



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА  
HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY of RUSSIA

ISSN 2687-1262

**ЖУРНАЛ ИНТЕГРАТИВНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ**

**JOURNAL OF INTEGRATIVE CULTURAL STUDIES**

**T. 2 № 1 2020**

**Vol. 2 No. 1 2020**



1797

Российский государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена  
Herzen State Pedagogical University of Russia

iik-journal.ru  
ISSN 2687-1262 (online)  
DOI 10.33910/2687-1262-2020-2-1  
2020. Том 2, № 1  
2020. Vol. 2, no. 1

## Журнал интегративных исследований культуры Journal of Integrative Cultural Studies

Свидетельство о регистрации СМИ [ЭЛ № ФС 77 - 74249](#),  
выдано Роскомнадзором 09.11.2018

Рецензируемое научное издание

Журнал открытого доступа

Учрежден в 2018 году

Выходит 2 раза в год

16+

Mass Media Registration Certificate [EL No. FS 77 - 74249](#),  
issued by Roskomnadzor on 9 November 2018

Peer-reviewed journal

Open Access

Published since 2018

2 issues per year

16+

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена  
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48  
E-mail: [izdat@herzen.spb.ru](mailto:izdat@herzen.spb.ru)  
Телефон: +7 (812) 312-17-41

Publishing house of Herzen State Pedagogical  
University of Russia  
48 Moyka Emb., St Petersburg 191186, Russia  
E-mail: [izdat@herzen.spb.ru](mailto:izdat@herzen.spb.ru)  
Phone: +7 (812) 312-17-41

Объем 2,62 Мб

Подписано к использованию 30.08.2020

Published at 30.08.2020

При использовании любых фрагментов ссылка  
на «Журнал интегративных исследований культуры»  
и на авторов материала обязательна.

The contents of this journal may not be used in any way  
without a reference to the “Journal of Integrative Cultural  
Studies” and the author(s) of the material in question.

Редактор *В. М. Махтина*  
Редактор английского текста *И. А. Наговицына*  
Корректор *А. Ю. Гладкова*  
Оформление обложки *О. В. Рудневой*  
Верстка *Д. В. Лаптухиной, А. М. Ходан*

Санкт-Петербург, 2020  
© Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена, 2020

### Редакционная коллегия

#### Главный редактор

И. И. Докучаев (Санкт-Петербург, Россия)

#### Зам. главного редактора

А. Л. Вольский (Санкт-Петербург, Россия)

#### Ответственный редактор

О. А. Янутш (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Бондарев (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Венкова (Санкт-Петербург, Россия)

А.-К. И. Забулионите (Санкт-Петербург, Россия)

Д. Йонкус (Каунас, Литва)

И. В. Леонов (Санкт-Петербург, Россия)

М. Л. Магидович (Санкт-Петербург, Россия)

Л. В. Никифорова (Санкт-Петербург, Россия)

Л. А. Прыткова (Бишкек, Кыргызстан)

С. А. Савицкий (Санкт-Петербург, Россия)

Д. М. Соболев (Хайфа, Израиль)

К. Фейгельсон (Париж, Франция)

А. Ю. Чукуров (Санкт-Петербург, Россия)

### Редакционный совет

#### Председатель ред. совета

Х. Бирус (Бремен, ФРГ)

Т. В. Артемьева (Санкт-Петербург, Россия)

И. М. Быховская (Москва, Россия)

А. Л. Вассоевич (Санкт-Петербург, Россия)

Ж. Долгурсурэн (Улан-Батор, Монголия)

Г. В. Драч (Ростов-на-Дону, Россия)

А. И. Жеребин (Санкт-Петербург, Россия)

В. К. Кантор (Москва, Россия)

И. В. Кондаков (Москва, Россия)

Я. Марзие (Тегеран, Иран)

Л. М. Мосолова (Санкт-Петербург, Россия)

А. А. Павильч (Минск, Республика Беларусь)

Х. Рудлофф (Фрайбург, Германия)

Л. Рязанова-Кларк (Эдинбург, Великобритания)

И. П. Смирнов (Германия)

И. О. Шайтанов (Москва, Россия)

### Editorial Board

#### Editor-in-chief

Ilya I. Dokuchaev (St Petersburg, Russia)

#### Deputy Editor-in-chief

Alexei L. Volsky (St Petersburg, Russia)

#### Executive Editor

Olga A. Yanutsh (St Petersburg, Russia)

Alexey V. Bondarev (St Petersburg, Russia)

Alina V. Venkova (St Petersburg, Russia)

Audra-Christina I. Zabulionyte (St Petersburg, Russia)

Dalyus Yonkus (Kaunas, Lithuania)

Ivan V. Leonov (St Petersburg, Russia)

Marina L. Magidovich (St Petersburg, Russia)

Larisa V. Nikiforova (St Petersburg, Russia)

Lyudmila A. Prytkova (Bishkek, Kyrgyzstan)

Stanislav A. Savitsky (St Petersburg, Russia)

Denis M. Sobolev (Haifa, Israel)

Christian Feigelson (Paris, France)

Andrei Yu. Chukurov (St Petersburg, Russia)

### Advisory Board

#### Chairman of the Advisory Board

Hendrick Birus (Bremen, Germany)

Tatyana V. Artemyeva (St Petersburg, Russia)

Irina M. Bykhovskaya (Moscow, Russia)

Andrey L. Vassoyevich (St Petersburg, Russia)

Zhamyan Dolgorsuren (Ulan Bator, Mongolia)

Gennadiy V. Drach (Rostov-on-Don, Russia)

Alexey I. Zherebin (St Petersburg, Russia)

Vladimir K. Kantor (Moscow, Russia)

Igor V. Kondakov (Moscow, Russia)

Yakhyapur Marziye (Tehran, Iran)

Lyubov M. Mosolova (St Petersburg, Russia)

Alexandr A. Pavilch (Minsk, Belarus)

Holger Rudloff (Freiburg, Germany)

Larissa Ryazanova-Clarke (Edinburgh, United Kingdom)

Igor P. Smirnov (Germany)

Igor O. Shaytanov (Moscow, Russia)

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Памяти А. А. Чамеева</b> .....	<b>5</b>
От редакции .....	5
<i>Аствацатуров А. А.</i> Миф и художественное воображение в романе Джона Апдайка «Кентавр» .....	6
<i>Белобратов А. В.</i> «Отсюда — туда»: проза Петера Розая в русских переводах и проблема культурного трансфера .....	13
<i>Каминская Ю. В.</i> «Средиземная война» Андрея Левкина. О словах любого языка на границах молчания .....	24
<i>Поринец Ю. Ю.</i> Творчество П. Г. Вудхауза и западноевропейская литература XX века. Часть I .....	33
<i>Стадников Г. В.</i> Стихотворение Г. Гейне «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...» в романе И. Гончарова «Обрыв» .....	47
<b>Межкультурная коммуникация</b> .....	<b>52</b>
<i>Прокофьева В. Ю.</i> Америка в поэзии Серебряного века: начало культурной концептуализации .....	52
<b>Герменевтика культуры</b> .....	<b>60</b>
<i>Завалишин А. Ю., Костюрина Н. Ю.</i> Русская рэп-культура: специфика научного анализа .....	60
<i>Никифорова Л. В., Рон М. В., Тихомиров С. А., Макашова А. С.</i> Картируя университет: стратегии присвоения пространства в опыте повседневности .....	69
<b>Философия культуры</b> .....	<b>79</b>
<i>Левшин С. В.</i> Трансцендентально-феноменологическая аксиология и аксиологическая редукция .....	79

## CONTENTS

<b>In memory of A. A. Chameev</b> .....	<b>5</b>
Editorial note .....	5
<i>Astvatsaturov A. A.</i> Myth and artistic imagination in John Updike's "The Centaur" .....	6
<i>Belobratov A. V.</i> "From Here to There": Peter Rosei's fiction in Russian translation and the issue of cultural transfer .....	13
<i>Kaminskaja Ju. V.</i> "The Mediterranean War" by Andrei Levkin: The words of a language on the borders of silence .....	24
<i>Porinets Yu. Yu.</i> P. G. Wodehouse and the 20 <sup>th</sup> century Western European literature. Part 1 .....	33
<i>Stadnikov G. V.</i> "Nun ist es Zeit, das ich Verstand..." by Heine in Goncharov's novel "The Precipice" .....	47
<b>Intercultural communication</b> .....	<b>52</b>
<i>Prokofeva V. Yu.</i> America in the Silver Age of Russian poetry: The beginning of cultural conceptualization .....	52
<b>Hermeneutics of culture</b> .....	<b>60</b>
<i>Zavalishin A. Yu., Kostiurina N. Yu.</i> Russian rap culture: Approaches to research .....	60
<i>Nikiforova L. V., Ron M. V., Tikhomirov S. A., Makashova A. S.</i> Mapping the university space: Strategies of spatial appropriation in the everyday experience .....	69
<b>Philosophy of culture</b> .....	<b>79</b>
<i>Levshin S. V.</i> Transcendental phenomenological axiology and axiological reduction .....	79

## От редакции

«Журнал интегративных исследований культуры» публикует подборку статей, посвященных памяти Александра Анатольевича Чамеева (1944–2019). Александр Анатольевич был замечательным ученым и блестящим преподавателем, хотя в филологию пришел не сразу. По окончании Выборгского авиационно-технического училища в 1965 г. А. А. Чамеев вплоть до 1978 г. работал в гражданской авиации. В 1975 году он с отличием закончил вечернее отделение филологического факультета Ленинградского государственного университета по специальности «Английский язык и литература».

В 1978–1979 гг. преподавал английский язык в средней школе. С 1979 по 1982 г. обучался в аспирантуре на кафедре истории зарубежных литератур филологического факультета ЛГУ и в 1983 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Нравственно-философская проблематика поэмы Джона Мильтона “Потерянный рай”» под руководством профессора Н. Я. Дьяконовой.

С 1983 г. и до конца жизни Александр Анатольевич преподавал историю зарубежных литератур в Ленинградском (Санкт-Петербургском) государственном университете и Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена. Его лекции, сочетавшие академизм и творческую импровизацию, проходили при переполненных залах. Студенты относились к Александру Анатольевичу с глубоким уважением и любовью.

Область научных интересов Александра Анатольевича включает литературу Великобритании XVII–XX веков, англоязычную романтическую поэзию, готическую литературу и современную английскую прозу. Всего Александр Анатольевич Чамеев написал более 150 научных трудов.

Настоящая подборка включает статьи коллег и друзей Александра Анатольевича по Санкт-Петербургскому государственному университету и РГПУ им. А. И. Герцена, которые бережно хранят о нем светлую память.

*А. А. Вольский,  
заместитель главного редактора, доктор филологических наук,  
профессор кафедры зарубежной литературы РГПУ им. А. И. Герцена*

## Миф и художественное воображение в романе Джона Апдайка «Кентавр»

А. А. Аствацатуров✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

### Для цитирования:

Аствацатуров, А. А.  
(2020) Миф и художественное  
воображение в романе  
Джона Апдайка «Кентавр».  
Журнал интегративных  
исследований культуры,  
т. 2, № 1, с. 6–12.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-6-12

Получена 25 февраля 2020;  
прошла рецензирование  
27 марта 2020;  
принята 27 марта 2020.

Права: © Автор (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** В настоящей статье мы попытаемся показать, каким образом проблема внутреннего поиска человека трансформировалась в реальности романа «Кентавр», и проанализировать первую сцену романа. Вся материя романа — игра воображения рассказчика Питера Колдуэлла. В настоящем времени Питер — художник, пишущий отвлеченные абстракции. Он отвергает материю жизни, время и обращается к сфере чистого духа, к сфере искусства, с помощью которого он хочет обрести вечность. Питер бунтует против «земных» авторитетов, принимающих в его сознании образы языческих богов, и одновременно против своего отца, который ему видится кентавром Хироном. Отца, Джорджа Колдуэлла, Питер невольно видит своим alter ego и приписывает ему собственные внутренние проблемы. Отец также стремится познать вечность, приблизиться к Богу. Джордж Колдуэлл в воображении Питера в финале романа жертвует своими духовными поисками. Этот путь смирения, который Питер приписал своему отцу, на самом деле его собственный путь. Воображение Питера-художника проявляет себя не только в том, что он приписывает себе прежнему и своему покойному отцу свои нынешние духовные поиски и сомнения, но и в том, как он предъявляет описываемую им реальность. Она представлена как античный миф. Античный миф в романе служит нескольким целям. Питер-рассказчик использует миф с целью героизировать самого себя, представившись Прометеем, и ту абсолютно негероическую реальность, в которой он оказался. Эти предварительные выводы позволят нам дать интерпретацию первой сцены романа, наиболее сложной и важной для понимания «Кентавра», — сцены, которая задает толчок повествованию и сводит вместе все силовые линии произведения.

**Ключевые слова:** Апдайк, миф, поэтика, религия, повествование.

## Myth and artistic imagination in John Updike's "The Centaur"

А. А. Astvatsaturov✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

**Abstract.** This article deals with the issue of a person's individual way and its specific features in "The Centaur" and offers a close reading of the first scene of the novel. The entire substance of the novel is the imagination of Peter Caldwell, the narrator. Peter represents himself as an artist who makes abstract paintings. He rejects the matter of life, time, and turns to the realm of pure spirit as well as to the realm of art, which, as he sees, may help him grasp eternity. He rebels against the local authorities morphed by his imagination into pagan gods. He also rebels against his own father George Caldwell, whom he constructs as the centaur Chiron. Peter involuntarily sees his father as his

**For citation:**

Astvatsaturov, A. A. (2020) Myth and artistic imagination in John Updike's "The Centaur". *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 6–12. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-6-12

**Received** 25 February 2020; reviewed 27 March 2020; accepted 27 March 2020.

**Copyright:** © The Author (2020). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

alter ego and ascribes to him his own internal problems. He makes an attempt to immortalize himself and to be with God. George Caldwell, in Peter's vision, sacrifices his spiritual quest. This path of humility that Peter attributed to his father is, in fact, his own path. Peter's imagination manifests itself not only in the way he attempts to ascribe his current spiritual search and doubts to his past and to his late father, but also in the way he presents the reality. It is rendered as an ancient myth which therefore pursues several goals. The myth gives Peter the narrator a possibility to heroize himself, to present himself as Prometheus in the absolutely non-heroic reality he finds himself in.

This preliminary approach will allow us to understand the first scene of the novel, the most complex and important in "The Centaur", which sets the stage for the narrative and brings together all the lines of the work.

**Keywords:** Updike, myth, poetics, religion, narrative.

В своей книге «Джон Мильтон и его поэма "Потерянный рай"» А. А. Чамеев убедительно показывает религиозные основания философских исканий великого английского поэта, их связь с протестантскими (кальвинистскими) представлениями о мире, о Боге и о человеке. Вместе с тем он подчеркивает критическое отношение Мильтона-гуманиста к некоторым важным принципам кальвинистского учения, как, например, доктрина предопределения (Чамеев 1986, 48), и, обстоятельно анализируя поэму «Потерянный рай», демонстрирует, к каким художественным решениям прибегал Мильтон, реализуя свои идеи. Джон Апдайк, так же, как и Мильтон, был протестантом, и так же вел в своих текстах крайне напряженный диалог с кальвинизмом и лютеранством, точнее с их современными версиями. Однако в отличие от Мильтона он, как известно, не был религиозным гуманистом, и его представления о Боге и о человеке всегда оставались весьма консервативными. В настоящей статье мы попытаемся показать, каким образом проблема внутреннего поиска человека трансформировалась в реальности романа «Кентавр» (1962), который сам Апдайк считал лучшим своим произведением (Shafer, Updike 1995, 2).

В романе «Кентавр» рассказчик, художник Питер Колдуэлл, лежит в постели с любовницей-негритянкой и вспоминает своего отца. В его памяти оживают случайные, выхваченные наугад из отрочества фрагменты жизни. Это события всего трех коротких дней, которые как будто бы предельно тривиальны. Апдайк описывает обычных людей в обычных обстоятельствах. Однако с первых же страниц становится очевидным, что вся материя романа — игра воображения рассказчика Питера Колдуэлла, который появляется уже во второй главе и открыто признается, что рассказанная реальность — плод его фантазии. Питер, лежащий

в постели со своей чернокожей любовницей, вызывает в памяти обстоятельства прошлого и самовластно их изменяет, вкладывая в них тот смысл, который созвучен его нынешним духовным поискам. Питер, теперь уже зрелый человек, проецирует на прошлое, на самого себя, когда он был подростком, на образ своего покойного отца свои сегодняшние переживания. В настоящем времени Питер — третьеразрядный художник-авангардист, пишущий отвлеченные абстракции. Подобно Стивену Дедалу, персонажу романов Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и «Улисс», он отвергает материю жизни и обращается к сфере чистого духа, где, как ему кажется, он может обрести свое «я», и к сфере искусства, с помощью которого он хочет обрести вечность. Он видит себя подростком, бунтующим против вещей, бессмысленно материальных, духовно неоправданных, экзистенциалистски равнодушных к великим человеческим устремлениям. Питер-подросток в воображении Питера-художника ненавидит свое «земное» тело, пораженное псориазом. Он бунтует против «земных» авторитетов, принимающих в его сознании образы языческих богов, и одновременно против своего отца, который ему видится кентавром Хироном. Он полагает, что приближается к Богу, к вечности, но на этом пути испытывает чувство затерянности в пустой вселенной и чувство богооставленности. При этом, страдая духовно, Питер в то же самое время бессознательно наслаждается этими чувствами, замыкаясь в гордыне. Этот бунт возвышения над жизнью приводит его к абсолютному индивидуализму, запертости в пределах собственного «я».

Отца, Джорджа Колдуэлла, Питер невольно видит своим alter ego и приписывает ему собственные внутренние проблемы. Отец, измученный каждодневной рутинной, бедностью, экзистенциальным равнодушием жизни, также пребывает в духовных поисках. Он стремится



познать вечность, приблизиться к Богу. Он размышляет и рассуждает о смысле сущего, о предназначении человека, о Боге, о богооставленности, задает сложные вопросы окружающим (они выступают в роли языческих богов) и никогда не получает внятных ответов. Его жизнь и проблемы, которые он решает, будучи отцом семейства и школьным учителем, кажутся ему мелкими, ненужными и неоправданными с точки зрения Замысла и вечной жизни (Pritchard 2000, 29).

Если Питер рисует себя утверждающимся в личном бунте, то отца он изображает стремящимся к покою, одиночеству, пассивности, летаргии, смерти. Но оба эти устремления тождественны: они несут в себе замкнутость, отчуждение от мира, гордыню и вызов Замыслу. Джордж Колдуэлл в воображении Питера в финале романа жертвует своими духовными поисками (Urhaus 1977, 24), попытками приблизиться к Богу, овладеть вечностью ради земных человеческих миссий отца семейства и школьного учителя. Здесь реализуется система протестантских (кальвинистских) представлений, специфически понятых Джоном Апдайком, о том, что всякий человек призван, в первую очередь, выполнять свое земное предназначение, и в этом качестве он угоден Богу. Великий Замысел реализуется в человеке через его земные дела. Именно эта мысль заключена в словах теолога Карла Барта, которые становятся эпиграфом к роману «Кентавр»: «Небо не стихия человека, стихия его земля. Сам он — существо, стоящее на грани меж землею и небом» (Апдайк 2000, 17). Колдуэлл принимает кальвинистский императив Барта. Он приходит к важной мысли о непознаваемости Бога. Бог в его представлении непостижим, недостижим, непознаваем. Земных, человеческих доказательств существования Бога нет (Dickens 2004, 70). Человеческий образ Бога не имеет к Богу никакого отношения — Бог не создается воображением человека (Schopen 1978, 524). Колдуэлл чувствует физическую боль и через эту боль ощущает брэнность, недолговечность своего тела. Он осознает себя как незначительное, временное проявление Замысла, как преходящая земная, жизненная форма, затерянная среди других жизненных форм и являющаяся звеном в их бесконечной цепи. Это осознание, в основании которого лежит уже не гордыня, а смирение, приводит Колдуэлла к принятию вещей, к принятию своих земных миссий и к примирению с миром.

Путь смирения, который Питер приписал своему отцу, на самом деле его собственный путь. Питер-подросток, существующий в воображении Питера-художника, также принимает

свое тело, которое он прежде ненавидел и которого стеснялся, и видит себя звеном в земной цепи, продолжением своего отца. Он отказывается от бунта как от способа утверждения своей личности. Питер-художник, лежащий в постели, видит свое прошлое не как область, которую можно и необходимо отвергнуть, забыть, а как неотменимый этап собственной жизни, который продолжается и осуществляет себя в настоящем. Прошлое, будучи для него изначально замкнутой сферой невроза и болезненной ностальгии, размыкается в его сознании, образуя с настоящим и будущим единый временной поток (Dickens 2004, 74).

Здесь возникает важная проблема природы искусства и природы творческого воображения. Подлинное воображение рождается не в изолированной личности. Оно для Апдайка имеет трансцендентную природу и представляет собой присутствие Замысла в бессознательном человека. Важный для художника вопрос, как пробудить в себе воображение, он переформулирует в другую проблему: как позволить воображению овладеть художником. Личностный бунт, замыкающий личность в своих пределах, этого не позволяет. Необходимо смирение, жертва, чувство причастности вещам, которое приходит благодаря ощущению себя телом среди других тел, формой в череде форм. Питер-бунтарь как художник создает второсортные абстракции. Питер, примирившийся с миром, создает материю романа «Кентавр».

Воображение Питера-художника проявляет себя не только в том, что он приписывает себе прежнему и своему покойному отцу свои нынешние духовные поиски и сомнения, но и в том, как он предьявляет описываемую им реальность. Она представлена как античный миф. Рассказчик открывает в каждом персонаже, событии, предмете древнее, мифологическое измерение. Город Олинджер, где происходит действие «Кентавра», превращается в Олимп, а его жители — в богов и героев. Колдуэлл-старший становится кентавром Хироном, наставником великих греческих царей. Питер Колдуэлл — Прометеем. Директор школы Зиммерман — Зевсом-громовержцем. Гаммел — Гефестом, его жена Вера — Венерой. Доктор Апплтон — Аполлоном, его сестра — Дианой. Рассказчик иногда принципиально усиливает присутствие мифа в романе, и тогда повседневная реальность маленького американского городка изменяется до неузнаваемости и полностью трансформируется в реальность мифологическую; иногда присутствие мифа минимизируется, и он становится едва ли различим среди жизненных обстоятельств. Однако

часто бытовая повседневность и миф уравниваются в правах, как это происходит в первой сцене романа, где Джордж Колдуэлл дает урок. Он участвует в этой сцене как мифический кентавр Хирон, получеловек-полукобель, но в то же время сама сцена разворачивается в обычной американской школе, в классе, где есть доска и мел.

Античный миф в романе служит нескольким целям. Для Питера-рассказчика, как справедливо отмечает Сюзанна Урхаус (Urhaus 1977), использование мифологических параллелей — это простой эстетический способ героизировать самого себя, представившись Прометеем, и ту абсолютно негероическую реальность, в которой он оказался. Питер-рассказчик стремится сделать события собственной жизни не бессмысленными или рутинными, а принципиально значимыми, связанными с вечностью, духом, божественным мироустройством. Миф для него — попытка постичь Замысел. Однако сразу же обнаруживается ироническое несоответствие между повседневностью и попыткой представить ее в мифологических декорациях (Stehlíková 1978). Миф, таким образом, служит пародийной цели. Для Апдайка-протестанта существенно и то, что языческий миф, сочиненный человеком, ограничен и не может быть способом «познания неба». Оптика, заданная мифом, является человеческой оптикой, а не божественной.

Однако в самой попытке мифологизировать реальность различается интенция, первоначально скрытая от рассказчика. Языческий миф предъясняет мир как сложную, едва ли постижимую, метафоризированную реальность, не сводимую к однозначному, чисто человеческому смыслу (Balbert 1983, 265). В мифологизированных событиях рассказчику, сначала подспудно, затем явно открывается смысл, иногда прямо противоположный их буквальному прочтению. Это прочтение становится очевидным, когда в языческом мире романа обнаруживаются христианские аллегории (Muers 1971), и реальность обретает христианский смысл. Например, городок Олинджер оказывается не только Олимпом, но и Вифлеемом. Христианское осмысление событий, превращающее повседневные события, кажущиеся бессмысленными, в метафоры, отчасти задает ту оптику, которая позволяет нам увидеть мир таким, каким его видел Бог.

Эти предварительные выводы позволят нам дать интерпретацию первой сцены романа, наиболее сложной и важной для понимания «Кентавра», — сцены, которая задает толчок повествованию и сводит вместе все силовые линии произведения. Колдуэлл-Хирон заканчивает

урок. Он стоит у двери перед беснующимся классом, и в ногу ему вонзается стрела. Он испытывает боль, которая распространяется по его телу, ученики беснуются, и Колдуэлл уходит из класса.

Апдайк избегает подробного введения в реальность романа, представления героя и обозначает всего лишь одно движение тела: «Caldwell turned...» (Updike 2018, 389); «Колдуэлл отвернулся...» (Апдайк 2000, 19). Он предъясняет случайный, единичный жест, на первый взгляд не имеющий смысла. Но именно этот жест станет исходным импульсом всей реальности «Кентавра». Поворот корпуса, внешнее участие в материальной жизни, разрушает границу между телом Колдуэлла и потоком сущего. Они становятся едва ли различимы.

“Caldwell turned and as he turned his ankle received an arrow” (Updike 2018, 389);

«Колдуэлл отвернулся и, когда он отвернулся, ему в лодыжку вонзилась стрела» (Апдайк 2000, 19).

Глагол «turn», взятый в прошедшем времени, употребляется Апдайком дважды. Это делается не только ради усиления напряжения. Поворот корпуса сначала констатируется, а затем определяется как событийная причина последующего события: проникновение стрелы в тело персонажа. Стрела, мифологическое оружие, сделанное в данном случае из металла, современного материала, иронически сталкивает прошлое и настоящее, эпическое и повседневное, поэтическое и тривиальное. События, как мы видим, начинают исподволь противиться усилиям Питера-рассказчика их эстетизировать и героизировать.

На первый взгляд, стрела агрессивно втыкается в тело, наглядно реализуя экзистенциалистское представление о равнодушии окружающего мира и вещей, присутствующих в нем, к человеку. Вещи бессмысленны и могут бездумно причинять боль. Именно так в минуты отчаяния воспринимает реальность Джордж Колдуэлл. Однако Апдайк, не отрицая этой сугубо человеческой версии взаимоотношения индивидуума и мироздания, предлагает нам несколько иную оптику. Вызванный ударом стрелы поток боли, захвативший персонажа, — продолжение потока жизни, который проникает в его тело и прокладывает в нем собственный маршрут:

“The pain scaled the slender core of his shin, whirled in the complexities of his knee, and swollen broader, more thunderous mounted into his bowels” (Updike 2018, 389);

«Боль взметнулась по тонкой сердцевине голени, просверлила извилину колена и, разрастаясь, бушует, хлынула в живот» (Апдаик 2000, 19).

