разруха, – в головах. Следовательно, все упирается не в технику, а в мировоззрение. Только тогда, когда правовая наука, в том числе и даже, может быть, в первую очередь отраслевая, *мировоззренчески* обновится, приучится иметь дело с человеком как субъектом и людьми как субъектами, – ведь «на земле живет не Человек, а люди» (Х. Арндт), – только тогда что-то начнет меняться. В частности, субъектам, коль скоро они субъекты, ученые станут давать право на речь и выслушивать их, завязывать с ними мысленный диалог. А люди, самые начитанные не исключение, не изъясняются одними лишь юридическими, почвоведческими, медицинскими терминами. Не пользуются они и терминами «общеупотребительными» – они говорят на естественном языке, плох он или хорош, чист или замусорен.

Значит, юриспруденции вместе с когнитивной метаморфозой предстоит метаморфоза языкового сознания. «...центральным звеном среди всех правовых явлений объективного права является *решение* данной жизненной ситуации, которое на твердом публичном основании властно утверждает определенные начала в нашей жизни» [Алексеев, 1999: 30]. Следовательно, не меньше *юридизации человеческого языка* в целях научной рефлексии нормативных комплексов и юридической практики, наука права должна быть заинтересована в *очеловечивании юридического языка* в целях бдительного восстановления связи наличного бытия правосферы с ее социальными и экзистенциальными корнями. Иначе, без контура обратной связи, система уподобляется малоподвижному, еле способному на вялый отклик, многоступенчатому колоссу: объективное право нависает над людьми и общественными отношениями политически, а наука нависает над правом и людьми теоретически, все говорят на «разных русских языках», и не сыскать ни ума, ни слова, чтобы это понимающе высказать на том же русском, но общем для всех.

Подведем итог. Язык права обречен на такую многослойность, где «слой толкового словаря» в его собственном, естественном качестве опорной лексики, – такая же органичная часть, как и многовековыми усилиями выпестованная терминология. Однако сейчас сказанное соответствует скорее логически

должному, чем научно-юридически существу. Многослойная модель – больше интеллектуальный призрак, чем регулярный факт. И существуют вьевшиеся в плоть и кровь, в автоматическом режиме действующие когнитивно-лингвистические приемы, которые фиксируют в состоянии призрака то, чему надлежит быть реальностью, а в реальность обряжают призрак сциентизма. Такая «система фраз» (М. Горький) заслуживает отдельного разговора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С.С. Право: азбука – теория – философия: Опыт комплексного исследования. – М.: Статут, 1999. – 712 с.
2. Викторский С.И. Русский уголовный процесс. – 2-е изд. – М.: Изд. А.А. Карцева, 1912. – 448 с.
3. Даниленко В.П. Русская терминология (опыт лингвистического описания). – М.: Наука, 1977. – 246 с.
4. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
5. Седова Н.А. Концептуализация отношений «часть-целое» в художественном дискурсе (на примере образа человека и его частей) // Вестн. Ом. ун-та. – 2015. – № 1. – С. 216-221.
6. Уголовный процесс. Учебник для вузов / Под общ. ред.: Lupинская П.А. – М.: Юристъ, 1995. – 544 с.
7. Уголовный процесс Российской Федерации: учебник / отв. ред. проф. А.П. Кругликов. – М.: Проспект, 2009. – 736 с.

*Синченко Г.Ч. Язык права между иллюзией и реальностью*

Рассмотрение языка права с точки зрения юридической техники является слишком узким. Наряду с терминологией в правовой словарь входит нетерминологичная базовая лексика. Юридизация естественного языка в целях научной рефлексии нормативных комплексов и юридической практики должна уравниваться «очеловечиванием» юридического языка в целях мировоззренческой реконструкции социальных и экзистенциальных корней правосферы.

**Ключевые слова:** антропологический, мировоззрение, нарративная юриспруденция, сциентизм, теория, термин, язык.

*Sinchenko G. The Language of Law Between Illusion and Reality*

Consideration of the language of law from the point of view of legal technique is too narrow. Non-terminological basic vocabulary belongs to the legal dictionary as well as terminology. Natural language juridification for purposes of scientific investigation of regulatory systems and legal practice must be balanced against the humanization of legal language in order to reveal social and existential roots of law.

**Key words:** anthropological, worldview, narrative jurisprudence, scientism, theory, term, language.

*Синченко Георгий Чонгарович* – заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, доктор философских наук, профессор, заместитель начальника – главный редактор редакционно-издательского отдела Омской академии МВД России, г. Омск.