Боль, один из главных лейтмотивов «Кентавра», — единственная форма причащения к сущему, которое происходит через принятие человеком своего тела, своей брэнности и, соответственно, через христианское смирение. Человек, не испытывавший боли, может не ощущать свое тело или высокомерно пренебрегать его потребностями ради духовных поисков. Именно так это происходит в романе с Колдуэллами. В данном эпизоде боль возвращает Джорджа Колдуэлла в собственное тело, дает ему возможность почувствовать свои внутренние органы (лодыжку, голень, желудок), убедиться в их материальном существовании. Он начинает осознавать, что является не столько частью вечного духа, вознесенного над материей, сколько этой самой материей, живой формой, существующей среди других форм и наравне с ними. Он — не хозяин Замысла, не отрешенный мудрец, способный разгадать Замысел, а всего лишь орудие Замысла, объект приложения его силы.

Характер репрезентации боли в данном эпизоде весьма показателен. Здесь реализуется тот самый принцип, который в филологии вслед за Т. С. Элиотом называют «объективным коррелятом», т. е. способностью объективизировать изначально субъективное, например подобрать внутреннему переживанию систему внешних образов, которые стали бы видимой, пластичной формой этого переживания. Именно так Апдаик изображает боль как материализовавшуюся силу, как систему внешних, пластичных образов, тем самым ее десубъективизируя. Читатель не просто узнает о ней, он ее видит, и он оказывается способен ей сопереживать.

Почувствовав боль, Колдуэлл зачем-то бросает взгляд на школьную доску, исписанную мелом:

“His eyes were forced upward to the blackboard, where he had chalked the number 5,000,000,000, the probable age in years of the universe” (Updike 2018, 389);

«Он вперил глаза в доску, на которой только что написал мелом 5 000 000 000, предполагаемый возраст вселенной в годах» (Апдаик 2000, 19).

Интересно, что в русском переводе Виктора Хинкиса, слово «forced» не переведено. Сказано лишь, что герой «вперил глаза в доску». Между тем этот глагол прошедшего времени вносит важный смысл, подчеркивающий некоторую насильственность ситуации. Колдуэлл почему-то оказался вынужден посмотреть на доску.

Точнее, не столько на саму доску, сколько на приблизительный возраст вселенной, который там написан. Доска указывает на Замысел, не поддающийся человеческому пониманию («Небо не сфера человека»). Боль, сила мироздания заставляет персонажа хотя бы в рамках временной шкалы увидеть и почувствовать этот великий Замысел и одновременно осознать собственную незначительность. Однако необходимо заметить, что появление в тексте школьной доски, так же, как и металлической стрелы, иронически снижает пафос повествования. В мифологическом измерении, в искусственно героизированном рассказчиком мире доска предстает как скрижаль, но в повседневной реальности остается бытовым предметом, при этом плохо вымытым накануне.

Колдуэлл внутренне сопротивляется силе, вовлекающей его в Замысел. Он хочет отвернуться от жизни, затвориться в одиночестве:

“The laughter of the class ... seemed to crowd against him, to crush the privacy that he so much desired, a privacy in which he could be alone with his pain, gauging its strength, estimating its duration, inspecting its anatomy” (Updike 2018, 389);

«Смех класса... обложил его со всех сторон, сокрушая желанное уединение, а он так жаждал остаться с болью наедине, измерить ее силу, прислушаться, как она будет замирать, тщательно препарировать ее» (Апдаик 2000, 19).

Внешняя реальность, как и в текстах Камю, которые Апдаик, как известно, читал крайне внимательно (Ноаг 1979), выглядит в его представлении крайне опасной и агрессивной. Надпись, обозначающая возраст вселенной, унижает его, намекая на незначительность духовных поисков и переживаний, которыми он хочет насладиться.

Боль тем временем не отпускает Колдуэлла, настойчиво требуя религиозного смирения, приобщения к жизни. Ее образ на сей раз лишается фантомности и предельно опредмечивается, превращаясь то в щупальца гигантского моллюска, то в крылья птицы:

“The pain extended a feeler into his head and unfolded its wet wings along the walls of his thorax, so that he felt, in his sudden scarlet blindness, to be himself a large bird waking from sleep” (Updike 2018, 389);

«Боль запустила щупальце в череп, расправив влажные крылья в груди, и ему, внезапно ослепленному кровавым туманом, почудилось, будто сам он — огромная птица, встрепенувшаяся ото сна» (Апдаик 2000, 19).

Проснувшаяся птица, с которой Колдуэлл себя отождествляет, обозначает внутреннее перерождение сознания, готового обратиться к Богу.

Доска, скрижаль и одновременно бытовой предмет, вновь появляется в тексте, на сей раз проникая в сознание персонажа, становясь с ним неразличимым:

“The blackboard, milky slate smeared with the traces of last night’s washing, clung to his consciousness like a membrane” (Updike 2018, 389);  
«Доска, вымытая с вечера, вся в беловатых подтеках, как пленка, обволокла сознание» (Апдайк 2000, 19).

Если прежде Замысел, обозначенный на доске, был просто предъявлен Колдуэллу, то теперь он сделался его личным переживанием. Но, несмотря на это, герой продолжает ему сопротивляться. В его голове возникает кошмарная картина, где он, сюрреалистически бунтуя против окружающего мира, пытается всеми силами сохранить свое «я»:

“...he felt he was holding his brain like a morsel on a platter high out of hungry reach” (Updike 2018, 389);  
«...и ему теперь казалось, будто мозг его — это кусок мяса, который он поднял высоко на тарелке, спасая от хищных зубов» (Апдайк 2000, 19).

Впрочем, эта театрализованная сцена, вопреки тем задачам, которые ставит перед собой персонаж (и рассказчик!), обнаруживает несколько иное значение. Колдуэлл впервые видит себя со стороны, впервые благодаря усилиям Замысла оказывается за пределами собственной личности. В точке, откуда его мозг оценивается не как средоточие идей, а как обычный мясной ошметок, материальная форма, существующая в цепи других материальных форм.

Но Колдуэлл не в состоянии верно прочесть эту сцену. Он удаляется из класса, упуская тем

самым возможность сделаться частью мироздания. В переводе Виктора Хинкиса мы читаем:

«Колдуэлл заковылял к двери и закрыл ее под звериный торжествующий рев» (Апдайк 2000, 19).

Перевод Хинкиса предлагает нам в данном случае скорее оптику Колдуэлла, чем самого Апдайка. Колдуэллу кажется и не может не казаться, что перед ним звери-садисты, радостно улюлюкающие над его бедой. И все же это лишь внешний план повествования, а оригинал при внимательном прочтении может предложить нам дополнительные смыслы:

«Caldwell limped to the door and shut it behind him on the furious festal noise» (Updike 2018, 389).

Прилагательное «festal» имеет значение «праздничный», и, таким образом, сама сцена должна трактоваться не совсем так, как она видится Колдуэллу. Перед нами скорее ритуал, священный праздник, где его участники (дети) приносят богам жертву (учителя). Это праздник приобщения к миру, к жизнедающим продуктивным силам природы. Ограниченность, изолированность жертвы разрушается, и она становится частью общей жизни. Кроме того, в данной сцене, отсылающей к языческому ритуалу и языческому мифу о раненом кентавре Хироне, себя проявляют, как это всегда бывает у Апдайка, христианские аллегории. Христоподобный учитель оставлен учениками и принесен в жертву. Однако жертва является условием возрождения в вечную жизнь.

На примере анализа одного из главных эпизодов романа Апдайка «Кентавр» мы сделали попытку очертить круг идей, связанных с протестантской мыслью, и проследить, каким образом эти парадоксальные идеи, проблематизирующие текст, трансформировались в его образной системе.

## Источники

- Апдайк, Дж. (2000) *Кентавр*. СПб.: Азбука, 362 с.  
Updike, J. (2018) *John Updike: Novels, 1959–1965: The poorhouse fair; Rabbit, run; The Centaur; Of the farm*. New York: Library of America, XI, 813 p.

## Sources

- Updike, J. (2000) *The Centaur*. Saint Petersburg: Azbuka Publ., 362 p. (In Russian)  
Updike, J. (2018) *John Updike: Novels, 1959–1965: The poorhouse fair; Rabbit, run; The Centaur; Of the farm*. New York: Library of America, XI, 813 p. (In English)

## References

- Balbert, P. (1983) Panoply of metaphor: Exuberances of style in Pynchon and Updike. *Studies in the Novel*, vol. 15, no. 3, pp. 265–276. (In English)

- Chameev, A. A. (1986) *Dzhon Mil'ton i ego poema "Poteryannyj raj" [John Milton and his poem "Paradise lost"]*. Leningrad: Leningrad State University Publ., 128 p. (In Russian)
- Dicken, T. M. (2004) God and pigment: John Updike on the conservation of meaning. *Religion & Literature*, vol. 36, no. 3, pp. 69–87. (In English)
- Hoag, R. W. (1979) A second controlling myth in John Updike's "Centaur". *Studies in the Novel*, vol. 11, no. 4, pp. 446–453. (In English)
- Myers, D. (1971) The questing fear: Christian allegory in John Updike's *The Centaur*. *Twentieth Century Literature*, vol. 17, no. 2, pp. 73–82. DOI: 10.2307/606813 (In English)
- Pritchard, W. H. (2000) Updike's way. *New England Review*, vol. 21, no. 3, pp. 55–63. (In English)
- Schopen, B. A. (1978) Faith, morality, and the novels of John Updike. *Twentieth Century Literature*, vol. 24, no. 4, pp. 523–535. DOI: 10.2307/441200 (In English)
- Shafer, R. G., Updike, J. (1995) John Updike talks about writing, his life, and his works: Part 1. *CEA Critic*, vol. 57, no. 3, pp. 1–8. (In English)
- Stehlíková, E. (1978) The function of classical myths in John Updike's *The Centaur*. *Listy filologické — Folia Philologica*, vol. 101, no. 1, pp. 1–12. (In English)
- Uphaus, S. (1977) "The Centaur": Updike's mock epic. *The Journal of Narrative Technique*, vol. 7, no. 1, pp. 24–36. (In English)

#### **Сведения об авторе**

Андрей Алексеевич Аствацатуров, e-mail: [astvatsa@yandex.ru](mailto:astvatsa@yandex.ru)

Кандидат филологических наук, доцент, исполняющий обязанности заведующего кафедрой междисциплинарных исследований в области языков и литературы Санкт-Петербургского государственного университета

#### **Author**

Andrey A. Astvatsurov, e-mail: [astvatsa@yandex.ru](mailto:astvatsa@yandex.ru)

PhD in Philology, Associate Professor, Interim Head of the Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature, Saint Petersburg State University

## «Отсюда — туда»: проза Петера Розая в русских переводах и проблема культурного трансфера

А. В. Белобратов✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

### Для цитирования:

Белобратов, А. В. (2020) «Отсюда — туда»: проза Петера Розая в русских переводах и проблема культурного трансфера. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 2, № 1, с. 13–23. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-13-23

Получена 25 февраля 2020; прошла рецензирование 27 марта 2020; принята 27 марта 2020.

Права: © Автор (2020). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** В статье рассматриваются процессы и стратегии перевода как интерпретации иноязычной художественной прозы. Исследование обращено к довольно протяженному периоду творчества австрийского писателя Петера Розая (с конца 1970-х до начала 2000-х гг.) и к переводческой рецепции его прозы на протяжении свыше тридцати лет. Факт вхождения динамической системы прозаических текстов Розая в пространство русского языка, советской и постсоветской русской культуры, культурных контекстов, имеющих существенную подвижность, это движение — в том числе и движение в сознании тех, кто конструировал и конструирует эти образы культуры, — послужило основанием обратиться при этом к проблематике культурного трансфера. Рассматриваются существующие в настоящее время определения и обоснования культурного трансфера (М. Эспань, И. Н. Лагутина, А. И. Жеребин) как процесса взаимодействия разных культур и как метода анализа межкультурных взаимопроникновений. При этом упор делается на аспекте культурного перевода, на трансформации инокультурного текста и перекодировке его знаковой системы, при которой «что-то изменяется и в принимающей культуре, но непременно что-то изменяется и в культуре воздействующей» (М. Эспань). Аналитическая часть исследования посвящена сопоставительному анализу переводческих стратегий советской культурной эпохи с ее ценностной ориентацией на традиционализм литературного письма (перевод сборника авангардно-экспериментальной прозы Петера Розая «Отсюда — туда», 1982) и переводческих интерпретационных подходов начала 2000-х, концентрирующихся на способах и возможностях трансляции отчетливо маркированных этнокультурных составляющих поздней романной прозы австрийского писателя в принимающую культуру.

**Ключевые слова:** культурный трансфер, австрийская литература, Розай, перевод, интерпретация.

## “From here to there”: Peter Rosei’s fiction in Russian translation and the issue of cultural transfer

A. V. Belobratov✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

**Abstract.** The article discusses the processes and strategies of translation as an interpretation of foreign fiction written by the Austrian author Peter Rosei. The study covers a lengthy period of Rosei’s creative life (from the late 1970s to the beginning of the 2000s) and focuses on the reception of his translated writings over the span of thirty years. Rosei’s dynamic system of fiction entered

**For citation:**

Belobratov, A. V.  
(2020) "From here to there": Peter Rosei's fiction in Russian translation and the issue of cultural transfer. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 13–23.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-13-23

**Received** 25 February 2020;  
reviewed 27 March 2020;  
accepted 27 March 2020.

**Copyright:** © The Author (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

the space of the Russian language, Soviet and post-Soviet Russian culture as well as other highly dynamic cultural contexts. These dynamics, including the dynamic processes in the minds of those who have been constructing these images of culture, underpin our focus on the issues of cultural transfer. Today, cultural transfer is defined and substantiated as an interaction between different cultures and as a method of analysis of intercultural interpenetration (M. Espagne, I. N. Lagutina, A. I. Zherebin). The emphasis is on cultural translation, i. e. the transformation of a foreign cultural text and the re-coding of its sign system, when "something changes in the host culture, but certainly something changes in the culture that influences" (M. Espagne). The analytical part of the study is a comparative analysis of the translation strategies of the Soviet cultural era which viewed traditionalism of literary writing (translation of the compendium of avant-garde experimental fiction by Peter Rosei "From here to there", 1982) as the ultimate value. The study also explores the interpretation approaches used by translators in the early 2000s. A special focus is on the methods and scope of translating clearly marked ethnocultural components of Rosei's late novels into the host culture.

**Keywords:** cultural transfer, Austrian literature, Rosei, translation, interpretation.

«Отсюда — туда» („Von Hier nach Dort“) — так называется небольшой по объему роман (по отечественной номинации скорее повесть) известного австрийского писателя Петера Розая (р. 1946), автора двух десятков томов прозы, одного из немногих в современной австрийской литературе, кому посчастливилось на протяжении 30 с лишним лет обращать на себя внимание русских переводчиков и (отчасти) интерпретаторов. С нее, с этой повести, начинается история публикации его произведений на русском языке: на немецком текст вышел в 1978, а в 1982 был включен в книжку его прозы, названную по титулу повести «Отсюда — туда» и содержащую еще три его новеллы (переводы Юрия Архипова, Бориса Хлебникова и Юлии Гинзбург). После десятилетней паузы в пред- и перестроечные годы автор Розай вновь появился в России — в серии «Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге» вышел в 1994 г. его роман «Мужчина & женщина» („Mann & Frau“, 1984) в переводе Алексея Жеребина. Этот же переводчик (и интерпретатор творчества Розая) перевел в 1997 г. новеллу «Давняя история» („Eine Geschichte von früher“), опубликованную в специальном номере журнала «Нева», посвященном австрийской литературе, в 2000 — лекции Розая по поэтике «Очерки поэзии будущего» („Beiträge zu einer Poesie der Zukunft“, 1995), вышедшие в Нижнем Новгороде в рамках проектов нижегородской Австрийской библиотеки, а в 2004 в «немецком» номере журнала «Звезда» — отрывок из записок Розая-путешественника, посвященный его пребыванию в Петербурге. В 2006 к роману «Мужчина & женщина» добавился роман «15 000 душ» („15 000 Seelen“,

1985), также входящий, по замыслу Розая, в своеобразную пентологию (или серию из пяти романов) под общим названием «15 000 душ». Перевод был выполнен переводчиком и прозаиком Сергеем Панковым. И наконец в декабре 2014 г. (также в серии «Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге») вышел один из недавних романов Розая — «Вена Metropolis» („Wien Metropolis“, 2005) — в переводе автора данной статьи.

Петер Розай в эти тридцать лет не оставался на месте, двигался, развивался — в чем-то сохраняя свою манеру письма, в чем-то весьма ее изменяя. Это касалось и проблематики, находящейся в центре его внимания, и образов внешнего и внутреннего мира, и позиции повествователя, и многого другого, того, что, в общем и целом, включало в себя образ (или образы) культуры, к которой писатель принадлежит и изнутри которой создает свои произведения. Не оставалась в неподвижности, в статике и наша культурная эпоха, более того, она менялась столь радикально и стремительно, что поколение нынешних двадцати- или тридцатилетних зачастую и представить себе не может ее состав, наполнение, образы и символы, ее язык.

Эта ситуация, этот факт вхождения динамической системы текстов Розая в пространство другого языка, другой культуры, других контекстов, также имеющих существенную подвижность, это движение — в том числе и движение в сознании тех, кто конструировал и конструирует эти образы культуры, дают основание обратиться к проблематике культурного трансфера, к тому методу культурологического

анализа, который то ли оттесняет на дальние позиции сравнительно-исторический анализ литературы и компаративистику в целом, то ли дополняет ее, то ли предстает как некое ее «переназывание». При этом материалом анализа послужат переводы прозы Петера Розая на русский язык.

Среди публикаций, пытающихся представить, объяснить, проиллюстрировать суть культурного трансфера, его теоретические основания и практические выводы, обращает на себя внимание статья Е. Е. Дмитриевой «Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность?». По мнению Дмитриевой, «в гуманитарной продукции последнего времени культурный трансфер становится определенным концептуальным прикрытием (разумеется, в меньшей степени, чем пресловутый *дискурс*, но все же к нему приближаясь), смысловые очертания которого остаются размытыми как для читателей, так и для самих филологов, использующих данный термин. В иных случаях словосочетание и вовсе используется как более “модное”, более современное обозначение того, что традиционно именовалось сравнительным изучением литератур (культур), появляясь также в составе парадигмы *литературные взаимодействия — рецепция — межкультурная коммуникация*» (Дмитриева 2011, 302–303).

Мишель Эспань, французский филолог и историк культуры, активно внедряющий методологию анализа, именуемую культурным трансфером, отмечал: «Компаративизму в гуманитарных науках, исходящему из идеи “особости” каждой культуры, даже когда речь идет о влиянии одной культуры на другую, теория культурного трансфера противопоставляет не просто изучение одновременно нескольких культурных и национальных пространств, но также и изучение имбрикаций, вкраплений, трансформаций, которые при всяком соприкосновении культур проявляются равно в воздействующей и в принимающей культурах. Тем самым в расчет уже берется не бинарная оппозиция — две культуры, одна из которых обязательно осмысливается как культура-реципиент, то есть культура принимающая, — но конструкция гораздо более сложная» (цит. по: Дмитриева 2011, 309)<sup>1</sup>.

В единственной пока отечественной монографии, в заголовке, вернее, в подзаголовке

которой понятие «культурный трансфер» вынесено на обложку, — в книге И. Н. Лагутиной «Россия и Германия на перекрестке культур: культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века» — предпринята попытка «этот подход к изучению культуры связать с литературоведческой областью исследования». Исследовательницу интересует при этом, «как проявляется и осуществляется у литературного текста новая культурная функция, какие факторы способствуют тому, чтобы он органично включился в “чужой” для него культурный (а не только литературный) процесс. “Перенос” литературного текста, той или иной идеи или жанрово-стилистической модели в иное культурное пространство, восприятие и отражение в литературном тексте “чужих” социальных структур и иной идеологии, новая “жизнь” литературного текста, попытки сохранить в новой культурной среде собственную идентичность — вот поле исследования, которое, как нам представляется, составляет основу “культурного трансфера” в литературоведении» (Лагутина 2008, 10).

А. И. Жеребин в статье «Компаративистика на пути к транслатологии» дает культурному трансферу следующее определение: «Теория культурного трансфера представляет собой своего рода синтез двух предшествующих моделей процесса перевода — герменевтической модели Стайнера, сосредоточенной на индивидуальном субъекте переводческой деятельности, и семиотической модели Лотмана, выдвигающей на передний план взаимодействие текстов культуры, до какой-то степени как бы обезличенных, выступающих как продукты коллективного творчества. <...> Исследователи культурного трансфера от этой обезличенности принципиально отказываются; им важно подчеркнуть, что тексты не перемещаются сами собой, их всегда кто-то перемещает, переосмысливает, переоценивает, функционализирует. <...> Именно функция культурного посредничества становится в теории культурного трансфера едва ли не центральным предметом изучения». Социокультурные факты и условия трансляции, ее творческие принципы и конкретные формы предстают «как главный предмет современной компаративистики как одной из дисциплин науки о переводе» (Жеребин 2014, 27).

И, по мысли М. Эспаня, теория культурного трансфера есть также и история, и теория перевода, в прямом и переносном значении этого слова. Ведь «всякое усвоение культурного

<sup>1</sup> Более подробно методология французского исследователя изложена в издании (Эспань 2018).



феномена есть уже само по себе перевод на свой культурный язык, при котором что-то изменяется и в принимающей культуре, но непременно что-то изменяется и в культуре воздействующей» (Дмитриева 2011, 310).

Обращение к переводам произведений Петера Розая на русский язык в данной статье не связано при этом с традиционной попыткой выявления степени правильности или ошибочности перевода того или иного слова, группы слов, фразового единства, не ориентировано на выявление «адекватного/неадекватного», «удачного/неудачного», «сохраняющего/утрачивающего» в переводе, то есть не связано с анализом языковой практики и методики конкретного перевода, а осуществляется в контексте взаимодействия культур — дающей и принимающей — с учетом смысловой отмеченности и системы одобрений и запретов, в данной культуре господствующих или доминирующих и существенно воздействующих на сознание или на бессознательное того или иного «агента трансфера» (переводчика). Культурный трансфер при этом воспринимается как процесс перевода, как акт трансляции, в результате которого исходный культурный материал меняет свои прежние смысловые ориентиры и наделяется новыми в новом воплощении. И переводческие модели, стратегии перевода, отчетливо коррелирующие с состоянием принимающей культуры, весьма важны для анализа, осуществляемого на явленных результатах применения этих моделей и стратегий.

История размышлений о литературном переводе и переводчиках (трансляторах) представлена многими значительными именами, многими оценками и описаниями переводческой тактики и стратегии, роли перевода и переводчиков в культурном обмене. Хорошо известны высказывания Гете о переводческих достижениях и переводчиках, с одной стороны, весьма высоко позиционирующие эту деятельность и ее агентов («Коран говорит: “Бог дал каждому народу своего пророка, говорящего на его собственном языке”. Так и каждый переводчик — пророк в своем отечестве» (Гете 1980а, 413)). С другой стороны, Гете характеризует перевод и переводчиков весьма деловито и в соотнесении с рыночной деятельностью: «Тот, кто понимает и изучает немецкий язык, находится на ярмарке, где все народы предлагают свои товары; он играет роль толмача и в то же время стяжателя. Поэтому каждого переводчика следует считать посредником этого всеобщего душевного торга, способствующим такому взаимному обмену» (Гете 1980а, 412).

С третьей стороны, по Гете, переводчики — «это хлопотливые сводники, всячески восхваляющие нам полускрытую вуалью красавицу; они возбуждают необоримое стремление к оригиналу» (Гете 1980b, 426).

О переводе как об «идеале» истинного художественного произведения размышлял Новалис, выводя свою формулу «мифического перевода»: «Перевод бывает либо грамматический, либо свободный, либо мифический. Мифические переводы — переводы высшего стиля. Они воссоздают чистый завершённый характер отдельного художественного произведения. Они передают не само художественное произведение, а его идеал» (цит. по: Микушевич 1971, 36–37).

К мифически-профетической стороне призвания переводчика обращается Вальтер Беньямин в своей статье «Задача переводчика» (1921). Он, с одной стороны, описывает назначение, задачу, цель переводчика как стремление к «чистому языку». По мысли Алексея Вольского, Беньямин «противопоставляет ограниченному национальному языку как языковому явлению так называемый “чистый язык” как самую суть языка. “Чистый язык” идентичен для всех, он гарантирует межъязыковое понимание и возможность переводимости как таковой. Любое литературное произведение и любой язык ищут дополнения, которое как раз и достигается за счет перевода» (Vol'skij 2009, 146).

На вопрос о философско-герменевтических предпосылках переводческого искусства Беньямин отвечает так: «Спасти этот чистый язык в своем собственном языке от изгнания на чужбину, освободить этого пленника поэтического произведения с помощью поэтического переложения на другой язык — вот задача переводчика» (Беньямин 2004, 43). С другой стороны, название беньяминовского эссе обнаруживает и другое значение — «сдачу» переводчика, отказ, неудачу, поражение, одним словом, утверждение о непереводимости литературного текста.

А. С. Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения» (Пушкин 1978, 354), используя метафору путешествия и придавая переводчику роль нашего проводника в незнакомые страны либо тяглогового животного, влекущего на себе иноземную поклажу и доставляющего этот «культурный воз» на нашу территорию.

И если читатель погружается в переводной текст, отправляясь в незнакомую страну, — что происходит с ним при этом? Может, то, что происходит с «Читателем» в стихотворении Рильке «За книгой» (Der Lesende)?

*Ich las schon lang. Seit dieser Nachmittag,  
Mit Regen rauschend, an den Fenstern lag.  
Vom Winde draussen hörte ich nichts mehr:  
Mein Buch war schwer.*

(Rilke 1978, 378)

При этом литературный путешественник по миру читает перевод, передачу, переклад, а вовсе не оригинал. В данном случае читает перевод (или творческую передачу, культурный трансфер), выполненный Борисом Пастернаком:

*Я зачитался, я читал давно,  
С тех пор как дождь пошел хлестать в окно.  
Весь с головою в чтение уйдя,  
Не слышал я дождя.*

(Пастернак 1966, 77)

Послеполуденное (Der Nachmittag) и ветер, представленные в оригинале у Рильке, в русском переводе исчезают, остается лишь дождь, но остается и настроение/состояние читающего книгу, остается то, что воздействует на русского читателя этих поэтических строк, некая внутренняя мелодия, ритм, остаются поэзия и чувство радости от того, что переводчик, переводя эти строки на русский, переводит нас на другой берег, на берег незнакомого языка и незнакомой культуры. И оказавшись на этом берегу, мы не ощущаем себя более незнакомцами в этой культурной среде.

Первые попытки перевести русского читателя на берег произведений Петера Розая осуществились, как было указано выше, в начале 1980-х. Как это водилось тогда, русская книжка Розая открывалась предисловием, введением в его биографию и творчество, и цель этого введения была также вполне устоявшаяся — поставить правильные идеологические ударения, объяснить, почему на русский переводится автор из мира западного, капиталистического — что означают его тексты, сколь критически подходит автор к изображению этого мира и сколь сильное сочувствие к «униженным и оскорбленным» этого мира он в своих произведениях являет.

Н. С. Литвинец, автор предисловия, так представляет Розая читателю: «Петер Розай — самобытен, он действительно очень австрийский писатель. Его рассказы поражают знанием мельчайших подробностей крестьянского быта и отличаются почти репортажной, протокольной точностью в обрисовке повествовательного “здесь и сегодня”, ландшафты их всегда подчеркнуты характерные, сугубо “местные”. Взять хотя бы рассказ “На пути в Оучену”, открывавший в свое время первый сборник писателя. описа-

ние забытых богом и людьми деревушек, затерянных в верховье отрезанной от остального мира долины, дается предельно точно и подробно, можно даже сказать, социографически. Очерковый характер письма придает прозе Розая особую достоверность. Мы знакомимся с бедным краем, где жизнь нелегка, где люди вынуждены вести трудную борьбу за каждый кусок хлеба и где все же большинство населения живет в более чем скромных условиях. Чистенькая и опрятная Австрия с глянцевого туристических проспектов поворачивается здесь к читателю отнюдь не рекламной своей стороной, демонстрируя не столько ласкающие взгляд альпийские ландшафты, сколько суровую повседневность, далеко не всегда расположенную к простому человеку» (Литвинец 1982, 7–8).

Обращает исследовательница и внимание на другое: «“Жесткость” письма Розая объясняется не только объективными, но и некоторыми субъективными моментами. В какой-то степени “жесткость” эта проистекает еще и от влияния неоавангардизма, ставшего довольно модным течением в австрийском искусстве на рубеже 60–70-х годов. В самой манере повествования у Розая довольно причудливым образом переплетаются стремление к точному реалистическому воспроизведению хорошо знакомой ему обыденной жизни и явно заимствованное из модернистской поэтики стремление поиграть, поэкспериментировать — со словом, с образом, с персонажем. Так рождается характерный для раннего Розая дуализм: реалистичность *ландшафта внешнего* (быта и природы, условий человеческого труда) и абстрактность, надуманность, оторванность от конкретной ситуации *ландшафта внутреннего* (психологии героев, их поступков, оказывающихся порой абсурдно-немотивированными и даже жестокими)» (Литвинец 1982, 7–8).

Переводы текстов Розая выполнены на весьма высоком уровне. Однако нас интересует прежде всего именно ситуация культурного трансфера, перевода иноязычного и инокультурного текста в принимающую культуру, его трансляция и трансформация в контексте этой культуры, его преобразования и деформации при входе в нее. И первая, даже первейшая особенность этого культурного перевода в ту эпоху была связана с ориентацией на реалистическое начало в переводимых текстах, на пластику изображения и жизнеподобие. Экспериментальное, «модернистское» стремились приглушить, замаскировать самыми разнообразными средствами либо придать этим средствам языкового и изобразительного

эксперимента некоторую особую живость, рождающую иллюзию «реалистичности». Повествовательный дискурс в прозе Петера Розая, связанный с рассказом о скудной и пронизанной элементами абсурда жизни в нескольких деревнях отдаленной горной долины (новелла «Путь в Оучену»), за счет использования некоторых лексических и синтаксических средств обретает в переводе существенную пластичность, наглядность, реалистичность — значительно большие, чем это имеет место в оригинальном тексте. Сквозь текст Петера Розая начинает, так сказать, просвечивать текст Петера Розеггера, австрийского деревенского бытописателя второй половины XIX века. Осуществляется своеобразная переинтерпретация оригинала, например путем обильного включения слов и словосочетаний разговорного языка, а также структуры предложения, более свойственной разговорно-устно-рассказчицкой ситуации. Например, следующие «добавления» в рассказе «Путь в Оучену» (курсив мой. — А. Б.):

«Чем дальше по долине, тем беднее народ. Удивляться тут особенно нечему. Люди из деревень, что поближе к краю долины, торгуют разной мелочью с внешним миром, с городами, *а отсюда какая ни на есть прибыль*» (Розай 1982, 14).

«*Уж больно там люди бедны. Трактир стоит без ремонта не один десяток лет. Арендатор считает, что и так сойдет: народ-то все равно валом валит.* В пьяных здесь впрямь недостатка никогда не бывает. *Особенно худо* в праздники, когда возвращаются парни из больших городов и из Шайфлинга. *Прямо* плакать хочется, когда видишь мертвецы пьяных парней, вываливающихся из трактира» (Розай 1982, 19).

Или в тексте «Уход»:

«Голлерн — это маленький провинциальный городишко, рабочие места в нем наперечет, и, чтобы найти поденную работенку, надо быть просто счастливым. Конечно, я мог бы попытаться удачи, и очень даже вероятно, что мне бы и подфартило — знакомых у меня в городе полным-полно, но я сказал себе: ты ничего не сыщешь, ты ничего не сыщешь, — и начал поторапливать себя в дорогу, сделав таким образом свое дальнейшее пребывание в Голлерне невыносимым» (Розай 1982, 38).

Несомненно при этом, что розаевское вхождение в литературу — а речь идет о его ранних текстах — осуществляется не через Розеггера или Адальберта Штифтера, а через Томаса Бернхарда с его «Стужей», с бернхардовским видением и фиксацией мира деревни/глухой провинции — и абсурда человеческого бытия,

втиснутого в безразлично-угрюмую и наполненную насилием природу, его окружающую, и с подчеркнутой стилистическими средствами абстрактно-отстраненной позицией повествователя.

Повесть «Отсюда — туда» строится по несколько иному образцу: это, с одной стороны, некое «роуд муви» вроде американского «Беспечного ездока» (1969). Герой-рассказчик колесит на тяжелом мотоцикле «отсюда — туда» (так он всегда отвечает, когда его спрашивают, куда он едет), и его наблюдения и самонаблюдение — основной материал этого протяженного текста. Материал представлен в длинной цепочке коротких (иногда не более четырех строк) и более длинных отрывков, разделенных пробелами: как бы путевые заметки — записи разрозненных наблюдений и фиксации собственных реакций, отдельные сентенции-размышления, почти афористически сформулированные. Своеобразна отстраненность сознания повествователя от мира, им наблюдаемого, переживаемого, от мира, с которым он порой входит в соприкосновение.

И здесь примечательна еще одна особенность принимающей русской культуры той эпохи, весьма маркированной пуризмом и почти полным запретом на экспликацию того литературного материала, который так или иначе связан с эротической сферой. В случае изображения в оригинальном произведении сексуального события переводчик оказывался в чрезвычайно сложном положении — и внешняя, и внутренняя цензура воздействовала на него крайне сильно. Он либо совсем опускал «непристойные» пассажи в переводе, либо доступными словарю той эпохи средствами смягчал или изменял сцену.

В повести «Отсюда — туда» герой останавливается у придорожного киоска, лавки, где молодая женщина торгует напитками и сигаретами. После обмена двумя-тремя репликами между персонажами происходит следующее:

„Wir gingen dann hinter die Bude und fickten. Ringsherum waren Kisten aufgestapelt, leere Bierfässer aus Aluminium, die nach vergorenem Bier rochen, wie das Haar der Frau. Die Nacht war warm. Voller Sterne der Himmel. Die Frau stöhnte, und ich schämte mich, daß ich es war, der sie dazu brachte. Sie hatte sich über eine Kiste gebeugt, reckte mir den Hintern hin. Ich starrte auf eine Reklametafel, die für ein Getränk warb, dessen Vertrieb längst eingestellt war“ (Rosei 1978, 25).

В переводе эта весьма откровенная сцена представлена следующим образом:

«Потом мы целовались в подсобке. Кругом громоздились ящики с пустыми жестянками

из-под пива; они пахли прогорклым пивом, как и волосы женщины. Ночь была темной, все небо в звездах. Женщина постанывала, и мне было стыдно, что это из-за меня. Она стояла, упершись спиной в пустой ящик. Я все глазел на рекламный щит, призывавший покупать напитки фирмы, которая давно обанкротилась» (Розай 1982, 111).

Прямое обозначение происходящего (*fickten* = трахались) в русском тексте было категорически невозможно и превратилось в «целовались». И сексуальная поза женщины представлялась совершенно неподобающей, извращенной, и заменена на более пристойную: «стояла, упершись спиной в пустой ящик». Изменяет переводчик и обстоятельства места происходящего: объятия вне пределов закрытого помещения (у Розая — «за киоском» = «*hinter der Bude*») переносятся в «подсобку» (кстати, вовсе не существующую в придорожном киоске), при этом и все, что стояло, хранилось, находилось за этой торговой будкой, оказалось вдруг внутри нее. Поэтому остается загадкой, как герою удастся видеть «небо в звездах» и «глазеть на рекламный щит», расположенный вдоль дороги, — разве что в романтических мечтаниях. Любопытна и еще одна деталь — невозможность передать иностранную реалию «*Bierfässer aus Aluminium*» — то, чего у нас тогда и в заводе не было и что сейчас именуется пивными кегами. Поэтому переводчик использует «жестянки из-под пива» (то есть пустые пивные банки), которые к тому же помещает в ящики (в восприятии советского человека это, вероятно, складывалось в «картинку» западной экзотики, смешанную с отечественным бытом (тара под пивные бутылки).

Следующий перевод прозы Петера Розая вышел через двенадцать лет. Книга «Мужчина & женщина» была представлена, наряду с другими изданиями, в начале 1995 г. в Вене, на книжной выставке русских переводов современной австрийской литературы, сопровождавшейся выступлением писателей и их «трансляторов». А. И. Жеребин, переводчик Петера Розая, представил свои взгляды на книгу австрийского автора и приоткрыл собственную переводческую кухню, свои способы моделирования культурного трансфера. Упомянув концепцию «экстракодирования», сформулированную Умберто Эко, А. И. Жеребин утверждал: «Сколь бы привлекательной ни выглядела эта концепция, все же на практике осуществить ее невозможно, еще и потому, что переводчик своим мышлением и восприятием слишком глубоко укоренен в системе своей культуры, не имея возможности полностью абстрагиро-

ваться от ее влияния. Да он и не должен этого делать. Своя культура не должна быть помехой, а, скорее, должна помогать. Я имею в виду те произведения на родном языке переводчика, которые могут послужить в языковом и стилистическом отношении как опосредующий слой между чужим и своим. Для меня подобную посредническую роль играла поэтика раннего русского модерна с его принципом не игнорировать действительность, а делать ее транспарентной» (Žerebin 1997, 169).

Розаевский роман «Мужчина & женщина» переводчик прочитывал сквозь призму русской символистской прозы — «не прозаически, а поэтически». По его мнению, в романе Розая «ложному сознанию» «современных рационалистических людей» противопоставляется «темное, почти мистическое чувство всеединства, высокое иррациональное знание о взаимопроникновении “я” и “ты”, о единстве и многообразии, о мире и, возможно, о Боге». Из этих размышлений и представлений и формируется стратегия перевода, к которой он прибегает: «При переводе речь для меня шла прежде всего о том, чтобы воспроизвести постоянное взаимоотношение реалистических и символических уровней повествования» (Žerebin 1997, 172). Вот один из фрагментов перевода:

«Смерть, в которую я был тогда влюблен, стала мне так близка, что ее образы уже не доставляли мне никакого наслаждения. Я старался обуздать их, запуская руки в кровотокающие раны. Черные подручные смерти стояли передо мной, застыв в надменном величии своего сана, их тела истекали кровью, струившейся из широких, зияющих ран величиной в ладонь. Быть может, это была сама Праматерь, грозная королева, которая безмолвно давала мне понять: Откуда ты вышел, туда и возвратишься!» (Розай 1994, 7)

При этом известно, что сам автор свою прозу из подобной (русской символистской) перспективы вовсе не воспринимал и не оценивал. Культурное трансферирование, осуществляемое переводчиком, устремлено к узнаванию своего в чужом, к переписыванию розаевского текста в символике и образности другого времени и другой культуры.

В одном из интервью Розай так говорил о своей литературной манере: «По сути мои книги — это, можно даже сказать, большие стихотворения. Они построены на музыкальных, или лейтмотивных, или символических взаимосвязях. Поверхностный читатель, возможно, вообще не заметит, как все это организовано. Его будет нести течение, характер которого останется ему неясен, однако это течение точно

сконструировано или точно управляется автором» (Belobratow 2001, 707–708).

Именно эта скрытая от читателя «подтекстуальность» дала русскому переводчику основание на перевод Розая на берега символизма, приближая его к русскому читательскому сознанию и опыту — и в определенной мере отдаляя Розая от него самого.

Переведенная А. И. Жеребиным новелла «Давняя история» (1991) в свое время обозначила (и это отмечают многие исследователи и переводчики) своеобразную перемену в прозаическом творчестве Розая, его движение к социальной истории — при этом движение, осуществляющееся с использованием некоторых прежних стилистических приемов: недомолвки, намек, штрих-пунктирного изображения события, ситуации, состояния.

В 2014 г. на русский язык был переведен роман Розая «Вена. Метрополис», первая книга его большого проекта «Венские файлы» („Wiener Dateien“, 2005–2016). Об этой книге и о технике и тактике ее перевода на английский язык в 2011 г. говорил на симпозиуме, посвященном творчеству Розая, американский германист и переводчик Джеффри Хоус. В соответствии с его представлением, одной из главных задач переводчика было стремление «посвятить американскую публику в особенности австрийской культуры» (Howes 2011, 145). Американский коллега на нескольких примерах показал, насколько проблематично и сложно осуществление этого замысла на уровне содержания текстов Розая после 1991 г., в которых вместо обобщающе-абстрактного изображения времени и пространства, как это было в ранних текстах писателя, на первый план выходит как раз отчетливая привязка к культурному «времени и месту», в том числе и на языковом уровне, на уровне отдельных реалий: «Schweinegrieben in Einmachgläsern», «Zugehfrau», «Eintänzer», «Hubertusmantel», «Schönbrunner Gelb», «Heimatschein» и т. п. — лишь некоторые примеры, взятые из романного ландшафта, плотно усеянного вербальными знаками культурной истории Австрии. Перевод, то есть перенос их в другую знаковую систему, в систему значений другой культуры, при попытке сохранить все значимые нюансы изображаемых Розаем событий или объектов, которые для иноязычного читателя предстают как нечто совершенно незнакомое, делает романский текст перегруженным информацией и дополнительными объяснениями (будь это объяснительный перевод прямо в тексте либо объяснительные сноски вне его), при этом разрушая читательское «удовольствие от текста»

и придавая книге характер некоторого культурно-исторического путеводителя. Подобному «объяснительному» переводу, по мысли Д. Хоуса, противостоит перевод «экзотизирующий», в котором «слегка очуждающее изображение становится экзотическим» (Howes 2011, 149).

Как нам представляется, «экзотическое» возможно и продуктивно при переводе литературы путешествий (травелогов), но вряд ли приносит пользу переводу поэтических, художественных произведений. В этом плане можно привести любопытный фрагмент из перевода небольшого путевого очерка «Красавица хромает» („Die schöne Dame hinkt“, 1999), посвященного Петербургу. Поначалу очерк был опубликован в газете, и в тексте; описывая одно из петербургских кафе, Розай сообщает читателю: «Wodka gibt es nach Unzen, die kleinste Menge ist ein Viertelliter» (Rosei 1999, 3). В вышедшей затем книге путевых очерков писатель изменяет эту фразу: «Wodka gibt es nach Gramm, die kleinste Menge ist ein Achterl» (Rosei 2000, 81). Розай представляет в своем очерке экзотическую ситуацию (русскую питейную привычку), при этом в обоих вариантах отчетливо отклоняясь от фактического материала: унциями в современной России жидкости не измеряют, да и приведенные в обеих фразах «минимальные порции» не соответствуют реальности, поскольку автор ориентируется на принятые в австрийских винных заведениях «питейные меры» („ein Viertel“ — 250 граммов, „ein Achterl“ — 125 граммов). Розай использует таким образом знакомые австрийскому читателю реалии, чтобы подчеркнуть экзотичность другой культуры. В русском переводе эта фраза звучит так: «Водку заказывают на унции, минимальная доза — четверть литра» (Розай 2004, 215). В этом случае вывернутый наизнанку экзотический эффект больше не связан с демонстрацией экзотичности русской питейной привычки для немецкоязычного читателя; в фокусе изображения оказывается наблюдающий и описывающий эту привычку автор, который представляет знакомую и привычную для русской публики ситуацию как экзотическую и педалированную («унции», «четверть литра»). Экзотизирующий субъект таким образом сам превращается в объект экзотики.

Американский переводчик Розая подчеркивает, что «при переводе речь в первую очередь должна идти не о передаче содержательного материала, а о форме, о структурах, которые помогают ввести читателя или читательницу в этот особенный мир и обратить его внимание на свойства этого особенного мира» (Howes 2011, 146).

Под формой и структурами, которые должны «вводить» читателя в другой мир, американский переводчик понимает, как можно предположить, в первую очередь ритмическую организацию романного произведения (Howes 2011, 174).

Подход к переводу розаевского романа «Вена. Метрополис» представляется все же весьма вариативным. В случае русского перевода на выбор его стратегии и тактики определенное влияние оказали две рецензии, по-разному, даже, можно сказать, диаметрально противоположно оценивавшие и представлявшие этот роман. Кристиана Дани в венском еженедельнике *Falter* писала: «Розай в своем якобы *opus magnum* мастерски высказывается о вещах, о которых лучше бы было помолчать, а то, что заслуживало бы подробного освещения, он окутывает словесным туманом. Скучные, неинтересные детали следуют одна за другой, пространные описания города и природы растягиваются до бесконечности. Предложения, того не заслуживающие, завершаются восклицательным знаком, слова, представляющиеся излишними, повторяются дважды» (Dany 2005).

К. Дани завершает свою рецензию словами: «Роман “Вена. Метрополис” переполнен непостижимо худо написанными пассажами и расплывчатыми образами» (Dany 2005). Рецен-

зентка, таким образом, дает роману крайне отрицательную оценку, однако в этом негативном (оценочном) описании важно то, что описывается: работа автора с языком, отчетливо отличающимся от языка многих его ранних текстов, обращение к «неинтересным» деталям и описаниям, к «размытым» образам города, которые, подобно большому пазлу, складываются из «картинок» жизни его обитателей.

Другую рецензию опубликовала Эдельгард Абенштайн, которая усматривает в романе Розая «физиогномическое исследование Вены». Рецензентка подчеркивает «лишенные иллюзий разыскания» писателя, «написанные языком, который производит впечатление традиционного и при этом постоянно просвечивает из-под поверхностного изображения своей почти мажорной легкостью» (Abenstein 2005). В русском переводе было необходимо воспроизвести это сложное переплетение «мажорной легкости» и ощущения трагизма «обыденной» жизни. И особенно важно было найти для этого соответствующий тон изложения, определенные ритмические структуры, «втягивающие» читателя в повествование, вовлекающие его в пространство иной культуры. Именно в этом «обращении» читателя и заключается, на наш взгляд, суть культурного трансфера.

## Источники

- Пастернак, Б. (1966) *Звездное небо*. М.: Прогресс, 156 с.  
 Розай, П. (1982) *Отсюда — туда*. М.: Прогресс, 187 с.  
 Розай, П. (1994) *Мужчина и женщина*. СПб.: Фантакт, 124 с.  
 Розай, П. (2004) Красавица хромает. *Звезда*, № 9, с. 213–217.  
 Rilke, R. M. (1978) *Werke in drei Bänden. Bd 1*. Leipzig: Insel, 960 S.  
 Rosei, P. (1978) *Von Hier nach Dort*. Salzburg; Wien: Residenz, 117 S.  
 Rosei, P. (1999) Die schöne Dame hinkt. *Spectrum (Die Presse)*, Samstag, 8. Mai, S. III.  
 Rosei, P. (2000) *St. Petersburg. Paris. Tokyo...* Wien: Sonderzahl, 125 S.

## Литература

- Беньямин, В. (2004) Задача переводчика. В кн.: В. Беньямин. *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. СПб.: Symposium, с. 27–46.  
 Гете, И. В. (1980a) German romance. В кн.: И. В. Гете. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 10*. М.: Художественная литература, с. 410–412.  
 Гете, И. В. (1980b) Максимумы и рефлексии. В кн.: И. В. Гете. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 10*. М.: Художественная литература, с. 423–430.  
 Дмитриева, Е. Е. (2011) Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? *Вопросы литературы*, № 4, с. 302–313.  
 Жеребин, А. И. (2014) Компаративистика на пути к транслатологии. В кн.: В. Г. Сибирцева (ред.). *Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках*. Нижний Новгород: ДЕКОМ, с. 22–29.  
 Лагутина, И. Н. (2008) *Россия и Германия на перекрестке культур: культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века*. М.: Наука, 341 с.  
 Литвинец, Н. С. (1982) Предисловие. В кн.: П. Розай. *Отсюда — туда*. М.: Прогресс, с. 3–11.  
 Микушевич, В. (1971) Поэтический мотив и контекст. В кн.: Т. А. Ружская (сост.). *Вопросы теории художественного перевода*. М.: Художественная литература, с. 6–79.

- Пушкин, А. С. (1978) Заметки и афоризмы разных годов. В кн.: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7*. Л.: Наука, с. 352–357.
- Эспань, М. (2018) *История цивилизаций как культурный трансфер*. М.: Новое литературное обозрение, 816 с.
- Abenstein, E. (2005) „Wien Metropolis“. *Eine physiognomische Studie Wiens in Erzählungen*. [Online]. Available at: [http://www.deutschlandradiokultur.de/wien-metropolis.950.de.html?dram:article\\_id=132728](http://www.deutschlandradiokultur.de/wien-metropolis.950.de.html?dram:article_id=132728) (accessed 15.12.2019).
- Belobratow, A. (2001) Ein Interview mit Peter Rosei. In: A. Belobratow (Hrsg.). *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen. Bd 4/2*. Saint Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 706–720.
- Dany, Ch. (2005) Rezension. Peter Rosei: Wien — Metropolis. *Falter*, no. 11/05. [Online]. Available at: <https://shop.falter.at/detail/9783608935608> (accessed 15.12.2019).
- Howes, G. C. (2011) Der Rhythmus als Übersetzungsprinzip. Texte Peter Roseis auf dem Weg ins Amerikanische. In: C. K. Stepina (Hrsg.). *Advanced Rosei*. Wien: Sonderzahl, S. 141–156.
- Vol'skij, A. L. (2009) Auf der Suche nach der „reinen Sprache“. Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*. Bonn: DAAD, S. 145–157.
- Žerebin, A. (1997) Eine alltägliche Geschichte in der poetischen Prosa: Erfahrungen bei der russischen Übersetzung von Peter Roseis „Mann und Frau“. In: A. Belobratow (Hrsg.). *Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption*. Saint Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 165–173.

## Sources

- Pasternak, B. (1966) *Zvezdnoe nebo [Starry sky]*. Moscow: Progress Publ., 156 p. (In Russian)
- Rilke, R. M. (1978) *Werke in drei Bänden. Bd 1*. Leipzig: Insel, 960 S. (In German)
- Rosei, P. (1978) *Von Hier nach Dort*. Salzburg; Wien: Residenz, 117 S. (In German)
- Rosei, P. (1982) *Von Hier nach Dort*. Moscow: Progress Publ., 187 p. (In Russian)
- Rosei, P. (1994) *Mann & Frau*. Saint Petersburg: Fantakt Publ., 124 p. (In Russian)
- Rosei, P. (1999) Die schöne Dame hinkt. *Spectrum (Die Presse)*, Samstag, 8. Mai, S. III. (In German)
- Rosei, P. (2000) *St. Petersburg. Paris. Tokyo...* Wien: Sonderzahl, 125 S. (In German)
- Rosei, P. (2004) Die schöne Dame hinkt. *Zvezda*, no. 9, pp. 213–217. (In Russian)

## References

- Abenstein, E. (2005) „Wien Metropolis“. *Eine physiognomische Studie Wiens in Erzählungen*. [Online]. Available at: [http://www.deutschlandradiokultur.de/wien-metropolis.950.de.html?dram:article\\_id=132728](http://www.deutschlandradiokultur.de/wien-metropolis.950.de.html?dram:article_id=132728) (accessed 15.12.2019). (In German)
- Belobratow, A. (2001) Ein Interview mit Peter Rosei. In: A. Belobratow (Hrsg.). *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen. Bd 4/2*. Saint Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 706–720. (In German)
- Benjamin, W. (2004) Zadacha perevodchika [The task of the translator]. In: W. Benjamin. *Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature [The mask of time. Essays on culture and literature]*. Saint Petersburg: Symposium Publ., pp. 27–46. (In Russian)
- Dany, Ch. (2005) Rezension. Peter Rosei: Wien — Metropolis. *Falter*, no. 11/05. [Online]. Available at: <https://shop.falter.at/detail/9783608935608> (accessed 15.12.2019). (In German)
- Dmitrieva, E. E. (2011) Teoriya kul'turnogo transfera i komparativnyj metod v gumanitarnykh issledovaniyakh: oppozitsiya ili preemstvennost'? [The theory of cultural transfer and the comparative method in the humanities: Opposition or continuity?]. *Voprosy literatury*, no. 4, pp. 302–313. (In Russian)
- Espagne, M. (2018) *Istoriya tsivilizatsij kak kul'turnyj transfer [History of civilizations as a cultural transfer]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 816 p. (In Russian)
- Goethe, J. W. (1980a) German romance. In: J. W. Goethe. *Sobranie sochinenij v 10 t. [Collected works in 10 vols.]. Vol. 10*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 410–412. (In Russian)
- Goethe, J. W. (1980b) Maximen und Reflexionen. In: J. W. Goethe. *Sobranie sochinenij v 10 t. [Collected works in 10 vols.]. Vol. 10*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 423–430. (In Russian)
- Howes, G. C. (2011) Der Rhythmus als Übersetzungsprinzip. Texte Peter Roseis auf dem Weg ins Amerikanische. In: C. K. Stepina (Hrsg.). *Advanced Rosei*. Wien: Sonderzahl, S. 141–156. (In German)
- Lagutina, I. N. (2008) *Rossiya i Germaniya na perekrestke kul'tur: kul'turnyj transfer v sisteme russko-nemetskikh literaturnykh vzaimodejstvij kontsa XVIII — pervoj treti XX veka [Russia and Germany at the crossroads of cultures: Cultural transfer in the system of Russian-German literary interactions of the late 18<sup>th</sup> — first third of the 20<sup>th</sup> century]*. Moscow: Nauka Publ., 341 p. (In Russian)
- Litvinets, N. S. (1982) Predislovie [Preface]. In: P. Rosei. *Von Hier nach Dort*. Moscow: Progress Publ., pp. 3–11. (In Russian)

- Mikushevich, V. (1971) Poeticheskij motiv i kontekst [Poetic motif and context]. In: T. A. Ruzskaya (comp.). *Voprosy teorii khudozhestvennogo perevoda [Questions of the theory of literary translation]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 6–79. (In Russian)
- Pushkin, A. S. (1978) Zаметki i aforizmy raznykh godov [Notes and aphorisms from different years]. In: A. S. Pushkin. *Polnoe sobranie sochinenij v 10 t. [Complete works in 10 vols.]*. Vol. 7. Leningrad: Nauka Publ., pp. 352–357. (In Russian)
- Vol'skij, A. L. (2009) Auf der Suche nach der „reinen Sprache“. Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*. Bonn: DAAD, S. 145–157. (In German)
- Žerebin, A. (1997) Eine alltägliche Geschichte in der poetischen Prosa: Erfahrungen bei der russischen Übersetzung von Peter Roseis „Mann und Frau“. In: A. Belobratov (Hrsg.). *Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption*. Saint-Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 165–173. (In German)
- Zherebin, A. I. (2014) Komparativistika na puti k translologii. In: V. G. Sibirtseva (ed.). *Metakomparativistika kak integriruyushchij podkhod v gumanitarnykh naukakh [Metacomparativistics as an integrating approach in the Humanities]*. Nizhny Novgorod: DEKOM Publ., pp. 22–29. (In Russian)

#### Сведения об авторе

Александр Васильевич Белобратов, e-mail: [austrianlibr@hotmail.com](mailto:austrianlibr@hotmail.com)

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета

#### Author

Aleksander V. Belobratov, e-mail: [austrianlibr@hotmail.com](mailto:austrianlibr@hotmail.com)

PhD in Philology, Associate Professor, History of Foreign Literature department, Saint Petersburg State University



## «Средиземная война» Андрея Левкина. О словах любого языка на границах молчания

Ю. В. Каминская<sup>✉1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

### Для цитирования:

Каминская, Ю. В.  
(2020) «Средиземная война»  
Андрея Левкина. О словах любого  
языка на границах молчания.  
*Журнал интегративных  
исследований культуры*, т. 2, № 1,  
с. 24–32.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-24-32

Получена 25 февраля 2020;  
прошла рецензирование  
4 апреля 2020;  
принята 4 апреля 2020.