**«КАЗАЛОСЬ МНЕ, КРУГОМ СПЛОШНАЯ «НОЧЬ НА ЗЕМЛЕ»:  
НЕДОСТОВЕРНОСТЬ В ФИЛЬМЕ ДЖИМА ДЖАРМУША**

Претенциозное название этой публикации, разумеется, неточно и обманчиво: я совершенно не собираюсь рассматривать какие-либо переключки между ранним творчеством В. Высоцкого и фильмом американского режиссера; более того, какие-либо параллели между «лагерными» песнями Высоцкого и картинами Джармуша представляются совершенно искусственными и необязательными. Вместе с тем, уже после того как это название, созданное, повторюсь, исключительно ради «красивого словца», появилось, трудно было от него отказаться – возможно, еще и потому, что фраза Высоцкого, особенно ее продолжение («Тем более, что так оно и было»), удивительным образом коррелирует с той атмосферой неопределенности, недостоверности, неустойчивости, которая настойчиво воссоздается в каждой работе Джармуша, к какой бы тематике он ни обращался.

Как и обычно у Джармуша, важным средством создания атмосферы недостоверности и неопределенности может становиться пространственное решение фильма. В ленте «Ночь на Земле» это становится тем более очевидным, что само название содержит и сему времени, и сему пространства. При этом само название носит игровой характер как минимум по двум причинам. Во-первых, определенный артикль (Night on the Earth) противоречит если не правилам грамматики, то нормам словоупотребления и уж, во всяком случае, становится совершенно необязательным в названии произведения кино. Думается, что эта избыточность определенности призвана подчеркнуть (квази-) случайность названия, которое проявляется в абсолютно произвольном выборе городов, в которых разворачивается действие фильма. «Ночь на Земле» состоит из пяти историй, действие которых происходит в пяти разных городах; предшествующая каждой новелле заставка, изображающая перемещение камеры, призвана продемонстрировать связь между историями, однако демонстративная произвольность выбора городов разрушает эту целостность, точнее, делает ее квазицелостностью, случайностью, вводя принципиально новый элемент, в чем-то противоречащий

названию – мотив случайности, который, кстати, оказывается важным и на сюжетном уровне внутри каждой новеллы.

При этом пространственная разноплановость, перемещение места действия из одного города в другой, сам мотив дороги (поездка персонажей на такси, движение внутри города) также оказывается средством создания недостоверности, неопределенности, элементом игры.

Несмотря на демонстративно заявленный и настойчиво упоминаемый в каждой новелле мотив дороги (помимо самого перемещения в такси, отметим хотя бы сцены прилета и улета, которыми открывается новелла «Лос-Анджелес», длительные поиски свободного такси и тему иммиграции в новелле «Нью-Йорк», упоминание вокзала в новелле «Рим» и т.д.), действие основного сюжета всякий раз происходит в закрытом, замкнутом пространстве, внутри такси. Не случайно, как это чаще всего и происходит в фильмах Джармуша, окружающий пейзаж показан как неопределенный, размытый, демонстративно не-специфический, состоящий из одинаковых или схожих элементов, лишенных уникальности и, как правило, создающих эффект маргинальности, периферийности.

При том, что свойства локуса никак не влияют на характер происходящего, в новеллах присутствуют демонстративные и даже избыточные указания места действия. Хорошо это видно, например, в новелле «Хельсинки», где рассказываются две истории, произошедшие с одним из пассажиров и с самим водителем такси. Эти истории совершенно не схожи между собой и объединены темой потери, неудачи, крушения надежд, трагической безысходности. Возникающий эффект «состязания» (водитель рассказывает свою историю, чтобы доказать, что «все могло быть и хуже», что рассказанная ему история не уникальна) в какой-то степени лишает уникальности и место действия. При этом финал новеллы прочитывается как символическое обозначение неустроенности человека, невозможности или неспособности найти свое место в мире, вопрос «Где я?» не может получить однозначного ответа:

<ul style="list-style-type: none"> <li>– Где я, черт возьми?</li> <li>– Ты в чертовом такси рядом со своим чертовым домом и должен мне чертову деньги.</li> <li>– Да, знаю. Даром ничего не бывает.</li> <li>– Спасибо.</li> <li>– Ты в порядке?</li> <li>– Ты понимаешь, где ты?</li> <li>– Ага.</li> <li>– В Хельсинки.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Where the fuck am I?</li> <li>– You're in a fucking taxi, near your fucking home and you owe me the fucking fare.</li> <li>– Yeah, I know. Nothin' for free.</li> <li>– Thanks.</li> <li>– You all right?</li> <li>– You know where you are?</li> <li>– Yeah.</li> <li>– Helsinki.</li> </ul>
--	--