Права: © Автор (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** На протяжении XX века под влиянием предшествующей традиции утрачивают отчетливость линии, некогда явственно разделявшие художественную и так называемую «не-художественную» реальность, различные искусства, литературу для знатоков и для всех, поэзию и прозу, жанры или фигуры в произведениях. Это утверждение стало частью стандартного репертуара штудий, посвященных современной культуре. И все же на вопрос о том, куда этот путь ведет литературу, до сих пор не найдется достаточно удовлетворительного ряда ясных ответов.

Очевидно, что словесное искусство благодаря происходящим изменениям, осяпывая и размывая разного рода границы, не только высвечивает собственный потенциал и подвергает его рефлексии, но и, соответственно, расширяет свои возможности. Соответственно, художественная литература таким образом устремляется к тому существенному, что прежде ускользало от вербализации, но вместе с тем — возможно, именно поэтому — осталось чрезвычайно важным.

Эти представления в XX и начавшемся XXI веке вновь и вновь подкрепляются отдельными произведениями разных лет. Некоторые тексты такого рода написал латвийско-русский прозаик, критик и журналист Андрей Левкин (род. 1954), лауреат премии Андрея Белого (2001). Предлагаемая статья посвящена его рассказу «Средиземная война», созданному в 1990-е годы и опубликованному в 2002 году в книге «Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть».

Исследование представляет отдельно взятое и очень небольшое повествовательное произведение современного автора, близкое к поэтической прозе, в широком контексте литературных попыток приблизиться к сфере невыразимого, обнаруживающей особенную притягательность для писателей, начиная с последней трети XIX века. Подробный текстовый анализ позволяет рассмотреть многообразие соответствий и связей, объединяющих «Средиземную войну» с рядом произведений, созданных авторами разных стран и исторических периодов — от Вирджинии Вулф до Алена Роб-Грийе и Курта Воннегута. Наблюдения за выстраиванием художественной реальности на границах языковых возможностей позволяют сопоставить русскоязычную малую прозу XXI века с предшествующими традициями мировой литературы и приблизиться таким образом к осмыслению основополагающих тенденций, объединяющих культуры различных европейских стран.

**Ключевые слова:** современная литература, молчание, пустота, поэтическая проза, границы языка.

# “The Mediterranean War” by Andrei Levkin: The words of a language on the borders of silence

Ju. V. Kaminskaja ✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

## For citation:

Kaminskaja, Ju. V.  
(2020) “The Mediterranean War”  
by Andrei Levkin: The words  
of a language on the borders  
of silence. *Journal of Integrative  
Cultural Studies*, vol. 2, no. 1,  
pp. 24–32.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-24-32

**Received** 25 February 2020;  
reviewed 4 April 2020;  
accepted 4 April 2020.

**Copyright:** © The Author (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

**Abstract.** Throughout the 20<sup>th</sup> century, under the influence of the preceding tradition, the line that once clearly divided the artistic and the so-called “non-artistic” reality, various arts, literature for experts and for all, poetry and prose, genres and figures in literary works was getting blurred. This statement is now inherent to the standard repertoire of studies in contemporary culture. Yet, no one has given a definitive answer to where this path is taking literature. Obviously, verbal art, thanks to the ongoing changes, is capable of detecting and eroding all kinds of boundaries. It does not only highlight its own potential and expose it to reflection, but also expands its capabilities. Thus, fiction is trying to get back to the essentials that previously eluded verbalization, which may also explain why these essentials are still very relevant.

In the 20<sup>th</sup>/early 21<sup>st</sup> century, these concepts would be consistently supported by individual works of different years. Some of these texts were written by the Latvian-Russian prose writer, critic and journalist Andrei Levkin (b. 1954), winner of the Andrei Bely Prize (2001). This article focuses on his story, *The Mediterranean War*, written in the 1990s and published in 2002 in the book “Golem, Russian Version: Novel, Stories, Tale”.

The study explores a single, very small narrative work (close to poetic prose) by a modern author and sets it in the broad context of literary attempts to approach the sphere of the ineffable, which has been especially attractive to writers since the last third of the 19<sup>th</sup> century.

A detailed analysis of the text allows us to consider a variety of correspondences and ties that unite *The Mediterranean War* with a number of works created by authors of different countries and historical periods — from Virginia Woolf to Alain Robbe-Grillet and Kurt Vonnegut. As we may witness the construction of artistic reality at the borders of linguistic capabilities, we may also compare the Russian flash fiction of the 21<sup>st</sup> century with the previous traditions of world literature and thus come closer to comprehending the fundamental trends uniting different European cultures.

**Keywords:** modern literature, silence, emptiness, poetic prose, language boundaries.

*Любая пустота предполагает страх, как иначе?*

(А. Левкин. Средиземная война)

## Перепрыгивая собственную тень

Выстроив что-либо на границе, особенно легко понять, что граница — не линия на карте, а пространство, земля, на которой можно жить. И если поселиться там удалось, она становится местностью между другими землями, по-настоящему нейтральной территорией между двумя государствами. Увиденная изнутри — граница исчезает.

Нечто подобное наблюдается в литературных процессах прошедших десятилетий и в важнейших чертах объединяет разные культуры. Существуют ли границы — зависит от аспекта

рассмотрения. Точки зрения, с которых значительная часть современной художественной литературы рассматривает себя и остальной мир, с очевидностью находятся в промежуточных пространствах. Соответственно, многие границы предстают в высшей степени размытыми.

Очень давно и под влиянием богатейшей традиции — расплываются линии, некогда более отчетливо разделявшие художественную и так называемую «не-художественную» реальность, различные искусства, литературу для знатоков и для всех, поэзию и прозу, жанры, фигуры в произведениях и т. д. Это утверждение стало

частью стандартного репертуара штудий, посвященных современной культуре. Если же спросить себя, куда ведет литературу этот путь, то — несмотря на долгое время наблюдений — все еще не найдется достаточно удовлетворительного ряда ясных ответов на этот вопрос. Хотелось бы думать, что словесное искусство благодаря происходящим изменениям, ошупывая и размывая разного рода границы, не только высвечивает собственный потенциал и подвергает его рефлексии, но и, соответственно, расширяет свои возможности. Не исключено, что литература таким образом устремляется к чему-то существенному, что прежде ускользало от вербализации, но вместе с тем — возможно, именно поэтому — осталось чрезвычайно важным.

Эта надежда бывает подкреплена отдельными произведениями, в которых литература, кажется, прыгает выше собственной головы, или по-немецки — «springt über den eigenen Schatten», перепрыгивает собственную тень, тень словесно выразимого. Некоторые из таких текстов написал латвийско-русский прозаик, критик и журналист, лауреат премии Андрея Белого (2001) Андрей Левкин, обладатель прекрасного математического образования<sup>1</sup>, родившийся в 1954 году в Риге. Как его ранние произведения, среди которых важное место занимает роман «Голем. Русская версия» (2002), так и более поздние — известный роман «Мозгва» (2005) и новейший сборник малой прозы «Дым внутри погоды» (2016) — нашли свою публику, к восторженным представителям которой можно отнести Александра Скидана<sup>2</sup> и Марка Липовецкого<sup>3</sup>.

Относительно публикации 2016 года в интернете вновь и вновь встречаются отсылки к словам русской поэтессы и критика Елены Фанайловой: «У Левкина в мозгу как будто имеется аппарат, который позволяет ему писать в самый момент возникновения смысла: не только описывать, но присутствовать в момент создания чего-то, чего еще нет. И при этом одновременно создавать такую систему, которая сама же себя и понимает» (Фанайлова 2008)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Андрей Левкин закончил в 1972 г. механико-математический факультет МГУ и с 1977 года сочетал свою литературную деятельность с работой в Институте электроники и вычислительной техники Академии наук Латвии.

<sup>2</sup> Широко известна рецензия Скидана на роман Левкина «Междущарствие» (1999) (Скидан 2000).

<sup>3</sup> См. рецензию Липовецкого на роман Левкина «Марпл» (2010) (Липовецкий 2011).

<sup>4</sup> Это наблюдение Фанайловой заимствовано из ее рецензии на опубликованное в 2008 году собрание сочинений Левкина.

Это почти суггестивно звучащее замечание наглядно отражает интенсивную языковую работу Левкина и придает поэтические очертания его манере писать, позволяющей балансировать на границе словесно выразимого. Таким образом становится очевидным художественный метод, к которому обращается Левкин, а именно — последовательное выстраивание произведений в пограничной области, в окрестностях невысказываемого, становящихся таким образом относительно обитаемым пространством, с трудом, но все же пригодным для человеческой жизни.

Остается спросить, чем является это не облекаемое в слова нечто, лежащее за пределами выразительных возможностей языка, не подлежащее точному словесному отображению именно в связи с высокой значимостью для человека. Разумеется, на этот вопрос нет ответа, возможно лишь движение к осмыслению бессловесной пустоты, составившей средоточие небольшого прозаического текста Левкина «Средиземная война» (2002), в котором неуловимое ничто обретает едва заметные словесные очертания.

## Молчание рассказа

Автор называет свое произведение рассказом. Вместе с тем художественно выстроенный текст, звуковая и ритмическая сторона которого проработана с величайшей тщательностью, напоминает своего рода заклинание. Остро ощущается слияние прозы и поэзии, из которого и происходят строки «Средиземной войны».

Антимилитаристская позиция автора с отчетливостью заметна и при самом беглом знакомстве с текстом. Перед читателем открывается изуродованная войной, опустошенная и опустевшая местность, безлюдность которой отражается в восприятии скитающегося по ней наемника, отставшего от своих войск, практически утратившего человеческие черты и какие бы то ни было представления о себе. Солдат говорит сам с собой как контуженный, который уверен в своем одиночестве и в том, что его никто не услышит. Пустыми глазами он наблюдает пустоту некогда плодородной земли. Так возникает образ, который никого не может оставить равнодушным в России времен Афганской войны (1979–1989), Чеченских войн (1994–1996; 1999–2009), вооруженного конфликта на востоке Украины (с 2014).

Лишь на первый взгляд речь в «Средиземной войне» идет о драматических событиях на территории бывшей Югославии, которые коснулись

жизни многих наших соотечественников. В рассказе разворачивается образ войны как таковой, во всех ее возможных вариациях, с которыми приходит в соприкосновение человек, узнавая о разрушениях в других странах, «сбоку от шоссе/на дороге» или просто «глядя в окно» (Левкин 2002, 181–183). Именно поэтому произведение и названо «Средиземная война», то есть война между землями, война в ее изначальном облике.

Подобно тому, как это происходит в романе Алена Роб-Грийе (1922–2008) «В лабиринте» / «Dans le labyrinthe» (1959), взгляд одинокого, покинутого, почти безумного солдата становится взглядом читателя, своего рода видеокамерой. Она позволяет приблизить облики разных войн, происходящих «за холмом» или «за углом» (Левкин 2002, 181–183), высвечивая в них общие устрашающие черты.

При таком видении любая конкретная война предстает близкой и вместе с тем чужой, поскольку все «рациональные» мотивы и причины бесчеловечностей отступают на второй план и рассеиваются: «На третий год чужой войны трудно вспомнить соображения, привлекшие тебя сюда» (Левкин 2002, 181). Единственным, что уцелело, оказывается вопрос, не нуждающийся в ответе: «...всего страшнее для людей то, когда их убивают ни за что... а, если подумать, — за что их убивать?» (Левкин 2002, 182).

Война оказывается в центре повествования, однако никакие ее события не представлены даже частично. Воплощение бесчеловечности не допускает прямого изображения средствами человеческого языка, который — независимо от его национального происхождения — при говорении о войне с легкостью превращается в ложь. Эта проблема не нова для истории литературы. Уже Курта Воннегута (1922–2007) она побудила не изображать бомбардировку Дрездена в знаменитом романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» / «Slaughterhouse-five, or The children's crusade» (1969), посвященном дрезденской трагедии.

Если рассматривать «Средиземную войну» с этих позиций, становится заметным, что текст Левкина связан с целым рядом других текстов, опубликованных независимо друг от друга на протяжении нескольких десятилетий в разных странах, на разных языках. В таких произведениях отсутствие высказывания само по себе оказывается важнейшим высказыванием. Самую короткую формулировку для характеристики этого приема можно найти на немецком языке — в творчестве Ханса Магнуса Энценсбергера (род. 1929): „Das Gedicht spricht, wovon es schweigt“

(Enzensberger 1962, 48) («Стихотворение говорит о том, о чем молчит». — Перевод мой. — Ю. К.). В этом отношении рассказ Левкина оказывается чрезвычайно близок к поэзии, разумеется, не в ее лирическом понимании.

Постепенно становится все заметнее, что в литературе уже на протяжении нескольких веков усиливаются негативные коннотации молчания. Это утверждение аргументированно представлено Клаудией Бентин в основательном труде «Барочное молчание»: «То, что прежде принципиально расценивалось как нечто положительное, переживалось как воплощение интенсивности и полноты, со временем все чаще воспринимается как выражение бессилия, подавления или изоляции» (Benthien 2006, 16–17). Бессилие, угроза, смерть и одиночество, которые, начиная с XVIII века, все отчетливее ассоциируются с отсутствием речи, властвуют и в «Средиземной войне».

Вместе с тем Левкин чрезвычайно своеобразно включает в художественный текст пустоту неформулируемого, возникающую на месте не облакаемой в слова бесчеловечности. Писатель превращает возникающий таким образом повествовательный вакуум в основной предмет изображения. Ничто, которое как таковое не может быть воспринято человеком, требует специфического рассказывания. Оно не имеет ничего общего с традиционным субъектом как голосом некоего «я», воспринимая который читатель обычно может сконструировать образ выдуманной повествующей личности. Левкин изобретает хрупкий, чуть слышный голос существа с едва угадываемыми чертами человека, существа, не ощущающего собственной телесности и принадлежности к людям, но обнаруживающего глубинное родство с окружающей его пустотой.

Современный поиск художественных возможностей для повествования едва уловимого субъекта о едва уловимой пустоте обнаруживает литературно-историческую традицию, на которую редко обращают внимание. Одной из немногочисленных, но чрезвычайно впечатляющих попыток найти подходящую инстанцию для разговора о пустоте стал роман Вирджинии Вулф (1882–1941) «На маяк» / «To the Lighthouse» (1927), в котором маленький Эндрю формулирует суть художественного подхода писательницы к созданию атмосферы опустевшего и теперь совершенно пустынного острова: «Think of a kitchen table then, [...] when you're not there» (Woolf 1981, 20) («Вообразите кухонный стол, [...] когда вас нет на кухне». Перевод Е. Суриц (Вулф 2004, 43)). «Средиземная война» также представляет собой успешную попытку

продемонстрировать обычно неуловимое, возникающее самыми разными путями Ничто, не симулируя при этом гармонизирующего или вообще какого бы то ни было личностно подсвеченного взгляда.

### От пустоты к пустоте и обратно

Уже в первом абзаце задана исходная ситуация, из которой читатель осуществляет скольжение в пустоту. Взгляд солдата позволяет выстроить пространство между присутствием и отсутствием: полуразрушенные дома, еще со стенами, но уже без оконных стекол, не большие и не маленькие, вокруг полузасохшая трава. Люди, очевидно, были в этих местах, но теперь их нет. От них осталось лишь сухое обозначение, возникающее в рассказе позднее: «...количество людей» (Левкин 2002, 181).

Поскольку все мертво, безжизненное становится одушевленным. В конце второго абзаца медленно приходит в движение ландшафт, как будто уходящий прочь: «А пустошь жухлого цвета знай себе тянулась до горизонта, как бы закруглялась по дороге и туда и уходила, мягко обваливалась» (Левкин 2002, 181). Исчезающая «пустошь жухлого цвета» из второго абзаца отмечает переход от неполного присутствия к почти полному отсутствию вещей и оптических впечатлений.

Если Творец создал мир — небо, землю и человека, то бесчисленные толпы людей, кажется, в безумии превратили все в руины, так что даже пустошь «обваливается», обозначая, что сотворению мира дан обратный ход. Как Божественное созидание не нуждается в причине, так не обнаруживает ее и человеческое разрушение мира. Начатое людьми полное уничтожение довершает взгляд повествовательной инстанции, фокусирующей наше внимание на опустошении, масштабы которого в процессе чтения видятся все шире.

Так постепенно становится все более зримым приближение пустоты, обозначаемой специфическим голосом рассказчика. Ее близость ощущается благодаря постоянному замедлению речи, ретардации чтения. Круговые конструкции предложений, сложная и специфическая расстановка придаточных, непривычный порядок слов побуждают вновь и вновь перечитывать одни и те же фразы в поисках того, что обычно называют смыслом. Но бессмыслица как «бытие без смысла» / „Ohne-Sinn“<sup>5</sup> сохраняет свои по-

зиции, поскольку для того, чтобы придать смысл еще сохранившейся материи, нужны люди, их взгляды на местность или, по меньшей мере, антропоморфный рассказчик. Многократные повторения придают тексту сходство со старой заикающейся пластинкой: «...никого нет...» (Левкин 2002, 182).

Словарный запас сух, поскольку без людей нет и чувств. Это отчетливо заметно уже в начале рассказа, когда сказочное «были» оказывается замененным на возвратный глагол «находились» (Левкин 2002, 181), сообщающий тексту черты неловкой, заикающейся речи. Медленное вращение языка вокруг недоступного человеческого представлению выражается в безлично звучащих пассивных конструкциях: «...все, что росло на этой почве, — уничтожено, то есть работа выполнена хорошо» (Левкин 2002, 182).

Язык сопротивляется дальнейшему приближению к бесчеловечному и потому неопишуемому. Речь, как будто запинаящаяся, застывающая в горле, вновь и вновь привлекающая к себе внимание литераторов начиная с XVIII века<sup>6</sup>, свидетельствует о близости умолкания. Это заметно по тщательно инсценированной неловкости говорения, нарочитой шероховатости формулировок, неожиданным включениям разговорных элементов, размывающих общую сухую манеру изложения с явными оттенками канцелярского стиля, а также — по едва заметным нарушениям правил, как в сочетаниях слов «еще более другой свет», «слишком близко от рая», «в еще более счастливые места» (Левкин 2002, 181–183). Привычно понимаемый смысл описательных предложений, кажется, неумолимо испаряется: «...все они прикидываются, смиренно лежа, будто бы в неведении того, кто они и что, и это правильно, что никого тут кроме них уже нет» (Левкин 2002, 181). Чей голос сумел бы произнести нечто подобное, находится за пределами читательского представления.

На фоне речи, которая, кажется, еще соответствует основным грамматическим законам, но все менее и менее понятна, язык обнаруживает последние искорки человеческого. К ним относится слово «Средиземноморье», в котором вследствие специфического контекста высвечивается часть «сред» и с ней посредническая роль географического места как некоей модели, способной продемонстрировать опустошающую сущность войн.

Предметное утрачивает свои очертания. Отчетливее всего становятся не вещи, а расплывчатые

<sup>5</sup> См. об этой формулировке применительно к «Веселой науке» (1882) Ницше в работе Люткехауза (Lütkehaus 2004, 65).

<sup>6</sup> См. об этом применительно к драматургии XVIII века: (Benthien 2006, 15–16).

цвета, запахи, вкусовые ощущения, воспринимаемые как следы исчезающих материальных объектов: «Ну, это такое Средиземноморье, теплое насквозь, оливково-магнолиевое, пахнущее лаврушкой на кустиках, где есть много древнего мрамора среди развалин того, что было жизнью» (Левкин 2002, 181). Вместо едва представимой местности перед читательским взглядом оказывается аморфная масса, приводимая в движение одним лишь языковым усилием, приправленная лавровыми листочками и обломками древнего мрамора, то есть тем, что еще осталось от стереотипных человеческих представлений о средиземноморских ландшафтах.

В близости к пустоте нет больше времени, которому нужны были бы люди, чтобы не остановиться. В первом абзаце еще есть указание на начало сентября, но затем, подготовленные нарочитым замедлением чтения и другими средствами, в девятом из двадцати абзацев можно прочесть слова: «Времени тут уже нет» (Левкин 2002, 182).

В следующем абзаце происходит экспансия вакуума в самых радикальных формах: пустота наблюдает себя посредством взгляда человека, утратившего свою идентичность, постепенно превращающегося в ничто: «Пустота процеживает окрестности тщательным взглядом человека, который хочет понять — сможет ли он тут выжить» (Левкин 2002, 182). В этот момент скрытая динамика текста достигает кульминации. С предельной отчетливостью можно наблюдать, что человеческий облик, которому мог бы принадлежать звучащий в тексте голос, кажется уже невыносимым — ничто отражает ничто.

Как «Адриатика плавает в своей воде за холмом» (Левкин 2002, 182), погружен в себя язык, лишенный говорящего и говорящих. Как будто он освободился от мира людей, которые — независимо от их народностей и стран — не могут представить себе ничто. Таким образом, язык приблизился к сфере, обозначенной немецко-язычным еврейским поэтом Паулем Целаном (1920–1970), родом из австрийско-румынского города Черновицы, находящегося сейчас в пределах Украины, в стихотворении „Fadensonnen“ (1963): «...es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen» (Celan 2003, 179) («...есть еще песни, чтобы петь по ту сторону людей». — Перевод мой. — Ю. К.). Речь заикается сильнее, вне всякого намека на смысл слов, хромает и исчезает, как «какая-нибудь полоумная овца... неподалеку от горизонта» (Левкин 2002, 183).

Реагируя на процессы языковых изменений, искажается создаваемая речью реальность. Так, в четырнадцатом абзаце надгробия превращаются в отверстия, очертания которых видны лишь благодаря написанным на них словам: «Все эти мраморные отверстия в виде надгробий, прорисованные эпитафиями, утяжеляют время до фактов, свидетельствующих, что оно — было» (Левкин 2002, 182). В сущности, этот образ представляет собой квинтэссенцию поэтического рассказа Левкина как попытки побудить язык заговорить о пустоте. От людей, включая повествовательную инстанцию, остаются даже не надгробные камни, а лишь отверстия — как пустые следы прежнего присутствия — и язык, человеческий по происхождению, но теперь воспринимающийся как бессубъектная эпитафия, в конце концов зажившая совершенно самостоятельной жизнью. Такой едва разбираемой эпитафией, посвященной любому человекоподобному субъекту, предстает и сам рассказ Левкина.

И лишь непосредственно перед окончательным обвалом в пустоту речь вдруг находит опору и начинает возвращаться к человеческому. Это происходит при сухой констатации трагического факта в пятнадцатом абзаце: «Они убили всю эту страну, всю эту поверхность, территорию, землю» (Левкин 2002, 182). Слова позволяют почувствовать эмоцию, след человеческого возмущения, вдруг окрашивающий голос говорящего существа. Бессмысленность уничтожения предстает уже не как «Без-Смысла» — „Ohne-Sinn“, а как «Вопреки-Смыслу» — „Wider-Sinn“<sup>7</sup>. Голос неожиданно очеловечивается по-новому, звучит иначе.

Сразу же вспыхивает новая словесная искорка, слово «урла» (Левкин 2002, 183), уже в XIX веке считавшееся устаревшим и звучащее в тексте Левкина как новый жаргонизм. К нему добавляется в восемнадцатом абзаце и старинное прилагательное «любезное», сверкающее всеми красками в окружении нарочито нейтрально звучащих слов. Эти вкрапления корреспондируют с упоминанием старого слова «верста» (Левкин 2002, 181) в начале рассказа. С одной стороны, таким образом, а именно чередой отсылок к истории языка, тексту придается оттенок вечности, подчеркивающий непреходящую суть центральных общечеловеческих проблем. А с другой стороны, оживающие вновь устаревшие вербальные элементы отмечают возвращение в сферу формулируемого, облакаемого в слова.

<sup>7</sup> См. эти формулировки в монографии Люткехауза (Lütkehaus 2004, 65).

Язык отдаляется от пустоты постепенно, становится человечнее и мелодичнее. Повествующий голос уже не вымарывает фрагменты реальности, констатируя разрушение, он становится ближе к языку творца, приобретая черты «я», субъекта, создающего мир<sup>8</sup>. И вот уже в последних двух абзацах, звучащих как стихи, читатель слышит, создавшего себя вопреки чудовищным обстоятельствам — посредством речи, совершенно не важно, на каком языке: «На землю оседает осень, и вдоль по ней в еще более счастливые места летят гуси. В октябрьских сумерках воздух сжимается первым холодом и оттого двоится, желая согреться в человеке: льдинки режут губы и расплавляются во рту, в тело льются вода и кровь...» (Левкин 2002, 183).

Речь все еще не вполне отчетлива, но вдоль пустоши и вдоль осени уже летят «в еще более счастливые места» гуси, последние живые существа, чудом уцелевшие в войне. Они не заполняют пустоту, но лишь пролетают мимо и как любые дикие птицы не вступают в контакт с людьми. И все же они живы. Их мимолетное появление может видеть уцелевший человек. Тогда пустое пространство, которое как всякий вакуум не обнаруживает ни верха, ни низа, ни каких-либо других ориентиров, перестает быть абсолютно пустым, обретая направление. Значит, это пространство уже не ничто.

Птицы рядами, как буквы в строках, скользят вдоль пустоты, почти поглотившей человеческое существо. Свободные от всяческого воздействия людских намерений — они одушевляют пространство, побуждая воспринимаемый нами голос к описанию местности, звучащему в самых лирических тонах, а из этого описания, несомненно, вырастет и весь остальной мир, в отчетливом соответствии со старинной формулой: «В начале было Слово».

Соотносимая с субъектом литературная реальность вновь будет существовать — даже если сначала она состоит лишь из холодных льдинок невидимой речи, образующихся на морозе из невидимого, пустого воздуха на губах единственного уцелевшего человека. Для этого ему нужно лишь дышать, то есть жить. Тогда многое возможно — и поиск представлений о бесконечном Субъекте, и в разной степени успешные попытки создать образ собственной личности, вырастающий в поэтическом «разговоре самого языка»<sup>9</sup> из пустоты как отсутствия

представлений — благодаря звучанию совершенно любых человеческих говоров и наречий.

## Приложение

*Андрей Левкин.  
Средиземная война*

Сбоку от шоссеной дороги были, находились какие-то дома с выбитыми стеклами, вокруг стояли небольшие, уже изрядно разбитые постройки. Начало сентября, и, исходя хотя бы из этого, в этой местности должны же были бы быть хоть какие-то люди, но их тут не было.

Дома стояли разрушенными не вполне до фундаментов, оставались пустые окна, коробки сараев, а пустошь жухлого цвета знай себе тянулась до горизонта, как бы закруглялась по дороге, и туда и уходила, мягко обваливалась.

Здесь была местность, которая качествами своей почвы могла бы прокормить куда большее количество людей, чем то, которое тут когда-то жило. Откуда вывод: они здесь почувствовали что-то не то, вот и сдвинулись приживальщиками в густонаселенные, зато — в безопасные местности.

Любая пустота предполагает страх, как иначе? В этом нежном климате так мало домов, что ясно — это место то ли проклято, то ли слишком хорошо, чтобы тут жить и ничего не бояться.

И вся эта Адриатика в трех верстах отсюда с этими сложными и старыми божками на коньках крыш, и еще более сладкие виды природы, и еще более другой, чем можно себе представить, свет: все они прикидываются, смиренно лежа, будто бы в неведении того, кто они и что, и это правильно, что никого тут кроме них уже нет.

На третий год чужой войны трудно вспомнить соображения, привлекавшие тебя сюда. Их может быть много, равно и любой физиологии, от которой зависит только то, где ты окажешься наутро. Где оказался — туда, значит, и шел.

Ну, это такое Средиземноморье, теплое насквозь, оливково-магнолиевое, пахнущее лаврушкой на кустиках, где есть много древнего мрамора среди развалин того, что было жизнью.

Меня потеряли, как обычно, в овраге, в ходе длительного преследования кого-то. За кем мы гнались — неважно, но все, что росло на этой почве, уничтожено, то есть работа выполнена хорошо. Остались только камни, но тут трудно понять, когда это произошло, позавчера или же до н. э. По привычке спишут на эллинов.

Времени тут уже нет, потому что пустые поля, разложенные до горизонта, где нигде нет пищи,

<sup>8</sup> См. о традиции философского осмысления создания «я» в процессе говорения: (Prinz 2016, 11 и далее).

<sup>9</sup> См. определение поэзии как «разговора самого языка» в рассуждениях Виктора Кривулина (1944–2001): (Кривулин 1995, 228).

могут означать только одно — это место очень близко к Богу, потому что Его не интересуют такие подробности, как Еда.

Пустота процеживает окрестности тщательным взглядом человека, который хочет понять — сможет ли он тут выжить. Да, похоже, потому что он же не часть государства, и не кусок армии, и даже не задняя нога наступающих сил. Его потеряли в овраге, где хорошая погода, тишина и небо, и все поля кругом — до горизонта, и дома разбиты до необжитости, но в подполах еще можно найти какие-то полусъедобные вещи.

Адриатика плавает в своей воде за холмом, но и там уже никого нет, потому что здесь повсюду нехорошо (потому что всего страшнее для людей то, когда их убивают ни за что), а, если подумать, — за что их убивать? Вот и убивают ни за что, потому что надо, чтобы все на свете прекращалось.

Ну, эти кораблики на сине-зеленой воде, глядя с высокого берега, белый песок. Никого. И все, что можно вспомнить хорошего, нам, верно, приснилось в кошмаре.

Когда вы проснетесь в доме, где пусто, где выбиты крыша и окна, вы не станете думать, что так и положено. Но вы лишь наемник, утраченный родным взводом, и, ощупывая тело, не помнишь, как с тобой было раньше: все вроде ходит, руки движутся, дырок в теле нет, ничего не течет по коже, и эти разбитые дома вокруг вы не помните. Ну, это же и есть война.

Пахнет зеленью, осенью, сыростью от старых досок дома, жившие в котором ушли, и теперь они думают лишь о том, как им быть дальше. Все эти мраморные отверстия в виде надгробий, прорисованные эпитафиями, утяжеляют время до фактов, свидетельствующих, что оно — было.

Здесь уже никого нет. Они убили всю эту страну, всю эту поверхность, территорию, землю. Где и так никто особенно не селится, потому что слишком близко от рая, чтобы тут жить. Ангелы не отслеживаются, их слязмила урла, не считая какой-нибудь полоумной овцы, хромающей неподалеку от горизонта.

Неспокойно всюду, где не все, не все еще убито, убиты. Любой звук пахнет смертью,

но мы же только в детстве думали, что будем жить всегда.

Эта земля становится твоей, едва о ней узнал. Там все знакомо, и это и спасет тебе жизнь, потому что при пальбе спиной почувствуешь все переулки, куда можно отойти не глядя. Но дома от стрельбы в тебя разрушаются, и в следующий раз спрятаться будет сложнее.

Еще и убьют ненароком — не так, как положено, потому что и умирать надо с точным осознанием жанра. Или на земле, которая слишком похожа на рай, чтобы не подумать, что ее могло бы и не быть. Но если умирает и эта земля со всем ее счастьем, что останется? Но нельзя же быть столь малодушным от того, что умирает любезное тебе. Но как его потом вспомнишь в одиночку?

На землю оседает осень, и вдоль по ней в еще более счастливые места летят гуси. В октябрьских сумерках воздух сжимается первым холодом и оттого двоится, желая согреться в человеке: льдинки режут губы и расплываются во рту, в тело льются вода и кровь.

Адриатика, надо полагать, продолжается за углом. С той же степенью достоверности можно думать, что выживет и остальное. Не спеша, медленно, как бы потягиваясь с утра. Глядя в окно. (Рассказ опубликован: Левкин, А. (2002) *Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть*. М.: Олма-Пресс, с. 181–183. Перевод рассказа на немецкий язык издан: Levkin, A. (2006) *Mediterraner Krieg. Übersetzt von Juliana Kaminskaja*. In: C. Engel (Hrsg.). „Bist du echt ein Russe?“ *Literarisches aus der Wendezeit*. Klagenfurt; Wien: Kitab Verlag, S. 25–29).

## Благодарности

Исследование, на результатах которого основана статья, было проведено в рамках проекта, поддержанного Немецким научно-исследовательским сообществом: DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (2017–2021), Universität Trier.

## Литература

- Вулф, В. (2004) *На маяк*. СПб.: Азбука-классика, 222 с.  
 Кривулин, В., Кулаков, В. (1995) Поэзия — это разговор самого языка. Интервью с Владиславом Кулаковым. *Новое литературное обозрение*, № 14, с. 223–233.  
 Левкин, А. (2002) Средиземная война. В кн.: А. Левкин. *Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть*. М.: ОЛМА-ПРЕСС, с. 181–183.



- Липовецкий, М. (2011) *Нечто неосязаемое. Способ Левкина*. [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/20263/> (дата обращения 10.05.2017).
- Никонова, Ры (1992) Слово — лишнее как таковое. В кн.: В. Ф. Шубин (ред.). *АРС. Бездна*. СПб.: Емец, с. 131–135.
- Скидан, А. (2000) Косвенные свидетельства. *Знамя*, № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1028> (дата обращения 10.05.2017).
- Фанайлова, Е. (2008) О «Собрании сочинений» Андрея Левкина. *Новая литературная карта России*. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-o-levkine/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-o-levkine/view_print/) (дата обращения 10.05.2017).
- Benthien, C. (2006) *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 463 S.
- Celan, P. (2003) Fadensonnen. In: P. Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 179.
- Enzensberger, H. M. (1962) *Einzelheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 142 S.
- Lütkehaus, L. (2004) Nichts. *Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main: Haffmans bei Zweitausendeins, 765 S.
- Prinz, W. (2016) *Selbst im Spiegel*. Berlin: Suhrkamp, 502 S.
- Woolf, V. (1981) *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 209 p.

## References

- Benthien, C. (2006) *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 463 S. (In German)
- Celan, P. (2003) Fadensonnen. In: P. Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 179. (In German)
- Enzensberger, H. M. (1962) *Einzelheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 142 p. (In German)
- Fanajlova, E. (2008) О “Собрании сочинений” Андрея Левкина [On Andrey Levkin’s “Collected works”]. *Novaya literaturnaya karta Rossii [New literary map of Russia]*. [Online]. Available at: [http://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-o-levkine/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-o-levkine/view_print/) (accessed 10.05.2017). (In Russian)
- Krivulin, V., Kulakov, V. (1995) Poeziya — eto razgovor samogo yazyka. Interv’yu s Vladislavom Kulakovym [Poetry is the conversation of the language itself. Interview with Vladislav Kulakov]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 14, pp. 223–233. (In Russian)
- Levkin, A. (2002) Sredizemnaya vojna [The Mediterranean war]. In: A. Levkin. *Golem, russkaya versiya: Roman, rasskazy, povest’ [Golem, Russian version: Novel, short stories, novella]*. Moscow: OLMA-PRESS Publ., pp. 181–183. (In Russian)
- Lipovetskij, M. (2011) *Nechto neosyazaemoe. Sposob Levkina [Something intangible. Levkin’s method]*. [Online]. Available at: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/20263/> (accessed 10.05.2017). (In Russian)
- Lütkehaus, L. (2004) Nichts. *Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main: Haffmans bei Zweitausendeins, 765 S. (In German)
- Nikonova, Ry (1992) Slovo — lishnee kak takovoe [The word is superfluous itself]. In: V. F. Shubin (ed.). *ARS. Bezdna [ARS. Abyss]*. Saint Petersburg: Emets Publ., pp. 131–135. (In Russian)
- Prinz, W. (2016) *Selbst im Spiegel*. Berlin: Suhrkamp, 502 p. (In German)
- Skidan, A. (2000) Kosvennye svidetel’stva [Indirect evidence]. *Znamya*, no. 1. [Online]. Available at: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1028> (accessed 10.05.2017). (In Russian)
- Woolf, V. (1981) *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 209 p. (In English)
- Woolf, V. (2004) *To the Lighthouse*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 222 p. (In Russian)

### Сведения об авторе

Юлиана Владимировна Каминская, e-mail: [kaminskaja@infoburg.info](mailto:kaminskaja@infoburg.info)

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета

### Author

Juliana V. Kaminskaja, e-mail: [kaminskaja@infoburg.info](mailto:kaminskaja@infoburg.info)

PhD in Philology, Associate Professor, History of Foreign Literature Department, Saint Petersburg State University

## Творчество П. Г. Вудхауза и западноевропейская литература XX века

### Часть I

Ю. Ю. Поринец<sup>✉1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

#### Для цитирования:

Поринец, Ю. Ю.  
(2020) Творчество П. Г. Вудхауза  
и западноевропейская литература  
XX века. Часть I. *Журнал  
интегративных исследований  
культуры*, т. 2, № 1, с. 33–46.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-33-46

**Получена** 9 января 2020;  
прошла рецензирование  
6 марта 2020;  
принята 4 апреля 2020.

**Права:** © Автор (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** П. Г. Вудхауз — один из наиболее значительных представителей английской комической традиции, крупнейший английский юморист XX столетия. Но значение его творчества не ограничивается исключительно юмористической литературой. В статье показано, что его влияние выходит за рамки развлекательного творчества, и исследуется влияние произведений Вудхауза на западноевропейскую литературу XX века. Проводится сравнительный анализ всего корпуса прозаических текстов Вудхауза и произведений Ивлина Во. Исследователи обычно ограничиваются кратким сравнением творчества английских писателей в контексте эссе Ивлина Во о творчестве Вудхауза. Именно Ивлин Во впервые обратил внимание на уникальность художественного мира Вудхауза в пространстве литературы XX столетия. В статье впервые проводится детальный сопоставительный анализ их текстов, что позволяет поставить вопрос о творческом взаимодействии писателей. Ивлин Во и Вудхауз внимательно следили за творчеством друг друга, их художественные миры испытывали взаимное влияние. Оба писателя обращались к образу золотой молодежи, но раскрывали его по-разному. В статье показано, что романы Во — сатира на угасающую британскую аристократическую культуру, Вудхауз же повествует о героях, существующих вне временного контекста. В статье прослеживаются многочисленные аллюзии на произведения Вудхауза в романах Ивлина Во «Упадок и разрушение», «Мерзкая плоть», «Пригоршня праха», «Возвращение в Брайдсхедт», трилогии «Меч почета», определяется роль, которую они играют в его творчестве. Выявляются и аллюзии на произведения И. Во в творчестве самого английского юмориста. В статье доказывается, что, используя аллюзии на тексты Вудхауза, Ивлин Во усиливает трагическую окраску своих произведений. Эпизоды, образы, служащие в мире Вудхауза для создания комического эффекта, выражения радости бытия, в мире Ивлина Во служат подтверждением абсурдности происходящего, пустоты светского общества, свидетельством конца классической английской культуры.

**Ключевые слова:** роман, аллюзия, золотая молодежь, юмор, сатира, комическая ситуация.

## P. G. Wodehouse and the 20<sup>th</sup> century Western European literature.

### Part I

Yu. Yu. Porinets✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

#### For citation:

Porinets, Yu. Yu.  
(2020) P. G. Wodehouse and the 20<sup>th</sup> century Western European literature. Part I. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 33–46.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-33-46

Received 9 January 2020;  
reviewed 6 March 2020;  
accepted 4 April 2020.

Copyright: © The Author (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

**Abstract.** P. G. Wodehouse is one of the most distinguished representatives of the British comic tradition and the most widely acclaimed British humorist of the 20<sup>th</sup> century. His contribution, however, goes beyond humorous literature. The article shows that Wodehouse's creativity is not limited to entertainment alone and explores how his works influenced the 20<sup>th</sup> century Western European literature. The study is an analysis of a complete corpus of prosaic texts by P. G. Wodehouse and E. Waugh. Researchers usually provide a brief comparison of the two writers referring to Waugh's essay about Wodehouse's books. Waugh was the first to draw attention to the originality of Wodehouse's fictional world for the 20<sup>th</sup> century literature. The article is the first attempt to provide a detailed comparative analysis of the two authors. The results indicate a certain creative interaction between the two. Both of them kept track of each other's work, their fictional worlds were in interplay. Both Wodehouse and Waugh wrote about the "bright young things"; however, explored the subject differently. The article concludes that the novels by Waugh are the satire on the dying British aristocratic culture, whereas Wodehouse writes about "timeless" characters. The article considers the role of allusions to Wodehouse's novels in the works by Waugh and vice versa. The article provides evidence that Waugh alludes to Wodehouse's texts to add tragedy to his works. The episodes and figures Wodehouse uses to create a comic effect or share the *joie de vivre*, are used by his counterpart to confirm the absurdity of reality, shallowness of high society, evidence of the decay of the classic British culture.

**Keywords:** novel, allusion, bright young things, humor, satire, comic situation.

### Введение

Творчество П. Г. Вудхауза (1881–1975) — яркий феномен в культуре XX столетия. Его творчество обычно относят к развлекательной литературе и в исследованиях последних лет даже рассматривают в русле теории Д. Кавелти (Cawelti 1976) как формульную литературу (Разумахина 2017). Но следует заметить, что его творчество, действительно соответствующим многим признакам формульных текстов, не укладывается в их рамки. Вудхауз является крупнейшим английским юмористом прошлого столетия, «великим комическим писателем, обладающим неповторимым голосом» (McCrum 2006, 2), его произведения продолжают великую английскую комическую традицию (Кондрашова 2007; Разумахина 2013; 2014; 2015а; 2017; 2011; Шабунина 2012; 2013; 2016; Орлова 2019). Однако, продолжая эту традицию, Вудхауз привносит в нее много нового, создавая особый идиллический мир, который, по выражению

И. Во, «никогда не устареет» (Во 2012, 122), обогащая галерею героев-чудаков (Разумахина 2015а; 2017; Шабунина 2016). Творчество Вудхауза уникально еще и тем, что, оставаясь в рамках юмористической литературы, «легкого чтения», направлено на диалог с классической литературной английской традицией. Пародировав и снижая элементы классической английской прозы и поэзии, Вудхауз одновременно вводит их в современную английскую литературу. Достигается этот эффект прежде всего за счет многочисленных цитат из произведений мировой, по преимуществу английской литературы. За счет цитат во многом расширяется смысловое поле произведений самого Вудхауза.

Важным является признание того факта, что английский юморист не только испытал существенное влияние многих писателей XX века на свое творчество, но и сам повлиял на них. Существующая научная литература по данной теме в основном охватывает эту проблему с точки зрения его влияния на писателей-юмо-

ристов. В работах К. Ю. Разумахиной показано влияние английского юмориста на С. Фолкса, С. Фрая, К. Боньфиньоли, Д. Эймса (Разумахина 2015b; 2017). Вудхауз таким образом оказывается вписанным в традицию современной английской юмористической литературы. Оказал влияние Вудхауз и на представителей детективного жанра, которым сам живо интересовался: многие его герои читают и даже пишут детективы и триллеры. «Дороти Сэйерс намеренно сделала похожим на Берти Вустера своего сыщика, лорда Питера Уимзи, а потом, по ходу романов, все больше наделяла его мудростью Дживса» (Трауберг 1998, 5). Слуга сэра Питера, Бантер, похож на слугу Берти Вустера — Дживса. Но в детективах Сэйерс есть и другие аллюзии на произведения Вудхауза. Например, ее роман «Неприятное происшествие в Беллонском клубе» (1928) начинается с того, что в клубе обнаруживают труп одного из старейших его членов сидящим на своем обычном месте и пытаются установить, как долго он здесь находится. На расследовании этого преступления построена вся детективная интрига (Сэйерс 1993). Эта коллизия восходит к рассказу Вудхауза из цикла «Этот неподражаемый Дживс» (1923), где Вустер вместе со своим другом Литтлом приходят в клуб, в котором находятся одни старики, и Бинго говорит: «По-моему, вон тот старик около окна умер еще три дня назад» (Вудхауз 1999e, 494). Агата Кристи посвятила английскому писателю свой роман «Вечеринка на Хэллоуин»: «Посвящается П. Г. Вудхаузу, чьи книги в течение многих лет облегчали мне жизнь, в знак благодарности за его любезное признание, что он наслаждается моими книгами» (Кристи 1995). В произведениях самого Вудхауза можно найти многочисленные ссылки на детективы английской писательницы. Образ «козла отпущения» Малоссена из цикла интеллектуальных детективов (1985–1999) современного французского писателя Д. Пеннака (род. 1944) восходит к образу Джо Ванрингэма из романа Вудхауза «Летняя блажь» (1938). В этой серии иронических детективов французского писателя-постмодерниста Малоссен выполняет в издательстве роль своего рода громоотвода, помогая директору защитить свои интересы от недовольных авторов и читателей. Этим же занимается и Джо в издательстве.

Творчество Вудхауза вызывало интерес не только у представителей легких жанров (детектива и юмористики). Он повлиял и на значительных авторов XX века. Н. Л. Трауберг пишет о влиянии цикла о Дживсе и Вустере: «Чарльз Уильямс коротко, но очень тонко гово-

рит об этой паре в первом из напечатанных романов, “Война на небесах” (1931), который написан раньше. Честертон, Хилер Беллок, Пристли, Ивлин Во восхищались ими и их создателем» (Трауберг 1998, 5).

Ивлин Во отмечает, что «Рональд Нокс, начитаннейший человек и тончайший стилист, восторгался им» (Во 2012, 117). «Его почитателями были Т. С. Элиот, У. Оден, А. Бэлфур, О. Нэш, Л. Витгенштейн» (перевод наш. — Ю. П.) (McCrum 2006, 4–5). В 1961 году, когда праздновалось 80-летие Вудхауза, среди тех, кто подписал благодарственное письмо в его адрес, были Г. Грин, И. Во, Р. Уэст, Д. Апдайк (Donaldson 2014, 332).

Степень известности Вудхауза можно подтвердить следующим примером. Дж. Р. Р. Толкин, крупный филолог, профессор Оксфорда и автор «Властелина колец», замечает в одном из писем к внуку: «Думал, ты будешь слишком занят. На самом деле не с лекцией выступил, а прочел небольшое произведение, написанное недавно и пока что неопубликованное; ты его тоже сможешь прочесть, когда время будет, — “Кузнец из Большого Вуттона”, — если я тебе его еще не всучил. Хотя название, по моей задумке, наводит на мысль о раннем Вудхаузе [sic], разумеется, история не имеет с ними ничего общего» (Из письма к Майклу Джорджу Толкину 28 октября 1966 (Толкин 2019, 542)).

Как отмечает С. Б. Лихачева, переводчик писем на русский язык и автор примечаний к ним: «Толкин имеет в виду, что название его повести (“Smith of Wootton Major”) перекликается с названиями романов Вудхауза про Псмита (“Mike and Psmith”, “Psmith journalist”)» (Толкин 2019, 542). Здесь мы видим чисто внешнее совпадение, свидетельствующее скорее не о влиянии Вудхауза на Толкина, а о внимании последнего к творчеству английского юмориста. Толкин, который мало интересовался современной литературой, различает раннее и позднее творчество Вудхауза, обыгрывает в своем заглавии название романов английского юмориста. Хотя и пишет в оригинале фамилию писателя с ошибкой: “Woodhouse” вместо “Wodehouse”» (Толкин 2019, 542).

Следует внимательно рассмотреть проблему влияния Вудхауза на значительных авторов XX столетия. При анализе оказывается, что аллюзии на его творчество присутствуют в произведениях писателей, принадлежащих к разным литературным традициям. В начале данного исследования логично обратиться к английской традиции, к творчеству писателя,

влияние на которого английского юмориста представляется наиболее очевидным.

## П. Г. Вудхауз и Ивлин Во

Английские писатели интересовались творчеством друг друга, состояли в дружеской переписке. Ивлин Во в одном из писем 1950-х годов говорит Вудхаузу: «Спасибо за вещи, которые вы сказали об “Офицерах и джентльменах” (перевод наш. — Ю. П.), высоко оценивает комическое стихотворение, написанное английским юмористом по поводу визита в дом к Ивлину Во журналистов (Donaldson 2014, 327). Вудхауз в письме своей падчерице Леоноре в 1933 г. интересуется, читала ли она еще не вышедший роман Во «Пригоршня праха» (1934), делится с ней своими критическими замечаниями об этом тексте, советует ей его почитать (Donaldson 2014, 157). В письме Вудхаузу от 29 декабря 1954 года Во пишет: «Надеюсь, Рождество у Вас было более веселое, чем у нас. В нашем доме свирепствовал грипп, не очень тяжелый, но обременительный, и мрак рассеивался лишь тогда, когда “Дживс и феодальный дух” переходил от одного больного к другому» (Ливергант 2016, 195).

В своей автобиографии «Недоучка» Во несколько раз сравнивает себя с ранними персонажами Вудхауза (Во 2005).

Ивлин Во высоко оценивал творчество Вудхауза, с удовольствием признавался, что «рос, озаренный его гением» (Во 2012, 116) и до сих пор следит за его произведениями. Он был одним из первых, кто заговорил о значении английского юмориста, «единственным комментатором, который определил, что художественный стиль Вудхауза отличается от других» (перевод наш. — Ю. П.) (Donaldson 2014, 23). В своей рецензии на роман «За рекой в тени деревьев» в 1950 году, сравнивая героев Вудхауза с персонажами Хемингуэя, Во называет их «счастливыми людьми» (Во 2016, 251). Английский юморист был признателен ему за защиту от критики. Например, в предисловии к роману «French Leave» (1953) в 1973 году Вудхауз пишет: «Лучше всего я помню, что кто-то написал о книге мерзкую рецензию в каком-то еженедельнике, а Ивлин Во кинулся меня защищать и несколько месяцев терзал подлца зубами и когтями» (Вудхауз 2003е, 410). В октябре 1936 года Во записывает в дневнике: «Выспался на зависть — и полностью пришел в себя. Обедал с Лорой у Флеминга, а все утро пролежал в постели, читая П. Г. Вудхауса, — счастье!» (Во 2013). Запись, сделанная в 1940 году, гласит: «Ходили в церковь, читали Вудхауса (который

потерялся в одном из прибрежных французских городков) и, совершенно забыв про войну, смотрели, как старики в панамах гоняют на кегельбане шары» (Во 2013).

Сравнение Ивлины Во и Вудхауза есть почти во всех работах, посвященных творчеству английского юмориста. Но в существующих исследованиях это сопоставление дается преимущественно в контексте эссе Ивлины Во, посвященного юбилею Вудхауза в 1961 году. Н. А. Трауберг, например, сравнивая Берти Вустера с героями Ивлины Во, замечает: «В общем, Берти — тот идеальный, идиллический герой, которого ничуть не портит послевоенная вседозволенность. Точно такие же молодые люди выглядят у Ивлины Во совсем иначе, а у тех, кто вообще не знает тоски по райскому сочетанию чистоты и свободы, — говорить нечего» (Трауберг 1998, 5).

Оба писателя большое внимание уделяют описанию золотой молодежи, их привычек и образа жизни. Но в этом изображении присутствуют существенные отличия. Говоря о романе Вудхауза «Летняя блажь», Р. Маккрум находит некоторое сходство в изображении послевоенной молодежи у двух английских писателей: «Ивлин Во обнаружил это, когда охарактеризовал свой роман “Мерзкая плоть” как повествование о золотой молодежи в стиле Вудхауза. Но в мире Вудхауза есть только невинность и ничего из черного юмора Во» (перевод наш. — Ю. П.) (McCrum 2006, 178).