Не случайно водителем такси в новелле «Нью-Йорк» оказывается иммигрант, который не знает город, плохо говорит по-английски и вдобавок почти не умеет водить. Настойчиво повторяющаяся фраза «Это Нью-Йорк», вроде бы призванная обозначить специфичность места действия, на самом деле указывает на принципиально важную для джармушевского творчества неукорененность человека в пространстве, в том числе и социальном. Герой Джармуша – всегда маргинал, его необычность, нехарактерность означает не особые свойства его личности, но прежде всего невозможность либо неспособность стать полноценной частью мира. Так, в новелле «Лос-Анджелес» специфичность локуса лишь подчеркивает нетипичность поведения Корки, которая отказывается от карьеры кинозвезды – карьеры, о которой, как подчеркивает ее собеседница, мечтает любая девушка. Важно, что роль в фильме была предложена Корки именно благодаря ее нестандартности: девушка, лихо управляющаяся с машиной, мечтающая о карьере автомеханика, поразила Викторию Снэллинг, уже отчаявшуюся найти что-то свежее, небанальное, неиспорченное, как того требует продюсер.

Таким образом, возникает противоречие между перемещением в пространстве, заданным самим сюжетом каждой истории, и фактическим местом действия, закрытым и камерным, каковым становится салон такси. Такое противоречие между мотивом дороги (перемещение в пространстве) и

камерностью изображения вполне характерно для поэтики Джармуша<sup>1</sup>; в фильме «Ночь на Земле» эффект недостоверности усиливается тем, что на самом деле в такси происходит лишь рассказывание историй, тогда как само действие происходит за его пределами (тоже, как правило, в закрытом помещении, однако сейчас для нас важно лишь само принципиальное, маркируемое противоречие между местом говорения и местом событий, между визуальным рядом (то, что мы видим на экране) и событийным рядом (зритель вынужден представлять себе происходящее за пределами высказывания).

Хорошо это видно в новелле «Хельсинки», где рассказываются две трагические истории, тогда как происходящее в салоне такси носит скорее комический характер.

Не случайно персонажи фильма никогда не видят окружающие их городские пейзажи, даже в тех случаях, когда те места, по которым проезжают такси, хоть как-то связаны с сюжетом новеллы (квартал проституток в новелле «Рим», голливудские особняки в новелле «Лос-Анджелес») либо становятся предметом обсуждения (обсуждение маршрута в новелле «Париж», выбор очередности в новелле «Хельсинки»). Показателен финал новеллы «Париж», где слепая пассажирка, удостоверившись в том, что она оказалась в нужном месте, незрчими глазами осматривает прелестную (нетипичную для Джармуша) картину окружающего ее Парижа, в то время как водитель такси, которого до этого пассажирка абсолютно несправедливо упрекала в неумении вести машину, попадает в небольшое ДТП, после чего слышит упреки уже в слепоте. Загадочная улыбка на лице слепой, которая слышит эту перепалку, глядя невидящими глазами то ли на Сену, то ли в глубь себя, то ли в некие неведомые дали, фактически подводит итог разговорам и обсуждениям, которые велись в салоне такси на протяжении всей новеллы – но также и других новелл фильма, если не вообще всех лент Джармуша. Очевидная здесь аллюзия на сюжет об Эдипе с его противопоставлением истинного и ложного знания, подлинного и мнимого зрения

---

<sup>1</sup> Гринштейн А.Л. Нарративные практики романа XVIII века в фильмах Д.Джармуша и К.Тарантино // Конференция XVIII век как зеркало других эпох; XVIII век в зеркале других эпох: сб. ст. / Под ред. Н.Т.Пахсарьян. – Спб.: Алетейя, 2016.

(вИдения) становится у Джармуша грандиозной метафорой недостоверности любого знания: слепцом оказывается любой человек, который пытается как-то оценивать своего собеседника, жизненную ситуацию, в которой он оказался, встретившихся ему людей и т.д. Этому способствует и недостоверность на сюжетном уровне: сюжет каждой из рассказываемых в такси историй содержит эпизоды, связанные с неправильным пониманием либо неверным толкованием действительности, герои Джармуша и персонажи историй, которые они рассказывают, постоянно ошибаются, неверно прочитывают ситуацию.

Эффекту недостоверности способствует проблематизация аутентичности высказывания, возникающая, помимо постоянных вопросов вроде «правда?», «на самом деле?», «действительно?», «ты не шутишь?», за счет введения уточнений и даже споров по поводу несущественных деталей. Так, в новелле «Хельсинки» персонажи, рассказывающие драматическую историю своего друга, в один момент потерявшего все, что у него было, – машину, семью, работу, – долго спорят о том, какой именно нож держала в руке его жена:

– Затем она выгоняет его из дома, размахивая здоровенным мясницким ножом.	– And then she chases him from the house with a big fuckin' butcher's knife.
– Ножом для хлеба.	– A bread knife!
– Мясницким ножом.	– A butcher's knife!
– Он говорил, что это был нож для хлеба!	– He said it was a bread knife!
– Нет, он подчеркивал, что это был мясницкий нож! Мясницкий!	– No, he made a point of saying it was a butcher's knife! A butcher's knife!
– Для хлеба!	– A bread knife!
– Ясно, ясно!	– OK, OK, OK, OK, OK.