Как отмечает Д. Раад, мир, описываемый Вудхаузом, «контрастирует с реальным миром эры депрессии» (перевод наш. — Ю. П.) (Ruud 2014/2015, 106). Сам Ивлин Во дал следующее определение героев Вудхауза: «Никто не относится к какому-то конкретному историческому периоду. Они не реликты эдвардианской эпохи, как наивно полагают некоторые, — они создания чистой фантазии, и под словом “чистой” я имею в виду в том числе “целомудренной”. Конечно, Вудхауз, как и всякий другой, знал, каковы на самом деле любовные похождения молодых богатых холостяков в Лондоне. Но его “юноши в гетрах” стремятся к идеальной, рыцарской любви (...) Для Вудхауза не существовало грехопадения человека, этого “древнейшего бедствия”, как назвал его кардинал Ньюмен. Ни один из его героев не пробовал запретного плода» (Во 2012, 121–122).

Таким образом, согласно мнению Во, мир Вудхауза — это мир, в котором герои пребывают неизменно, чуждые времени, а значит, смерти. Мир чистой, ничем не омраченной радости, лишенный ужасов социальной

действительности, острого психологизма, присутствующего в литературе XX столетия, в котором нет ни войн, ни насилия, «ни проклятых вопросов» человеческого бытия. По выражению Р. Маккрума, «никто столь мало не описывал последствий XX века, как Вудхауз» (перевод наш. — Ю. П.) (McCrum 2006, 371). Его герои не нуждаются в подтверждении и оправдании своего существования. Они просто пребывают в этом мире, не имея, как кажется, никаких более серьезных обязательств, кроме того, чтобы радовать читателей юмористической стороной своей природы. Вудхауз не пытается обличать неправильный образ жизни своих героев, их праздность и безответственность. Его произведениям практически чужда сатира. Сам Вудхауз прекрасно осознавал, что его романы сравнивают с романами Ивлины Во, но что при некоторой схожести художественные задачи их совершенно различны. Традицию, которую продолжает Во в своем творчестве, Вудхауз не принимает как художественный ориентир для себя. Недаром в романе «Время пить коктейли» (1958) автор иронически изображает написанный одним из героев сатирический, обличительный роман с одноименным названием. Граф Икенхем дает совет своему знакомому, сэру Раймонду, у которого какой-то молодой человек сбил на улице с головы цилиндр: «Написал бы о новом поколении, облегчил бы душу. Знаешь, вроде Ивлины Во, скажем — “Мерзкая плоть”. Горько, остроумно... Молодые увидят себя, как в зеркале» (Вудхауз 2000а, 373–374). Но роман этот не достигает цели, он привлекает читателей не своими обличениями, а изображением запретных тем, и сэр Раймонд не знает, как избавиться от нежелательной популярности.

## Персонажи

У Вудхауза герои ведут праздный образ жизни, «не сеют, ни жнут», но никаких негативных последствий для них это не несет. Молодые люди в его романах много развлекаются, пьют алкогольные коктейли без серьезных последствий для здоровья. Самое страшное, что они испытывают после, — это муки проснувшейся совести и похмелье. Например, роман «Билл Завоеватель» (1924) начинается с выдержанного в легком стиле описания переживаний главного героя по поводу участия в вечеринке.

У Во в романе «Мерзкая плоть» (1930) изображаются вечно пьяные компании, непрекращающийся поток вечеринок. Поначалу это может показаться легкими комическими приключениями в духе романов Вудхауза. Но подобный

образ жизни приводит героев к краху их надежд, а порой и к смерти (как, например, Агату Рансибл, пьяной севшую за руль гоночного автомобиля с согласия своих не менее пьяных друзей и попавшую в автокатастрофу, или Флоренс Дюкейн, которая разбилась, упав с люстры во время вечеринки). Молодые люди Адам Саймз и Нина Блаунт, любящие друг друга, не могут пожениться не только из-за отсутствия денег (такая проблема довольно часто встречается и у Вудхауза, но счастье его героев в итоге устраивается), а потому, что живут в странном нелепом мире, мире фантомов и иллюзий, мире, которого не должно быть.

«— Ох, Нина, сколько же всяких вечеров! (Костюмированные вечера, дикарские вечера, викторианские вечера, вечера эллинские, ковбойские, русские, цирковые, вечера, на которых меняются костюмами, полуголые вечера в Сент-Джонс Вуд, вечера в квартирах и студиях, в домах и на кораблях, в отелях и ночных клубах, на ветряных мельницах и в плавательных бассейнах, школьные вечера, где пьют чай с пышками, бэзе и консервами из крабов, оксфордские вечера, где пьют старый херес и курят турецкие сигары, скучные балы в Англии, нелепые балы в Шотландии и отвратные танцульки в Париже — все эти сменяющиеся и повторяющиеся друг друга людские скопища... Эта мерзкая плоть...)» (Во 1974).

Ивлин Во, в отличие от юмориста Вудхауза, рисует сатирическую картину жизни. Его герои существуют во времени, как будто участвуют в абсурдном фарсе. Героине «Мерзкой плоти» Агате Рансибл в кошмарных снах снится, что «все мы участвуем в автомобильных гонках, все носимся и носимся по кругу и не можем остановиться» (Во 1974). Профессор Силен из романа «Упадок и разрушение» (1929) сравнивает жизнь с колесом и говорит, что в бытии преобладают «карабканье, суэта, свалка, стремление добраться до центра, — а попадем туда, и выходит, что мы и не ползли по этому колесу...» (Во 1984).

Вудхауз изображает светскую жизнь в легком тоне, юмористически, примером чего может служить встречающееся во многих текстах описание клуба «Трутни». Дзадсон в романе «Билл Завоеватель» с восторгом описывает дворецкому развлечения придуманного им прогулочного Шелкового клуба с Пятой авеню, который занимался тем, что «собирался воскресным утром и шел по Пятой авеню в шелковых пижамах, шелковых носках, в шелковых шляпах и под шелковыми зонтиками, если сверху капало» (Вудхауз 1999а, 50). Никаких серьезных

последствий ни для персонажей, ни для посторонних людей эти развлечения не имеют, все всегда заканчивается хорошо. Для сравнения из-за развлечений клуба боллинджеровцев в Оксфорде в «Упадке и разрушении» судьба центрального персонажа оказывается фактически разрушенной.

Главный герой романа «Мерзкая плоть» Адам Саймз напоминает персонажей Вудхауза. Это герой, совершенно неприспособленный к обстоятельствам, незадачливый писатель, неудачник, который не способен изменить свою жизнь, легкомысленный человек, не осознающий в полной мере своих поступков, не способный на глубокую рефлексию. Как и герои Вудхауза, Адам постоянно попадает впросак. Как и Берти Вустеру, Адаму свойственно преувеличенное мнение о своей предприимчивости и интеллектуальных способностях. Но если в произведениях Вудхауза это становится лишь средством для создания комического эффекта, то в романе Во герой попадает в безвыходную ситуацию. Излюбленный прием Вудхауза, когда одного героя принимают за другого, у Ивлина Во используется для создания драматического эффекта. Когда Адам вместе с Ниной, уже женой другого, приезжают к ее отцу на Рождество, герой выдает себя за ее мужа. Отец и слуги не замечают подмены, поздравляют персонажей со счастливым браком, они проводят рождественские праздники в родовом поместье. На первый взгляд, автором создается чисто комическая ситуация, герои которой являются частью идиллического и уютного мира. Но подобная подмена, не нарушая привычного комического приема, оставаясь смешной, является также и страшной. Фактически получается, что это только временное счастье, на которое герои не имеют права и которое обязательно будет разрушено, фикция, иллюзия. Претендуя на него, герои расписываются в своей слабости, беспомощности, как будто соглашаются с невозможностью для себя настоящего счастья в этом мире. Таким образом, мнимая идиллия лишь подчеркивает в романе пустоту существования героев, бесперспективность их дальнейшей жизни. Если коллизии, в которые вовлечены герои Вудхауза, благополучно разрешаются благодаря чьей-то помощи или счастливой случайности, то в романе Во этого не происходит. И Нине Блаунт остается только с горечью констатировать: «Подумать страшно, что я больше никогда, до самой смерти, не увижу, как ты танцуешь вот так, совсем один» (Во 1974).

В трилогии Ивлина Во «Меч почета» (1952–1961) встречается еще один персонаж, похожий

на типичных героев Вудхауза, — Айвор (Во 2011). Но здесь перед нами уже предстает сниженный вариант Адама Саймза, лишенный трагичности последнего и не вызывающий сочувствия. Изображая этого персонажа, Во сатирически показывает светского щеголя на войне. Мир вокруг разваливается на части, английская классическая культура находится на грани исчезновения, а герой вполне неплохо и с комфортом устраивается в самых сложных условиях. Айвор, как и герои Вудхауза, игнорирует время и обстоятельства, но здесь это выглядит неприемлемо. Достаточно упомянуть факт, что в определенный момент он дезертирует с поля боя, демонстрируя трусость, и избегает наказания с помощью своих светских связей. Айвор во многом противопоставлен в романе главному герою, Гаю Краучбеку, который, даже осознавая абсурдность происходящего, остается верен своему долгу — долгу аристократа перед людьми, перед своими предками, перед своей культурой. Тема ответственности аристократа за свои поступки, обязанностей привилегированного в культурном и социальном плане сословия перед обществом и самим собой очень важна для Ивлина Во. Он «обожал аристократические качества, которые для него были единственной вещью, отделяющей человечество от низших форм жизни» (перевод наш. — Ю. П.) (Donaldson 2014, 85). Его герои-аристократы часто эту ответственность игнорируют и становятся объектом сатирического изображения в отличие от подобных персонажей Вудхауза, безответственность которых свидетельствует, по словам Ивлина Во, о «первозданной райской невинности» (Во 2012, 122).

## Аллюзии

Кроме неизбежных параллелей, объяснимых некоторой схожестью персонажей, в романах Во присутствуют многочисленные аллюзии на произведения Вудхауза. Например, в романе «Мерзкая плоть» газета «Дейли эксцесс», издаваемая лордом Мономарком, явно напоминает газету «Светские сплетни» издательства «Мамонт», принадлежащего лорду Тилбери, из романов Вудхауза. Светские же развлечения, выдумываемые Адамом в качестве репортера, напоминают по своей нелепости развлечения «Шелкового клуба» из романа «Билл Завоеватель».

Эпизод в романе «Мерзкая плоть» с появлением светского репортера Саймона Балкэрна на званом вечере у леди Метроленд с накладной черной бородой, как и появление в романе «Упадок и разрушение» Граймса (скрывающегося

от полиции и своих двух жен) с накладной рыжей бородой — явная отсылка к произведениям Вудхауза. Один из героев сборника «Этот неподражаемый Дживс» Бинго Литтл надевает «каштановую бороду по пояс» (Вудхауз 1999е, 411), являя собой «омерзительное зрелище» (Вудхауз 1999е, 411), чтобы завоевать расположение отца любимой девушки, а заодно получить некоторую сумму денег от своего дяди. Из этого получается конфуз, так как с героя прилюдно срывают накладную бороду и разоблачают, в результате его свадьба расстраивается, а дядя перестает выплачивать ему денежное пособие. В сборнике «Укридж» (1924), в рассказе «Не зазвонят ему свадебные колокола» главный герой предлагает рассказчику надеть фальшивую бороду, чтобы помочь ему избежать женитьбы (Вудхауз 2003d). Вудхауз использовал мотив с наклеиванием героем фальшивой бороды для маскировки своей внешности и в дальнейшем своем творчестве. В романе «Большие деньги» (1931) Годфри надевает черную окладистую бороду и парик, скрываясь от многочисленных кредиторов (Вудхауз 2001а). Любопытно, что в этом романе с такой внешностью героя принимают за шпиона, что повторяет эпизод из «Мерзкой плоти», где Саймон вызывает подозрение у политиков, которые боятся за сохранность своих тайных переговоров. Также интересно отметить, что в этом же романе главный герой, Берри, чтобы быть рядом с любимой им девушкой, без приглашения приходит на светскую вечеринку, а потом изгоняется оттуда с позором, что соответствует эпизоду с изгнанием Саймона Балкэрна. Возможно, здесь следует говорить об обратном влиянии Ивлина Во на Вудхауза.

В текстах Вудхауза эти эпизоды становятся источником комической путаницы. Маскировка ставит героев в нелепое положение и редко достигает желаемого эффекта, но в конечном счете не влечет за собой несчастья. Так, например, Бинго Литтл, испытавший вследствие своего неудачного переодевания некоторые затруднения, впоследствии был рад, что не женился на девушке, за которой ухаживал, а в дальнейшем вступает в счастливый брак. У Ивлина Во в романе «Упадок и разрушение» в переодевании Граймса еще сохраняется чисто комическая составляющая этого мотива, что делает этот эпизод близким Вудхаузу. Но уже в «Мерзкой плоти» разоблачение Саймона и его дальнейшее изгнание со званого вечера, иронически подобное изгнанию из рая, приводит героя к самоубийству. Тем самым комизм, фарсовая природа ситуации только усиливают трагиче-

скую сторону происходящего. Кроме того, накладная борода Саймона в сцене вечеринки у леди Метроленд подчеркивает то, что все присутствующие носят маски, личины, выдают себя за тех, кем они не являются, что подтверждается изображением образов гостей. Лицемерие прикрывает пустоту, бессодержательность жизни света. Это подчеркивается и последним предсмертным репортажем Саймона, в котором он сочиняет несуществующую сцену раскаяния представителей светского общества, собравшихся на этой вечеринке.

В романе Вудхауза «Неприметный холостяк» (1927) герой, чтобы убедить девушку отказаться от притязаний на руку и сердце своего друга, нанимает другую девушку, чтобы она разыграла спектакль и обвинила друга в том, что является соблазненной им жертвой. Спектакль этот выходит из-под контроля, потому что девушка-актриса решает извлечь из этой ситуации свою выгоду (Вудхауз 2001b). В романе «Пригоршня праха» есть эпизод, в котором, чтобы получить развод с женой, Том Ласт инсценирует свою измену, специально нанимая женщину для этой цели. В результате эта инсценировка так же, как и у Вудхауза, не удается. Но если у английского юмориста эти эпизоды добавляют сюжету комедийной интриги, то у Ивлина Во изображение честного Тома Ласта, притворяющегося развратником, чтобы дать развод изменившей ему жене, пронизано горечью. Эти сцены усиливают ощущение абсурдности происходящего.

В романе «Упадок и разрушение» дворецкий Филбрик рассказывает Полю историю о том, что он не является настоящим дворецким, а поступил в школу для того, чтобы похитить сына леди Периметр и получить за него выкуп. Герой говорит, что постарается этому помешать, на что Филбрик отвечает, что у него это не получится, к тому же он «встретил Дину», дочку хозяина, мистера Леви, «увидел и пропал», так что никакого похищения не будет (Во 1984). Этот эпизод восходит к роману Вудхауза «Золотце ты наше» (1913), герой которого приезжает, как и Поль в романе Во, учителем в частную школу и сталкивается с мнимым дворецким Сэмом Фишером, специально поступившим на работу в школу, чтобы похитить мальчика из богатой семьи. Когда Питер угрожает преступнику разоблачением, он говорит, что ничего не удастся доказать. А в дальнейшем Сэм возвращает ребенка родителям без выкупа, потому что собрался жениться и остепениться (Вудхауз 2004). Но на этом сходство эпизодов заканчивается. В романе Ивлина Во Филбрик, как оказывается,



рассказывает двум другим учителям иные варианты своей биографии, озвучивает разные причины своего пребывания в школе под видом дворецкого. В результате учителя приходят к выводу о том, что их «водят за нос», а правды не услышал «никто» (Во 1984). Можно предположить, что три варианта несуществующей биографии, кроме создания комического эффекта и пародирования различных литературных штампов, призваны усилить впечатление о неподлинной жизни, которой живут герои, призрачности, фиктивности происходящего в романе, главный персонаж которого в начале произведения прямо называется «тенью». Своего рода ответную реплику Вудхауза на этот роман можно усмотреть в произведении «Грабят ли дворецкие банки?» (1968), где мнимый дворецкий Гораций Эпплби, являющийся главарем шайки грабителей, влюбляется в молодую девушку Аду Кутс и встает на честный путь (Вудхауз 2005). Героиня не обладает красотой, но отличается выдающимися хозяйственными способностями, что делает ее похожей на мисс Диану (Динги) из романа Ивлина Во, в которую якобы был влюблен Филбрик. В свою очередь, образы дочерей мистера Леви, как и образ самой школы у Ивлина Во, явно восходят к роману Диккенса «Приключения Николаса Никльби».

Почти в каждом произведении Вудхауза присутствует цитата из начала поэмы Р. Браунинга «Пиппа проходит»: «God's in His heaven / All's right with the world!» (Буквально: «Бог — в небесах. С миром все хорошо!») (Browning 1841). Эта фраза, цитируемая героями и автором, как правило, вне контекста поэмы Браунинга, является излюбленной цитатой Вудхауза и своего рода его визитной карточкой, она воспринимается уже не только как принадлежащая викторианскому поэту, но и как часть художественного мира английского юмориста. Авантюрист Граймс в романе «Упадок и разрушение» говорит: «Когда то и дело садишься в лужу, начинаешь ведь как рассуждать? А может, и впрямь все к лучшему... Как говорится, Господь на небе — мир прекрасен... Как бы это сказать — в общем, живи как живется, а на остальное — плевать... Тип, который вытаскивал меня из последней передрыги, сказал, что во мне на редкость гармонично сочетаются все самые элементарные человеческие инстинкты. Верно подметил, ничего не скажешь — вот я и запомнил» (Во 1984).

Ивлин Во в нарочито сниженном, пародийном контексте дает здесь не только цитату из Браунинга, но и цитату, имеющую непосредственное отношение к творчеству Вудхауза. У англий-

ского юмориста эта фраза означает принятие мира, надежду на благополучный исход, ее можно назвать в творчестве Вудхауза своего рода формулой радости. У Ивлина Во Граймс с помощью этой цитаты, смысл которой он сознательно или скорее бессознательно искажает, обосновывает свою жизненную практическую философию: делай, что хочешь, живи для себя, все равно удастся выпутаться. Именно этой философии и следует герой в романе. Такого персонажа практически невозможно представить себе в произведениях Вудхауза. Граймс скорее похож на странных, поражающих воображение читателей своей невероятностью, но вместе с тем как будто реальных и комичных героев Диккенса (например, на мистера Манталлини из «Приключений Николаса Никльби»). Речь же его перед женитьбой на Флосси и вовсе является отсылкой к речам Микобера из «Дэвида Копперфильда». Следует отметить также, что в романе Граймс является «воплощением жизненной силы» (Во 1984) и дионисийского начала, на что прямо указывает автор.

В романе «Возвращение в Брайдсхед» (1945) Во упоминает о конкурсе между помещиками на лучшую свинью. Девочка Корделия говорит главному герою: «Я приехала проведать Брайди и зашла проведать Фрэнсиса Ксавье. — Мне: — Это моя свинья. Потом мы завтракали с полковником Фендером, а потом было открытие выставки. Фрэнсис Ксавье был особо упомянут. А первую премию получил этот противный Рэндел со своей беспородной хрюшкой» (Во 1974).

Этот эпизод является очевидной аллюзией на цикл произведений Вудхауза, посвященный замку Блэдингс (Вудхауз 2000b и др.). Одним из действующих лиц этого цикла является Императрица, регулярно участвующая в конкурсе на лучшую свинью. Ивлин Во об этом цикле Вудхауза писал: «Сад Блэдингского замка — это тот самый райский сад, из которого нас изгнали» (Во 2012, 122). Здесь очень важно обратить внимание на то, что аллюзия на этот цикл появляется у Ивлина Во именно в романе, в самом названии которого актуализируется мотив потеряннного рая.

### Влияние Ивлина Во на П. Г. Вудхауза

Вудхауз также испытал влияние Ивлина Во на свое творчество. Расходясь с ним в художественном методе, Вудхауз высоко оценивал творчество самого Ивлина Во. В романе «French Leave» издатель Клаттербак, которого Вудхауз называл одним из самых симпатичных

героев своего произведения, говорит, обращаясь к молодому писателю: «Именно такие книги я люблю. Веселая — раз. Забавная — два. Смелая — три, но, заметьте, не переходит предела. Напоминает Ивлина Во» (Вудхауз 2003е, 476). В романе «На вашем месте» (1931) присутствует единственная у Вудхауза прямая цитата из романа Ивлина Во:

«Тони встал и закурил сигарету.  
— Рад, что зашли, — сказал он. — Я слышал, все сейчас в Лондоне. Как там дома?  
Дворецкий мрачно нахмурился.  
— Одно скажу, милорд, — отвечал он. — Упадок и крах.  
— Упадок?  
— И крах, милорд.  
— То есть, все плохо?  
— Да, милорд» (Вудхауз 2003а, 356).

Одной из центральных тем Ивлина Во была тема конца традиционной английской цивилизации, упадка британской аристократии, профанации духовных ценностей в современном обществе. Роман «Decline and Fall», название которого можно перевести и как «Упадок и разрушение», и как «Упадок и крах», посвящен этой теме. Приведенная ссылка на Ивлина Во имеет в романе «На вашем месте» существенное значение. Интрига романа заключается в том, что в силу некоторых обстоятельств благородный и честный лорд Дройтвич меняется местами с грубым и эгоистичным парикмахером Сидом Прайсом. Таким образом, фраза дворцового об упадке и крахе в их поместье используется в прямом значении. Вудхауз обычно ограничивается описанием чисто внешних атрибутов упадка аристократии (поместье, требующее постоянного ремонта, большие налоги и др.). В романе «На вашем месте» этой ссылкой на Ивлина Во обращение к проблеме ограничивается. Тема как будто вводится в текст, а потом переводится в привычную для Вудхауза плоскость комедии положений. В финале же лорд Дройтвич не только возвращает титул, но и женится на любимой девушке вместо той, что собиралась выйти за него замуж из меркантильных соображений. В романе Ивлина Во, как и в романе Вудхауза, Поль, счастливо освободившись из тюрьмы, тоже возвращается на свое место — студента Оксфорда, который собирается стать священником. Но в этом есть очевидная авторская ирония: герой собирается занять место в том обществе, которое находится в состоянии упадка, произошедшее с ним было как будто мороком, фантомом, он не сделал по итогам произошедшего никаких выводов. Автор констатирует безысходность происходящего:

в результате произошедших событий не изменилось общество, не изменился и герой, все лишь бесцельно вращается по кругу. Таким образом, можно сделать вывод о том, что Вудхауз, делая отсылки к образам Ивлина Во, придает им другое значение.

В произведениях английского юмориста довольно редко встречаются отрицательные персонажи. Эти герои настолько карикатурны и нелепы, настолько обречены на неудачу и не представляют опасности для положительных героев, что не вызывают сильных чувств у читателей и совершенно не страшны. «Даже в самом критическом положении, при котором жизни герою может угрожать опасность, читатель не будет сочувствовать ему, а продолжит смеяться над комичностью происходящего» (Разумахина 2017). В нескольких романах Вудхауза, созданных в различные периоды творчества, встречается тип самовлюбленного молодого человека, для которого любовь — нечто менее важное по сравнению с политической карьерой (Дерек Андерхилл, «Неуемная Джилл», 1921 (Вудхауз 2003b)), финансовым благополучием (Лайонел Грин, «Деньги в банке», 1946 (Вудхауз 2002а); «Общество для Генри», 1967 (Вудхауз 2003с)) или собственным творчеством (Стенхоуп Твайн, «Что-то не так», 1957 (Вудхауз 1999d)). Этот тип героя, как видно, особенно нелюбим автором. Впервые такой персонаж встречается у Вудхауза в романе «Дева в беде» (1919). Джеффри Раймонд, в которого влюблена героиня, оказывается самовлюбленным эгоистом, лишенным вкуса и элементарной порядочности. При этом даже его образ выписан преимущественно юмористически. Намного больше, чем встреча с невестой после долгой разлуки, его беспокоит, сколько масла положили в его тост в кафе (Вудхауз 1999b). Ивлин Во пишет, что все герои Вудхауза, «даже самые отрицательные, живут в первозданной райской невинности» (Во 2012, 122). Но это утверждение верно лишь отчасти. Один из героев Вудхауза выбивается из этого ряда. Он выписан автором с уничижительной иронией, изображается сатирически. Адриан Пик из романа «Летняя блажь» (1938) называется «пиявкой», «болонкой», «домашней собачкой», «проклятым Альфонсом». Это молодой человек, который ходит на вечеринки, чтобы не оплачивать счета, приживал, выбирающий в романе между двумя богатыми невестами, с которыми он одновременно обручился. У одной из них, уже немолодой княгини Дворничек, он фактически находится на содержании. В тексте дается его авторское описание:

«Был Адриан красив, эффектен, строен, изящен, правда — несколько хрупок, что подчеркивали выразительные томные глаза. Дамы считали его слабым и частенько просили посидеть спокойно, пока вытрут ему лоб одеколоном. Княгиня Дворничек полагала, что его надо подкормить, и долгие месяцы пичкала икрой, трюфелями, цыплятами, персиками “Мельба”, мороженым и ликером в ресторанах высшего класса. Но хотя деликатесов он проглотил в количестве, равном его собственному весу, выглядел он по-прежнему томным и хрупким.

Табби Ванрингэм, как мы уже знаем, считал его прихлебателем. Джин жарко отвергла это обвинение, но, пожалуй, стоит к нему приглядеться. Конечно, смотря как толковать понятие “прихлебатель”. Такими молодыми людьми Лондон просто кишит. Подобно саранче, они живут тем, что сумеют урвать, — перепродают машины, пописывают светскую хронику, набрасывают интерьеры, участвуют в кинопробах (обычно ничем не кончающихся), а если удастся найти крупного финансиста, организуют ночные клубы. Но все-таки всему другому предпочитают жить на дармовых завтраках, обедах, ужинах да пить в гостях коктейль, заедавая сосиской на палочке. Если “прихлебатель” подходящее к ним слово, тогда Адриан Пик, несомненно, прихлебатель самый доподлинный. Припомним также, что брат Табби, Джо, обозвал его “ничтожеством”, а всем филологам известно, что “прихлебатель” и “ничтожество” практически однозначны» (Вудхауз 1999с, 519).

Герой получает в романе не свойственную Вудхаузу уничижительную характеристику. Изображая Адриана, писатель как будто хочет провести четкое разграничение между своими любимыми персонажами и подобным типом «прихлебателя», паразитирующего за счет других. Автор посылает своим читателем сигнал о том, что он не считает изображаемый им тип молодого человека, например Вустера, «типичным представителем столичной золотой молодежи», как называет последнего доктор Мертрайд из романа «Тетки — не джентльмены» (Вудхауз 2002b, 384). Эти герои похожи на Адриана разве что своей праздностью. Именно из таких, как Пик, складывается настоящее светское общество. Персонажи английского юмориста — нелепые, никчемные, беспомощные, беззаботные, умеющие радоваться и веселиться люди, не имеющие ничего общего с окружающим нас

миром. «Герои Вудхауза существуют *вне* времени, в удивительном мире, населенном странными обитателями, подобно героям “Сна в летнюю ночь” или “Алисы в Стране чудес”» (Во 2012, 121).

Адриан Пик появляется в мире Вудхауза как будто из другого мира. Из мира, созданного Ивлином Во. Фактически он является копией Бивера из романа «Пригоршня праха». В тексте он характеризуется как «мастак ходить в гости» (Во 1971). Бивер лишен каких-либо возвышенных интересов, не способен любить по-настоящему, для него важны только деньги, светские удовольствия и положение в обществе. В романе Ивлины Во этот герой становится еще одним символом упадка английской культуры. Он — воплощенное ничтожество, но его роман с замужней женщиной делает его популярным и востребованным в свете, что автоматически бросает на это общество тень и служит еще одним штрихом для выражения абсурдности происходящего и констатацией девальвации духовных ценностей в современном мире. Недаром одна из глав романа называется «В поисках Бивера», что является очевидной аллюзией на цикл М. Пруста «В поисках утраченного времени». Во не актуализирует здесь какие-то ассоциации, связанные с циклом французского писателя, он иронически обыгрывает заглавие. В отличие от утраченного времени, Бивера найти нельзя, его как будто не существует, настолько он ничтожен и пуст изнутри. В свою очередь нужно отметить, что образ Бивера является отсылкой к образу Эрнеста из романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», очередного (и самого ничтожного) любовника жены Лаврецкого. Аллюзия на роман Тургенева у английского писателя не случайна. Одной из ведущих тем тургеневского романа, как и романа «Пригоршня праха», является тема заката дворянской культуры.

Таким образом, можно констатировать тот факт, что И. Во и П. Г. Вудхауз находились в постоянном творческом диалоге, доказательством чего служат многочисленные аллюзии, выявляемые в их произведениях. Факт влияния Вудхауза на Ивлину Во позволяет уточнить место, занимаемое английским юмористом в литературном процессе XX века, точнее определить значение и своеобразие его творчества.

## Источники

- Во, И. (1971) *Пригоршня праха*. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/314492-prigorshnya-praha.html> (дата обращения 30.12.2019).
- Во, И. (1974) *Мерзкая плоть. Возвращение в Брайдсхед. Незабвенная. Рассказы*. [Электронный ресурс]. URL: [https://royallib.com/book/vo\\_ivlin/merzкая\\_plot\\_vozvrashchenie\\_v\\_braydshed\\_nezabvennaya\\_rasskazi.html](https://royallib.com/book/vo_ivlin/merzкая_plot_vozvrashchenie_v_braydshed_nezabvennaya_rasskazi.html) (дата обращения 30.12.2019).

- Во, И. (1984) *Упадок и разрушение*. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/423043-p-g-vudhauzu-rozdrazhenie-i-rokayanie.html> (дата обращения 30.12.2019).
- Во, И. (2005) *Насмешник*. М.: Вагрис, 377 с.
- Во, И. (2011) *Меч почета*. М.: АСТ; Астрель, 768 с.
- Во, И. (2012) Вудхаузу: поздравление и покаяние. *Иностранная литература*, № 12, с. 112–122.
- Во, И. (2013) *Чувствую себя глубоко подавленным и несчастным. Из дневников 1911–1965*. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/381166-chuvstvuyu-sebya-gluboko-podavlenным-i-neschastным-iz-dnevnikov-1911-1965.html> (дата обращения 30.12.2019).
- Во, И. (2016) Победитель не получает ничего. Рецензия на роман Э. Хэмингуэя «За рекой, в тени деревьев». *Иностранная литература*, № 4, с. 250–253.
- Вудхауз, П. Г. (1999a) Билл Завоеватель. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 2*. М.: Остожье, с. 5–226.
- Вудхауз, П. Г. (1999b) Дева в беде. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 3*. М.: Остожье, с. 199–386.
- Вудхауз, П. Г. (1999c) Летняя блажь. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 2*. М.: Остожье, с. 477–677.
- Вудхауз, П. Г. (1999d) Что-то не так. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 3*. М.: Остожье, с. 491–618.
- Вудхауз, П. Г. (1999e) Этот неподражаемый Дживс. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 5*. М.: Остожье, с. 319–512.
- Вудхауз, П. Г. (2000a) Время пить коктейли. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 7*. М.: Остожье, с. 391–438.
- Вудхауз, П. Г. (2000b) Летняя гроза. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 6*. М.: Остожье, с. 147–282.
- Вудхауз, П. Г. (2001a) Большие деньги. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 9*. М.: Остожье, с. 415–630.
- Вудхауз, П. Г. (2001b) Неприметный холостяк. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 9*. М.: Остожье, с. 213–414.
- Вудхауз, П. Г. (2002a) Деньги в банке. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 11*. М.: Остожье, с. 5–194.
- Вудхауз, П. Г. (2002b) Тетки — не джентльмены. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 10*. М.: Остожье, с. 371–505.
- Вудхауз, П. Г. (2003a) На вашем месте. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 12*. М.: Остожье, с. 297–405.
- Вудхауз, П. Г. (2003b) Неумная Джилл. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 12*. М.: Остожье, с. 5–296.
- Вудхауз, П. Г. (2003c) Общество для Генри. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 14*. М.: Остожье, с. 345–487.
- Вудхауз, П. Г. (2003d) *Укридж*. М.: Текст, 317 с.
- Вудхауз, П. Г. (2003e) Французские каникулы. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 12*. М.: Остожье, с. 407–520.
- Вудхауз, П. Г. (2004) Золотце ты наше. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 15*. М.: Остожье, с. 5–188.
- Вудхауз, П. Г. (2005) Грабят ли дворецкие банки? В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 16*. М.: Остожье, с. 141–276.
- Кристи, А. (1995) Вечеринка на Хэллоуин. В кн.: А. Нункевич, В. Цветков (сост.). *Детективы Агаты Кристи: в 40 т. Т. 16*. Рига: Полярис, с. 217–430.
- Ливергант, А. Я. (сост.). (2016) «О себе писать особенно нечего...» Из писем Ивлины Во. *Иностранная литература*, № 4, с. 156–214.
- Сэйерс, Д. (1993) Неприятное происшествие в Беллонском клубе. В кн.: *Мистер призрак*. Минск: Ураджай, с. 251–430.
- Толкин, Дж. Р. Р. (2019) *Письма*. М.: АСТ, 752 с.
- Browning, R. (1841) *Pippa passes*. London: G. G. Harrap, 129 p.

## Литература

- Кондрашова, В. Н. (2007) Лингвокультурологический аспект юмористического использования библеизмов в романах П. Г. Вудхауза. *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, т. 172, с. 249–255.
- Орлова, Т. С. (2019) Библеизмы как средство создания комического эффекта в произведениях П. Г. Вудхауса. *Молодой ученый*, № 34 (272), с. 89–92.

- Разумахина, К. Ю. (2013) Инфантилизм как средство комического у П. Г. Вудхауза. В кн.: Ю. Ю. Поринец (ред.). *Педагогический дискурс в литературе: материалы седьмой всероссийской научно-методической конференции*. СПб.: Лема, с. 41–44.
- Разумахина, К. Ю. (2014) Традиция фарса в творчестве П. Г. Вудхауза. В кн.: Г. В. Стадников (ред.). *Литературные жанры: типология, контактные связи. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе: материалы межвузовской научной конференции*. СПб.: Лема, с. 64–67.
- Разумахина, К. Ю. (2015a) Осознанное заимствование и опосредованное влияние художественной традиции в творчестве П. Г. Вудхауза. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, № 178, с. 134–138.
- Разумахина, К. Ю. (2015b) Роман-сиквел С. Фолкса «Дживс и колокольный звон» как форма воссоздания художественного мира П. Г. Вудхауза. В кн.: Г. В. Стадников (ред.). *Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе: материалы всероссийской научной конференции*. СПб.: Лема, с. 38–42.
- Разумахина, К. Ю. (2017) *Художественный мир произведений П. Г. Вудхауза и английская юмористическая традиция. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук*. СПб., РГПУ, 259 с.
- Трауберг, Н. Л. (1998) Предисловие. В кн.: П. Г. Вудхауз. *Собрание сочинений: в 18 т. Т. 1*. М.: Остожье, с. 5–6.
- Шабунина, Э. В. (2011) Некоторые особенности английского юмора (на материале творчества П. Г. Вудхауза). В кн.: О. А. Мазур и др. (ред.). *Молодежь и наука: реальность и будущее. Материалы IV Международной научно-практической конференции. Т. 1. Культурология. Педагогические науки. Филологические науки*. Невинномысск: НИЭУП, с. 609–611.
- Шабунина, Э. В. (2012) Английский юмор как лингвокультурное явление (на материале творчества П. Г. Вудхауза). *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*, т. 1, № 1, с. 196–203.
- Шабунина, Э. В. (2013) Комизм персонажа и его роль в реализации комического в цикле романов П. Г. Вудхауза о Дживсе и Вустере. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика*, № 2, с. 85–92.
- Шабунина, Э. В. (2016) *Природа комического в романах П. Г. Вудхауза о Дживсе и Вустере. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук*. СПб., СПбГУ, 316 с.
- Cawelti, J. G. (1976) *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press, 344 p.
- Donaldson, F. (2014) *P. G. Wodehouse. A biography*. London: Andre Deutsch, 416 p.
- McCrum, R. (2006) *Wodehouse. A life*. New York: Norton, 542 p.
- Ruud, J. (2014/2015) “Never built at all, and therefore built forever”: Camelot and the world of P. G. Wodehouse. *Connotations*, vol. 24.1, pp. 105–121.

## Sources

- Browning, R. (1841) *Pippa passes*. London: G. G. Harrap, 129 p. (In English)
- Christie, A. (1995) Halloween party. In: L. Nunkevich, V. Tsvetkov (comp.). *Detektivy Agaty Kristi: v 40 t. [Agatha Christie's detectives: In 40 vols]. Vol. 16*. Riga: Polyaris Publ., pp. 217–430. (In Russian)
- Livergant, A. Ya. (comp.). (2016) “O sebe pisat’ osobenno nechego...” Iz pisem Ivлина Vo [“There is not much to write about myself...” From Evelyn Waugh’s letters]. *Inostrannaya literatura*, no. 4, pp. 156–214. (In Russian)
- Sayers, D. (1993) The unpleasantness at the Bellona club. In: *Mister prizrak [Mr. Ghost]*. Minsk: Uradzshaj Publ., pp. 251–430. (In Russian)
- Tolkien, J. R. R. (2019) *Pis’ma [Letters]*. Moscow: AST Publ., 752 p. (In Russian)
- Waugh, E. (1971) *A handful of dust*. [Online]. Available at: <https://e-libra.ru/read/314492-prigorshnya-praha.html> (accessed 30.12.2019). (In Russian)
- Waugh, E. (1974) *Vile bodies. Brideshead revisited. The loved one. Stories*. [Online]. Available at: [https://royallib.com/book/vo\\_ivlin/merzkaya\\_plot\\_vozvrashchenie\\_v\\_braydshed\\_nezabvennaya\\_rasskazi.html](https://royallib.com/book/vo_ivlin/merzkaya_plot_vozvrashchenie_v_braydshed_nezabvennaya_rasskazi.html) (accessed 30.12.2019). (In Russian)
- Waugh, E. (1984) *Decline and fall*. [Online]. Available at: <https://e-libra.ru/read/423043-p-g-vudhauzu-pozdravlenie-i-pokayanie.html> (accessed 30.12.2019). (In Russian)
- Waugh, E. (2005) *The scoffer*. Moscow: Vagris Publ., 377 p. (In Russian)
- Waugh, E. (2011) *Sword of honour*. Moscow: AST Publ.; Astrel’ Publ., 768 p. (In Russian)
- Waugh, E. (2012) *Vudkhauzu: pozdravlenie i pokayanie [An act of homage and reparation to P. G. Wodehouse]*. *Inostrannaya literatura*, no. 12, pp. c. 112–122. (In Russian)
- Waugh, E. (2013) *Chuvstvuyu sebya gluboko podavlenным i neschastnym. Iz dnevnikov 1911–1965 [I feel myself deeply depressed and unhappy. From diaries 1911–1965]*. [Online]. Available at: <https://e-libra.ru/read/381166-chuvstvuyu-sebya-gluboko-podavlenным-i-neschastnym-iz-dnevnikov-1911-1965.html> (accessed 30.12.2019). (In Russian)

- Waugh, E. (2016) E. Hemingway. Across the River and into the Trees. *Inostrannaya literatura*, no. 4, pp. 250–253. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (1999a) Bill the Conqueror. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 2.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 5–226. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (1999b) A damsel in distress. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 3.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 199–386. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (1999c) Summer moonshine. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 2.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 477–677. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (1999d) Something fishy. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 3.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 491–618. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (1999e) The inimitable Jeeves. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 5.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 319–512. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2000a) Cocktail time. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 7.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 391–438. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2000b) Summer lightning. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 6.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 147–282. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2001a) Big money. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 9.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 415–630. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2001b) The small bachelor. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 9.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 213–414. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2002a) Money in the bank. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 11.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 5–194. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2002b) Aunts aren't gentlemen. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 10.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 371–505. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2003a) If I were you. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 12.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 297–405. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2003b) Jill the Reckless. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 12.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 5–296. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2003c) Company for Henry. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 14.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 345–487. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2003d) *Ukridge.* Moscow: Tekst Publ., 317 p. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2003e) French leave. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 12.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 407–520. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2004) The little nugget. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 15.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 5–188. (In Russian)
- Wodehouse, P. G. (2005) Do butlers burgle banks? In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij v 18 t. [Collected works: In 18 vols]. Vol. 16.* Moscow: Ostozh'e Publ., pp. 141–276. (In Russian)

## References

- Cawelti, J. G. (1976) *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture.* Chicago: University of Chicago Press, 344 p. (In English)
- Donaldson, F. (2014) *P. G. Wodehouse. A biography.* London: Andre Deutsch, 416 p. (In English)
- Kondrashova, V. N. (2007) Lingvokul'turologicheskij aspekt yumoristicheskogo ispol'ovaniya bibleizmov v romanakh P. G. Vudkhauza [Cultural linguistic aspect of humorous using of biblical terms in Wodehouse's novels]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, vol. 172, pp. 249–255. (In Russian)
- McCrum, R. (2006) *Wodehouse. A life.* New York: Norton, 542 p. (In English)
- Orlova, T. S. (2019) Bibleizmy kak sredstvo sozdaniya komicheskogo efekta v proizvedeniyakh P. G. Vudkhauza [Biblical terms as means of creating comical effect in P. G. Wodehouse's works]. *Molodoj uchenyj*, no. 34 (272), pp. 89–92. (In Russian)
- Razumakhina, K. Yu. (2013) Infantilizm kak sredstvo komicheskogo u P. G. Vudkhauza [Infantility as Wodehouse's means of creating humor]. In: Yu. Yu. Porinets (ed.). *Pedagogicheskij diskurs v literature: materialy sed'moj vserossijskoj nauchno-metodicheskoy konferentsii [Pedagogic discourse in literature: Materials of 7<sup>th</sup> Russian scientific and methodical conference]*. Saint Petersburg: Lema Publ., pp. 41–44. (In Russian)
- Razumakhina, K. Yu. (2014) Traditsiya farsa v tvorchestve P. G. Vudkhauza [Tradition of farce in Wodehouse's work]. In: G. V. Stadnikov (ed.). *Literaturnye zhanry: tipologiya, kontaktnye svyazi. Edinstvo i natsional'noe svoeobrazie v mirovom literaturnom protsesse: materialy mezhvuzovskoj nauchnoj konferentsii [Literary genres: Typology, contact-connection. Unity and national originality in world literary process: Materials of interuniversity conference]*. Saint Petersburg: Lema Publ., pp. 64–67. (In Russian)
- Razumakhina, K. Yu. (2015a) Osoznannoe zaimstvovanie i oposredovannoe vliyanie khudozhestvennoj traditsii v tvorchestve P. G. Vudkhauza [Influence and borrowing in literary works of Wodehouse]. *Izvestiya Rossijskogo*

- gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena — *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 178, pp. 134–138. (In Russian)
- Razumakhina, K. Yu. (2015b) Roman-sikvel S. Folksa “Dzhivz i kolokol’nyj zvon” kak forma vossozdaniya khudozhestvennogo mira P. G. Vudkhauza [The S. Faulks’ novel-sequel “Jeeves and the wedding bells” as a form of reconstruction of the Wodehouse’s fictional world]. In: G. V. Stadnikov (ed.). *Dialog i vzaimovliyanie v mezhliteraturnom protsesse. Edinstvo i natsional’noe svoeobrazie v mirovom literaturnom protsesse: materialy vserossijskoj nauchnoj konferentsii [Dialog and mutual influence in interliterary process. Unity and national originality in world literary process: Materials of Russian scientific conference]*. Saint Petersburg: Lema Publ., pp. 38–42. (In Russian)
- Razumakhina, K. Yu. (2017) *Khudozhestvennyj mir proizvedenij P. G. Vudkhauza i anglijskaya yumoristicheskaya traditsiya [The fictional world of Wodehouse’s works and English humorous tradition]*. PhD dissertation (Philology). Saint Petesburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, 259 p.
- Ruud, J. (2014/2015) “Never built at all, and therefore built forever”: Camelot and the world of P. G. Wodehouse. *Connotations*, vol. 24.1, pp. 105–121. (In English)
- Shabunina, E. V. (2011) Nekotorye osobennosti anglijskogo yumora (na materiale tvorchestva P.G. Vudkhauza) [Some peculiarities of English humor (on the basis of Wodehouse’s work)]. In: O. A. Mazur et al. (eds.). *Molodezh’ i nauka: real’nost’ i budushchee. Materialy IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii. T. 1. Kul’turologiya. Pedagogicheskie nauki. Filologicheskie nauki [Youth and science: Reality and the future. Materials of the V International scientific-practical conference. Vol. 1. Cultural science. Pedagogical science. Philological science]*. Nevinnomyssk: NIEUP Publ., pp. 196–203. (In Russian)
- Shabunina, E. V. (2012) Anglijskij yumor kak lingvokul’turnoe yavlenie (na materiale tvorchestva P. G. Vudkhauza) [English humour as the linguistic-cultural phenomenon in the novels P.G. Wodehouse]. *Vestnik Leningradskogo Gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina — Vestnik of Pushkin Leningrad State University*, vol. 1, no. 1, pp. 609–611. (In Russian)
- Shabunina, E. V. (2013) Komizm personazha i ego rol’ v realizatsii komicheskogo v tsikle romanov P. G. Vudkhauza o Dzhivze i Vustere [The role of comic situation in producing comic effect in P. G. Wodehouse’s “Jeeves and Wooster” novels]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika — Vestnik of Saint Petersburg State University. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, no. 2, pp. 85–92. (In Russian)
- Shabunina, E. V. (2016) *Priroda komicheskogo v romanakh P. G. Vudkhauza o Dzhivse i Vustere [The nature of humor in Wodehouse’s novels about Jeeves and Wooster]*. PhD dissertation (Philology). Saint Petersburg, Saint Petersburg State University, 316 p. (In Russian)
- Trauberg, N. L. (1998) Predislovie [Preface]. In: P. G. Wodehouse. *Sobranie sochinenij: v 18 t. [Collected works: In 18 vols]*. Vol. 1. Moscow: Ostozh’e Publ., pp. 5–6. (In Russian)

#### Сведения об авторе

Юрий Юрьевич Поринец, e-mail: [porinets2015@yandex.ru](mailto:porinets2015@yandex.ru)

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

#### Author

Yuriy Yu. Porinets, e-mail: [porinets2015@yandex.ru](mailto:porinets2015@yandex.ru)

Candidate of Sciences (Pedagogy), Associate Professor, Department of Foreign Literature, Herzen State Pedagogical University of Russia

## Стихотворение Г. Гейне «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...» в романе И. Гончарова «Обрыв»

Г. В. Стадников✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

### Для цитирования:

Стадников, Г. В.  
(2020) Стихотворение Г. Гейне  
«Nun ist es Zeit, das ich  
Verstand...»  
в романе И. Гончарова «Обрыв».  
*Журнал интегративных  
исследований культуры*, т. 2, № 1,  
с. 47–51.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-47-51

Получена 9 января 2020;  
прошла рецензирование  
6 марта 2020;  
принята 27 марта 2020.

Права: © Автор (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** Стихотворение Г. Гейне «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...» и роман И. А. Гончарова «Обрыв» — интересный пример заочного творческого содружества русского романиста с немецким поэтом. По замыслу, роман Гончарова должен был стать историей жизни художника-романтика, живущего в мире иллюзий и мечтаний, которые разбивает реальная действительность. Именно этот мотив был услышан Гончаровым в стихотворении Гейне «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...». Оно и должно было стать эпиграфом к роману в целом. Но ко времени завершения романа его первоначальный замысел изменился. Роман обрел эпическую широту. Теперь это было повествование не об одном герое, а о проблемах современного общества, о судьбах России. Стихотворение Гейне не могло быть теперь эпиграфом к роману в целом. Но оно оставалось важной деталью к характеристике главного героя романа — Райского. По некоторым чертам своей природы, Райский словно бы явился из романтического мира стихотворения Гейне. Завершая роман, получивший теперь название «Обрыв», Гончаров переместил стихотворение Гейне в последнюю главу романа. Авторство стихотворения было приписано Райскому. Теперь оно должно было стать эпиграфом к задуманному Райским роману «Вера». Но, как это было уже не раз, Райский со всей страстью загорелся новым замыслом. Он решил стать скульптором. А стихотворение Гейне так и осталось эпиграфом к ненаписанному роману «Вера». В контексте романа «Обрыв» оно осталось важной деталью к характеристике «неизлечимого романтика» Райского. Ко времени окончания романа «Обрыв» уже было опубликовано три русских перевода стихотворения «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...». Но ни один из них не удовлетворил Гончарова. По просьбе автора «Обрыва» перевод был сделан А. К. Толстым. Так история создания романа «Обрыв» оказалась тесно связанной с появлением лучшего русского перевода 44-й лирической миниатюры из цикла «Опять на родине» «Книги песен» Гейне.

**Ключевые слова:** автор, перевод, роман, стихотворение, художник, эпиграф.

## “Nun ist es Zeit, das ich Verstand...” by Heine in Goncharov’s novel “The Precipice”

G. V. Stadnikov✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

**Abstract.** H. Heine’s poem “Nun ist es Zeit, das ich Verstant...”, and I. Goncharov’s novel “The Precipice” is an interesting example of a long-distance creative relationship between the German poet and the Russian novelist. Originally, Goncharov wanted to write a novel about a romantic



**For citation:**

Stadnikov, G. V.  
(2020) "Nun ist es Zeit,  
das ich Verstand..." by Heine  
in Goncharov's novel  
"The Precipice". *Journal  
of Integrative Cultural Studies*,  
vol. 2, no. 1, pp. 47–51.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-47-51

**Received** 9 January 2020;  
**reviewed** 6 March 2020;  
**accepted** 27 March 2020.

**Copyright:** © The Author (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

artist, who lived in the world of illusions and dreams that were crushed by the harsh reality. He borrowed this theme from Heine's poem which he wanted to use as an epigraph to the novel. However, by the time the novel was completed, its original idea had changed. The novel acquired an epic scope. The novel now was not limited to the story of one character alone — it embraced the problems facing modern society, the fate of Russia. Heine's poem could no longer make an epigraph to the whole novel. It remained, however, an important detail in the portrayal of Raisky, the main character in the novel. There was something about Raisky and his character that alluded to the romantic world of Heine's poem. Concluding the novel that was titled "The Precipice", Goncharov placed Heine's poem in the final chapter of the novel. The authorship of the poem was attributed to Raisky who wanted to use it as an epigraph to the novel "Vera" he conceived to write. Then, as was quite typical of him, Raisky got a passion for a new idea. He decided to become a sculptor. Thus, Heine's poem remained an epigraph to the unwritten novel "Vera". However, the poem is still highly relevant to "The Precipice" as an important detail in the portrayal of Raisky as an "incurable romantic". By the time Goncharov was completing the novel, he could choose from the three Russian translations of the poem, however, neither of them satisfied him. Goncharov commissioned the translation to A.K. Tolstoy. Thus, the history of the novel "The Precipice" is closely connected with the emergence of the best Russian translation of the 44-th lyrical poem from the section "Homecoming" in Heine's "Book of Songs".

**Keywords:** author, translation, novel, poem, artist, epigraph.

В 50–70-е годы XIX столетия одним из самых известных в России иностранных писателей был Генрих Гейне. Переводы его стихов и прозы публиковались на страницах большинства русских периодических изданий. С отзывами о личности и творчестве немецкого поэта выступали многие русские литераторы. Но были и писатели, которые по отношению к Гейне, казалось, сохраняли полный нейтралитет. Никаких суждений о Гейне они не оставили. Но при этом их собственному творчеству Гейне оказался близок и созвучен. Так это было, к примеру, с Н. С. Лесковым. Так это было и с И. А. Гончаровым. Свидетельство этому — история создания романа «Обрыв» — интересный пример заочного творческого диалога русского романиста с лирикой немецкого поэта.

Гончаров писал о замысле романа «Обрыв»: «В 1849 году я был на тех местах, куда отношу действие романа, и тогда же у меня родился план его, набросаны были в программе многие характеры и большая часть сцен, как они потом написаны» (Гончаров 1981, 34). Работа над романом заняла годы. «Двадцать лет тянулось писание этого романа — иначе и быть не могло. Он писался, как тянулся период самой жизни» (Розенблюм 1969, 169). За это время менялся и замысел, и название романа. Первоначально роман, под названием «Художник Райский», был задуман как история жизни художника-романтика, живущего в мире иллюзий и мечтаний, которые разбивает реальная действительность.

Именно этот мотив был услышан Гончаровым в стихотворении Гейне «Nun ist es Zeut, das ich mit Verstand...», которое и должно было стать эпиграфом к роману в целом. В сохранившейся рукописи второй редакции роман стал называться «Вера (посвящается русским женщинам)». Далее следовал эпиграф: полный текст стихотворения «Nun ist es Zeut, das ich mit Verstand...» и подпись — Heine (Гончаров 2008, 127). Перевода стихотворения не было, как и указания на то, что это лирическая миниатюра из цикла «Опять на родине» «Книги песен». Издатель «Вестника Европы» М. Стасюлевич, учитывая всеобщее внимание в те годы к женскому вопросу, просил Гончарова таким и оставить окончательное название романа. Стасюлевич писал, приступая к публикации романа в своем журнале: «Мне удалось убедить его отказаться от прежнего названия романа ("Художник Райский". — Г. С.). Роман будет назван по имени главной героини "Вера"» (Гончаров 1938, 332). Стасюлевич считал, что такое название будет способствовать читательскому успеху романа и сразу же обратит внимание на образ Веры, которому, по его мнению, принадлежит центральная роль в книге: «В романе Гончарова первое место принадлежит не мужскому характеру, а женскому. Это обстоятельство весьма важное» (Розенблюм 1969, 167). Однако Гончаров был иного мнения. Роман в конечном его варианте обрел эпическую широту. Теперь это было повествование не об одном герое,

а о современных проблемах общества, о судьбах России. И Гончаров, несмотря на желание своего издателя, название романа изменил. Впоследствии, вспоминая историю создания романа, Гончаров писал: «Прежде предполагалось назвать роман “Райский”, потом “Вера” и только в 1868 году, на Рейне, оканчивая последние главы огромного романа, я назвал его “Обрыв”» (Гончаров 2010, 610). Под этим названием и с сохранением эпиграфа первые главы романа поступили в типографию. Печатание романа уже началось, и тут вдруг Гончаров обратился к издателю «трогательно и со слезами» снять «вовсе эпиграф» (Лемке 1912, 56). Проблема для издателя оказалась сложной: роман уже печатался. Однако автор настаивал на своем. Но при этом Гончаров не хотел совсем исключить из контекста романа стихотворение Гейне. Далее в том же письме к Стасюлевичу Гончаров писал: «Мы поместим его (стихотворение Гейне. — Г. С.) лучше внутрь весь, в уста Райского» (Лемке 1912, 56).