Подобные споры выполняют еще одну важную функцию: они прерывают само рассказывание, лишая его цельности, а саму рассказываемую историю – достоверности.

Таким образом, неопределенность как художественная стратегия в фильме Джармуша «Ночь на Земле» одновременно и коррелирует с общими чертами поэтики Джармуша, которые проявляются во всех его фильмах, и обладает собственной спецификой, которая и придает этому гениальному произведению особую прелесть.

*Гринштейн А.Л.* «Казалось мне, кругом сплошная «Ночь на Земле»: недостоверность в фильме Джима Джармуша.

Недостоверность и неопределенность как художественная стратегия в фильме Д. Джармуша «Ночь на Земле».

**Ключевые слова:** Джармуш, неопределенность, недостоверность, игра, пространство.

*Grinshteyn A.* Strange, strange Night: the art of unreliability in *Night on the Earth*.  
Uncertainty and unreliability as an artistic purpose in by Jim Jarmusch.

**Key words:** Jarmusch, spatiality, play, uncertainty.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**  
**ВИТАЛИЙ ЛЕХЦИЕР**

**ИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИЙ»**

\*\*\*

жизнь других – безусловный соблазн, я помню

с приятелями по двору мы заглядывали в окна

квартир с первого этажа хрущёвки, подтянувшись

за подоконник. Нехорошо. Щекотанье в груди

патологическое любопытство: что-то там происходит

кто-то идёт на кухню, висит люстра, ничего

особенного. Нас замечают, хозяйка машет рукой

мы убегаем – радостные. Кантовский опыт

незаинтересованного удовольствия, чистая эстетика

вор и вуайерист подглядывают иначе, извлекают

прибыль, как карточный шулер – не играет, а

делает деньги. Фигуры соблазна. Выделим влечение

как таковое, очистим и от гендерных заморочек

общество интимности, зрительская идентичность

эффект скрытой камеры, слежение за жизнью

роение, становление, длительность, процессуальность

тренаж идентификации в ответ на нехватку

магия соприсутствия, тайное свидетельство

Ким Ки-Дук приводит своего героя в чужие пустые

дома, хозяева – в отлучке, герой превращается

носит одежду хозяев, спит в их постели, ест их

еду, чинит бытовые приборы, использует

чужие зубные щётки, фотографируется на фоне

семейных портретов, висящих на стенах

в итоге он оказывается в полиции, откуда

бежит, сделавшись призраком, чтобы прийти

в дома уже на правах их хозяина – дух домов

Бент Хамер сводит своих персонажей-мужчин

на холостяцкой кухне, один, социолог, швед  
изучает другого: как тот управляется с кухней,  
её пространством, социолог чертит в блокноте  
сидя на трансцендентальной вышке  
под потолком, общение запрещено. Но дальше  
завязывается дружба, *познающий субъект*  
*воплощается*, проникается жизнью  
*объекта*, становится им после смерти норвежца  
агент ШТАЗИ Вислер в 84-м ставит на прослушку  
квартиру известного драматурга, подозревая  
его в нелояльности, следит за ним с утра до вечера  
начинает читать Брехта, слушать Бетховена  
он меняется, устраняет улики, спасает театрала  
от тюрьмы, жертвует своей карьерой, его разжаловали  
в почтальоны, после падения берлинской стены

драматург узнает о своём спасителе из архива

ШТАЗИ, пишет роман, посвящает его Вислеру

*взгляд другого: от катастрофы до наслаждения*

раньше: надзор, наказание, *кто хорошо спрятался*

*тот хорошо прожил*, теперь: удовольствие

быть в фокусе, раньше – хичкоковский ужас

ощущение затылком, человек-невидимка, *проживай*

жизнь незаметно, молчи, скрывайся и таи

сейчас – иначе, визуальный бандаж, техника

самообъективирования, *показываюсь*

*следовательно есть*, хочется обернуться

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сеннет. Р. Падение публичного человека. – М.: Изд-во «Логос», 2002.
2. Сартр, Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М.: Изд-во «ТЕРА – Книжный клуб», «Республика», 2002. Глава 1.4 «Взгляд» (с. 276-323).
3. Бодрийяр Ж. Соблазн. – М.: Изд-во «Ad Marginem», 2000.
4. Пигров К.С. Социальная философия: Учебник. – Самара: Изд-во «СПбГУ», 2005. – С. 217. Глава 6.3. «Интерсубъективность» (с. 215-223).