Возникает вопрос, почему в самые последние минуты, когда уже печатался роман, Гончаров вдруг настойчиво попросил внести в текст подобные изменения? На это, казалось бы, есть объяснение, которое содержится в статье Л. С. Гейро «Роман Гончарова “Обрыв” и русская поэзия его времени». Автор статьи утверждает: «Если бы эпиграф был в начале романа, всё сказанное в эпиграфе неизбежно исходило бы от самого Гончарова, коснулось бы его личной судьбы. Но столь откровенный намек на пережитую им самим духовную драму никак не входило в планы Гончарова и казалось ему ужасно неловким» (Гейро 1974, 67).

В данном случае имеется в виду любовное чувство самого Гончарова к Е. В. Толстой, пережитое им в 1855–1856 годах. Однако эта версия вызывает серьезные сомнения уже потому, что личная история Гончарова, со времени которой прошло больше десятилетия, не имела публичного характера и могла быть известна лишь немногим близким ему людям. К тому же почему Гончаров вдруг вспомнил об этой истории именно тогда, когда первые главы романа уже были в печати? И почему тогда вообще не исключил из контекста романа стихотворение, в котором якобы был намек на его личную жизнь?

Причина в другом. Вспомним, что первые главы оказались в типографии, когда Гончаров еще завершал работу над последними главами, сосредоточив внимание на итогах любовной драмы Райского. Тогда-то и возникла мысль, как можно теснее связать стихотворение Гейне с образом главного героя. Ведь лирический

герой «Книги песен» и Райский по типу своих любовных переживаний близки друг другу. Да и по некоторым чертам своей натуры Райский словно бы явился из того романтического мира, который воссоздан в стихах Гейне. Намекал на это и Гончаров, заметив, что у Райского есть черты, сближающие его с «романтическим прошлым». Райского коснулась «обломовщина». К упорному труду он неспособен. Он неудачник, но «неудачник даровитый». «Он бесспорно талант, и может быть большой» (Гончаров 1938, 333). Райский «безмерно влюбчив... он слишком усердно поклонялся женской красоте, поклонялся чувственно, нетрезво, и много фантазий тратит на эти поклонения идолам» (Гончаров 1938, 334). И не только типы личности, но и фабульная история любовных романов лирического героя «Книги песен» и Райского имеют сходство. Оба они после многих лет отсутствия возвращаются в родные места. Встречают девушку, которую знали еще ребенком. Влюбляются. Но ответного чувства не находят. И любовный роман кончается, как это сказано в одной из миниатюр «Опять на родине» из «Книги песен» Гейне:

И даже любовь исчезла,  
Как все бывшие мечты,  
Слеза одинокой печали,  
Пора — исчезни и ты...

(Гейне 1956, 97).

Итак, в окончательном варианте «Обрыва» стихотворение Гейне было перемещено в конец романа и стало эпиграфом к задуманному Райским роману «Вера». Теперь стихотворение сопровождалось русским переводом, авторство которого было приписано Райскому. Причем этому факту Гончаров, очевидно, придавал особое значение, несколько раз корректируя фразу, в которой говорилось о Райском как переводчике. Первоначально было: «Потом взял со стола небольшого формата книжку — это было “Buch der Lieder” (“Книга песен” — Г. С.) Гейне — выписал следующее стихотворение, которому еще прежде сделал перевод» (Гончаров 2010, 449). В окончательной же редакции значилось: «— Теперь эпиграф: он давно готов! — шепнул он и написал прямо из памяти следующее стихотворение Гейне, и под ним перевод, сделанный недавно» (Гончаров 2015, 486). Различие заметно. Во втором случае Райский цитирует стихотворение не по книге, а по памяти. А значит, много раз читал его, заучил наизусть. И при этом очень близко принял к сердцу: переживая собственную драму, прямо сближал ее со стихотворением Гейне: «Да: *раненный*

на смерть, играл гладиатора смерть! — шепнул он со вздохом и, взяв перо, хотел писать» (Гончаров 2015, 465).

К задуманному роману Райский так и не приступил: как это уже не раз бывало, он со всей страстью загорелся новым — вдруг решив, что его истинное призвание — скульптура. А стихотворение Гейне так и осталось эпиграфом к ненаписанному роману. Но в контексте романа «Обрыв» оно сыграло важную роль — став существенной деталью к характеристике «неизлечимого» романтика Райского...

Несколько особый вопрос — об истинном переводчике стихотворения Гейне. Ко времени подготовки к печати романа «Обрыв» уже были напечатаны три перевода 44-й миниатюры из цикла «Опять на родине» «Книги песен»: А. Майкова (1857), М. Петровского (1858) и А. Григорьева (1859). Ни одним из них Гончаров не воспользовался, а обратился с просьбой сделать перевод к А. К. Толстому, с которым был дружен и которого посвящал в свои творческие планы. Просьба эта, вероятнее всего, относится к марту или апрелю 1868 года, когда, как вспоминал Стасюлевич, «под величайшим секретом у графа Толстого начали читать роман “Обрыв”» (Лемке 1912, 1). 9 декабря 1868 года, пересылая свой перевод, Толстой писал: «Это было сделано по заказу и имеет лишь одно притязание — предать идею оригинала» (Толстой 1937, 775). Однако в оценке своего перевода Толстой ошибался. Перевод этого стихотворения Гейне оказался лучшим из тех, что были созданы и до него и после. Именно этот перевод обычно включают во все русские издания «Книги песен». Здесь заметим, что датой первой публикации этого перевода Толстого следовало бы считать 1868 год, когда он появился в контексте «Обрыва», а не 1897 год, как это значит в единственном на сегодня библиографическом справочнике русских переводов Гейне (Левинтон 1958, 230).

История же перевода Толстого, если ее начинать все-таки 1868 годом, была следующей. Толстой при жизни не раскрыл своего авторства и отдельно от «Обрыва» перевод не печатал, считая, видимо, что он органично слился с текстом «Обрыва» и является его неотделимой

частью. Эта неотделимость стихотворения Гейне и русского перевода от текста романа выделась и Гончарову. Так, письмо к Стасюлевичу, в котором Гончаров приветствовал окончание публикации романа, начиналось строчками из стихотворения Гейне, сначала на немецком и потом на русском языке (Лемке 1912, 72). Но при этом Гончаров считал нужным поблагодарить переводчика и открыть его имя. И вскоре после выхода в свет «Обрыва» в написанном предисловии к роману Гончаров в постскриптуме отметил: «Долгом считаю с благодарностью заявить, что превосходный перевод стихотворения Гейне, помещенного в 5-й части в виде эпиграфа к роману Райского, принадлежит графу А. К. Толстому, автору драм “Смерть Иоанна Грозного” и “Федор Иоаннович”» (Гончаров 1981, 57).

Однако по совету Стасюлевича предисловие не было опубликовано. Так что Толстой вплоть до своей кончины в 1875 году оставался неизвестным читателям как автор перевода этого стихотворения Гейне. В 1876 году Стасюлевич стал готовить полное издание стихотворений Толстого. Тогда-то и обратился Гончаров к Стасюлевичу с просьбой опубликовать перевод Толстого. Просьба Гончарова была выполнена. Перевод был опубликован со следующим примечанием редактора: «Это стихотворение сообщено И. А. Гончаровым с просьбой поместить его, по принадлежности, в собрании сочинений графа А. К. Толстого, где по верности перевода и изяществу стиха, оно должно, занять не последнее место. Оно было переведено по просьбе Гончарова, для 5 части романа “Обрыв”, где и напечатано» (Толстой 1876, 395).

Итак, в истории «русского Гейне» не должно забыться, что именно благодаря инициативе Гончарова появился лучший русский перевод 44-й лирической миниатюры из цикла «Опять на родине» «Книги песен» Генриха Гейне. При этом стихотворение немецкого поэта органично включилось в одно из крупнейших творений русской классической прозы. Оно во многом прояснило образ главного героя романа «Обрыв» — романтика Райского, все задуманные планы которого так и остались лишь в мечтах как эпиграф к его ненаписанному роману «Вера».

## Источники

- Гейне, Г. (1956) *Книга песен*. В кн.: Г. Гейне. *Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1*. М.: Государственное издательство художественной литературы, с. 1–200.
- Гейро, Л. С. (1974) Роман И. Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени. *Русская литература*, № 1, с. 61–73.
- Гончаров, И. А. (1938) Из письма к М. Цертелеву. В кн.: И. А. Гончаров. *Литературно-критические статьи и письма*. Л.: Гослитиздат, с. 331–334.

- Гончаров, И. А. (1981) *И. А. Гончаров — критик*. М.: Советская Россия, с. 31–57; 147–194.
- Гончаров, И. А. (2008) *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 8. Кн. 1*. СПб.: Наука, 530 с.
- Гончаров, И. А. (2010) *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 8. Кн. 2*. СПб.: Наука, 656 с.
- Гончаров, И. А. (2015) *Обрыв: роман в пяти частях. Ч. 3–5*. М.: Комсомольская правда; Директ-Медиа, 480 с.
- Лемке, М. М. (ред.). (1912) *М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. Т. 4*. СПб.: Типография М. Стасюлевича, X, 519 с.
- Розенблюм, Н. Г. (1969) И. А. Гончаров в неизданных письмах, дневниках и воспоминаниях современников. *Русская литература*, № 1, с. 164–171.
- Толстой, А. К. (1876) *Полное собрание стихотворений. Т. 2*. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 422 с.
- Толстой, А. К. (1937) *Полное собрание стихотворений*. М.: Советский писатель, 809 с.

## Словари и справочная литература

- Левинтон, А. Г. (сост.). (1958) *Генрих Гейне. Библиография русских переводов критической литературы на русском языке*. М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 719 с.

## Sources

- Gejro, L. S. (1974) Roman I. Goncharova “Obryv” i russkaya poeziya ego vremeni [The novel “The Cliff” by I. Goncharov and Russian poetry of his time]. *Russkaya literatura*, no. 1, pp. 61–73. (In Russian)
- Goncharov, I. A. (1938) Iz pis'ma k M. Tsertelevu [From the letter to M. Tsertelev]. In: I. A. Goncharov. *Literaturno-kriticheskie stat'i i pis'ma* [Literary critical articles and letters]. Leningrad: Goslitizdat Publ., pp. 331–334. (In Russian)
- Goncharov, I. A. (1981) *I. A. Goncharov — kritik* [I. A. Goncharov as a critic]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., pp. 31–57; 147–194. (In Russian)
- Goncharov, I. A. (2008) *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t. [Complete works and letters: In 20 vols]. Vol. 8. Book 1*. Saint Petersburg: Nauka Publ., 530 p. (In Russian)
- Goncharov, I. A. (2010) *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 20 t. [Complete works and letters: In 20 vols]. Vol. 8. Book 2*. Saint Petersburg: Nauka Publ., 656 p. (In Russian)
- Goncharov, I. A. (2015) *Obryv: roman v pyati chastyakh [The Cliff: A novel in 5 parts]. Pt 3–5*. Moscow: Komsomol'skaya Pravda Publ.; Direct-Media Publ., 480 p. (In Russian)
- Heine, H. (1956) *Kniga pesen [Buch der Lieder]*. In: H. Heine. *Sobranie sochinenij v 10 t. [Collected works in 10 vols]. Vol. 1*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., pp. 1–200. (In Russian)
- Lemke, M. M. (ed.). (1912) *M. M. Stasyulevich i ego sovremenniki v ikh perepiske [M. M. Stasyulevich and his contemporaries in their correspondence]. Vol. 4*. Saint Petersburg: Tipografiya M. Stasyulevicha Publ., X, 519 p. (In Russian)
- Rosenblum, N. G. (1969) I. A. Goncharov v neizdannyykh pis'makh, dnevnikakh i vospominaniyakh sovremennikov [I. A. Goncharov in unpublished letters, diaries and memoirs of contemporaries]. *Russkaya literatura*, no. 1, pp. 164–171. (In Russian)
- Tolstoy, A. K. (1876) *Polnoe sobranie stikhotvorenykh [Complete collection of poems]. Vol. 2*. Saint Petersburg: Tipografiya M. Stasyulevicha Publ., 422 p. (In Russian)
- Tolstoy, A. K. (1937) *Polnoe sobranie stikhotvorenykh [Complete collection of poems]*. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 809 p. (In Russian)

## Dictionaries and reference literature

- Levinton, A. G. (comp.). (1958) *Genrikh Gejne. Bibliografiya russkikh perevodov kriticheskoy literatury na russkom yazyke [Heinrich Heine. Russian translations bibliography of critical literature in Russian]*. Moscow: Izdatel'stvo Vsesoyuznoj knizhnoj palaty Publ., 719 p. (In Russian)

### Сведения об авторе

Геннадий Владимирович Стадников, e-mail: [briefe@inbox.ru](mailto:briefe@inbox.ru)

Доктор филологических наук, профессор, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

### Author

Genadiy V. Stadnikov, e-mail: [briefe@inbox.ru](mailto:briefe@inbox.ru)

Doctor of Philology, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia

## Америка в поэзии Серебряного века: начало культурной концептуализации

В. Ю. Прокофьева<sup>✉1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
191119, Россия, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13

### Для цитирования:

Прокофьева, В. Ю.  
(2020) Америка в поэзии  
Серебряного века: начало  
культурной концептуализации.  
*Журнал интегративных  
исследований культуры*, т. 2, № 1,  
с. 52–59.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-52-59

**Получена** 25 февраля 2020;  
прошла рецензирование  
6 апреля 2020;  
принята 6 апреля 2020.

**Права:** © Автор (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** Художественный образ Америки начал складываться в русской прозе и публицистике XIX века, вписавших его в число универсалий русской культуры, но его поэтическая интерпретация начинает формироваться лишь в поэзии начала XX века. В статье исследуется зарождение поэтической концептуализации Америки как континента, государства, культурного пространства в поэзии Серебряного века. На основе анализа текстов стихотворений Н. Гумилева, С. Есенина, В. Маяковского и др. выявляются смысловые признаки поэтического представления Америки и определяется репертуар основных семантических посылов в адрес геополитического субъекта. Среди них такие важные концептуальные составляющие образа, как «открытие Америки», «Колумб», «Америка как земной рай», «далекое место, предмет мечтаний», «объект для освоения» и другие. Эстетика поэтических школ — футуризма и символизма — влияет на стилистику выписывания образа, но не на сами его ключевые смыслы, которые оказываются во многом схожи. Со сломом политического строя в России меняется и восприятие Америки. Поэты, побывавшие в далекой стране, стремятся к реалистическому описанию ее промышленных достижений, урбанизации, многонационального состава. В силу идеологических установок критически относятся к капиталистическому строю в целом, поэты отмечают тотальную рационалистичность, бизнес и капитал как основные ценности, приводящие к утрате духовной составляющей американской культуры. В стихах появляется противопоставление двух стран — духовной России и бездуховной Америки, которое вырастает в более абстрактные поэтические рассуждения о противопоставлении глобальном — Запад vs Восток.

Первые шаги в области поэтической концептуализации другой культуры развились в последующей художественной концептуализации Америки в прозе, поэзии, публицистике XX века. Их импульсы можно зафиксировать в представлениях о стране, существующих в обыденном сознании, что подтверждают данные лингвистических словарей и исследований в различных областях гуманитарного знания.

**Ключевые слова:** поэзия Серебряного века, Америка, образ, культурная концептуализация.

# America in the Silver Age of Russian poetry: The beginning of cultural conceptualization

V. Yu. Prokofeva✉<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State Institute of Cinema and Television, 13 Pravdy Str., Saint Petersburg 191119, Russia

## For citation:

Prokofeva, V. Yu.  
(2020) America in the Silver Age of Russian poetry: The beginning of cultural conceptualization. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 52–59. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-52-59

**Received** 25 February 2020;  
reviewed 6 April 2020;  
accepted 6 April 2020.

**Copyright:** © The Author (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

**Abstract.** The artistic image of America began to take shape in the 19<sup>th</sup> century Russian prose and journalism and became one of the universals of Russian culture. Its poetic interpretation, however, started in the early 20<sup>th</sup> century. The article explores the origin of the poetic conceptualization of America as a continent, state, and cultural space in the poetry of the Silver Age. The analysis of poems by N. Gumilyov, S. Yesenin, V. Mayakovsky, and others identified the semantic features of the poetic representation of America as well as the repertoire of the main semantic messages about the country. The important conceptual components of the image are the “discovery of America”, “Columbus”, “America as an earthly paradise”, “a distant place, an object of dreams”, “a target for development”, and others. The aesthetics of such schools of poetry as futurism and symbolism influenced the style of writing an imagery, however, the key meanings and messages, however, remained very similar. The perception of America changed after the Russian Revolution. Poets who had been to the faraway land tried to provide a realistic description of its advances in industry, urbanization, and multinationalism. They had their ideological principles and were critical of capitalism as a whole. Hence, they viewed absolute rationalism, business and capital — the ultimate American values — as a reason for the loss of spirituality in American culture. The poems now contrasted the two countries — the spiritual Russia and the materialistic America. The contrast later evolved into a more abstract poetic dialogue about the global opposition between the West and the East. The first attempts of poetic conceptualization of a different culture subsequently underpinned the artistic conceptualization of America in the 20<sup>th</sup> century fiction, poetry, and journalism. Their impulses can still be traced in the common perception Russians have of America as a country, which is confirmed by linguistic dictionaries and studies in humanities.

**Keywords:** Silver Age poetry, America, image, cultural conceptualization.

## Вступление

На рубеже XIX–XX веков геополитические отношения России с другими государствами и континентами переходят на новый уровень, и в русской культуре начинает формироваться образ Америки, причем под этим словом имеется в виду не столько страна — Соединенные Штаты Америки, сколько сторона света — Северная Америка. Если концептуализация европейских или азиатских государств в русской культуре уже имела некоторую историю, и в русской литературе предыдущих веков уже сложились традиции их изображения в прозе и поэзии, то начало поэтического представления Нового Света было положено только поэзией Серебряного века, хотя художественный образ Америки был заложен еще русской прозой, публицистикой и тревелогоми XIX века, вписавшими его в число культурных универсалий и наделив, по словам исследователей, статусом константы (Арустамова, Кондаков 2010).

В дальнейшем культурные связи между государствами, возрастающая актуальность США в сознании россиян приводят к формированию в художественной литературе образа этой страны, включающего «как реальные, так и “мифологические” представления об Америке, которые сложились в российском общественном и литературном сознании» (Кубанев 2001, 3). В докторской диссертации Н. А. Кубанева, посвященной формированию этого образа в русской литературе первой половины XX века, говорится об «американском факторе» в творчестве С. Есенина и В. Маяковского советского периода. В нашей диссертации (Прокофьева 2004) мы проследили текстовое поведение лексико-семантического поля «Америка» в поэзии Серебряного века, теперь посмотрим зарождение культурной концептуализации Нового Света на материале этого периода и выявим смысловые признаки образа Америки, заложенные в первых поэтических текстах об этом геополитическом субъекте.



разные  
Америки  
закрывать и открывать!»  
(Маяковский 1987, 297)

Тем не менее это снижение показное, само открытие материка представлено как неожиданное чудо, как для участников события, так и для самого рассказчика:

«Земля!» —  
Горизонт в туманной кайме.  
...вглазелись.  
Не смеют надеяться:  
с кольцом экватора  
в медной ноздре  
вставал  
материк индейцев.  
(Маяковский 1987, 298–299)

### Америка как земной рай

Концептуальный признак «земной рай» можно увидеть в поэзии символистов, включившую Америку в репертуар символов пространства далекого и прекрасного, предмета мечтаний и грез:

Лишь закрою глаза, как мне видится берег  
Полноводной реки, тени синей волны.  
Дремлет небо одной из Полдневных Америк,  
Чуть дрожа на качелях речной глубины.  
(Брюсов 1987, 155)

Поиск новой земли заводит символистов в буквальном смысле дальше Америки, и топоним становится лишь обозначением самого далекого места, до которого может добраться человек. Но поэт в символистской интерпретации больше, чем человек, и он в силах достичь и преодолеть любые земные пространства, даже Америку, что можно понять из употребления топонима во множественном числе:

Легкокрылою мечтою  
Унесен ты от земли.  
Посмотри, — перед тобою  
Страны новые легли.  
  
Вот бежит на сонный берег  
Ветер, волны шевели.  
Дальше Африк и Америк  
Эта новая земля.  
(Сологуб 2002, 178)

Образ *Америки*, как видим, становится показателем предельно далекой точки на карте и связывается с физической географией, а не с государственным образованием. Подобное употребление топонима в форме множествен-

ного числа с сохранением написания с заглавной буквы наблюдается в обыденном культурном сознании во фразеологизме *открывать Америку*, имеющему вариант *открывать Америки*, значение которого сопровождается пометой *Ирон.* — «Говорить, объявлять о том, что всем и давно известно» (Молотков 2006, 303). Поэты снимают иронический оттенок фразеологизма, трансформируя его в призыв к открытию нового: *Наоткрываем десятки Америк* (Маяковский).

### Америка как объект освоения

Отношение к «новой земле» как к пространству для освоения фиксируется в поэзии Маяковского. Известно тяготение к этой земле самого поэта, именовавшего себя «демоном в американских ботинках» и не возражавшего, когда его называли «самым американским из русских поэтов» (Воронский 2006, 878). В своем эссе 1914 года «Теперь к Америкам!» поэт представляет объект описания как олицетворение благодатной земли, пригодной для футуристической поэзии, ибо только там, в Новом Свете, эстетика футуризма найдет понимание и прорастет (Маяковский 1968). В стихотворении «Потрясающие факты» (1919), наполненном революционным пафосом, революция Летучим голландцем облетает Европу и устремляется к «шахтерам калифорнийским»:

А в пятницу утром  
вспыхнула Америка,  
землею казавшаяся,  
оказалось — порох.  
А этому я,  
Маяковский,  
свидетель.  
(Маяковский 1987, 109)

### Поэтическая Америка после посещения ее поэтами: промышленная, урбанизированная, многонациональная и... бездуховная

После посещения страны русскими поэтами можно заметить реалистическое представление Америки, включение в поэтическую строку слов *небоскребы*, *бизнес*, *доллар* и различные обозначения многонационального населения.

Желание поэтов запечатлеть Америку страной промышленности и урбанизации приводит к яркой метафоризации увиденного:

В Америке гудки поют  
И красных небоскребов трубы  
Холодным тучам отдают  
Свои прокопченные губы.  
(Мандельштам 2014, 39)



Соединяя темы Америки промышленной (*зудки*) и Америки урбанизированной (*небоскребы*), поэт рисует американский город с помощью традиционной для Серебряного века антропоморфной метафоры, но меняет ее вектор: *...а с неба свисшиеся губы / Воткнули каменные соски* (Маяковский 1955). Антропоморфность неба, характерная для описаний российского городского пейзажа, меняется на аналогичную антропоморфность, но уже самого города.

В стихотворении «Американские русские» многонациональное население страны находит поэтическое обозначение через окказиональные сложные образования, соединение основ в которых уже можно интерпретировать как идею объединения народов:

Горланит  
    по этой Америке самой  
стоязыкий  
    народ-оголец.  
Уж если  
    Одесса — Одесса-мама,  
то Нью-Йорк —  
    Одесса-отец.  
(Маяковский 1987, 335)

В этом фрагменте можно увидеть сравнение Америки и России, последняя становится как бы смысловым знаменателем в этом действе. В желании выразить восхищение масштабами американской урбанизации наиболее полно Маяковский в строках из «Небоскреба в разрезе» гиперболизирует действительность настолько, что отождествляет нью-йоркский дом и российский городок:

Возьми  
    разбольшуций  
                        дом в Нью-Йорке,  
взгляни  
    насквозь  
                        на зданье на то.  
Увидишь —  
    старейшие  
                        норки да каморки —  
Совсем  
    дооктябрьский  
                        Елец аль Конотоп.  
(Маяковский 1987, 322–323)

Подобное сравнение Америки и России часто появляется в творчестве Есенина и Маяковского советского периода, причем это уже не сопоставление, а противопоставление — в соответствии с новой идеологией, — когда положительные черты закрепляются за отечеством, а капиталистический мир обвиняется в излишней рациональности, расчетливости и бездуховности.

Есенин создает поэму «Страна негодяев» (1923), прагматический вектор заглавия которой весьма прозрачен, в которой поживший в Америке комиссар Рассветов рассказывает о ней:

Места нет здесь мечтам и химерам,  
Отшумела тех лет пора.  
Все курьеры, курьеры, курьеры,  
Маклера, маклера, маклера.

На цилиндры, шапо и кепи  
Дождик акций свистит и льет.  
Вот где вам мировые цепи,  
Вот где вам мировое жулье.  
Если хочешь здесь *душу выржать*,  
То сочтут: или глуп, иль пьян.  
Вот она — мировая биржа!  
Вот они — подлецы всех стран.  
... Вся Америка — жадная пасть.

(Есенин 1978, 128–129)

Повествование строится на противопоставлении этих государств как антиподов. Россиянин с его открытостью и склонностью к мечтаньям оказывается чужим в рациональной Америке. В культурном осмыслении страны главным признаком становятся *деньги*, поэт фиксирует масштабы растущей бездуховности и поисков выгоды во всем. В поэме «Инония» Есенин продолжает противопоставление «духовной» Руси «бездуховной» Америке:

И тебе говорю, Америка,  
Отколота половина земли, —  
Страшись по морям безверия  
Железные пускать корабли!  
Не оттягивай чугунной радугой  
Нив и гранитом — рек.  
Только водью свободной Ладоги  
Просверлит бытие человек!  
(Есенин 1978, 56)

Через обозначения твердых предметов, веществ и их свойств (*железные, чугунная, гранит*) доводится мысль о тяжести и давлении технического прогресса на человека.

Подобное идеологически обусловленное неприятие Америки можно почувствовать в некоторых «Стихах об Америке» Маяковского. Установка на отрицательный образ страны и футуристические установки заставляют поэта эпатировать все и вся, даже вечно трогательный образ матери, кормящей младенца:

Мамаша  
    грудь  
                        ребенку дала.  
Ребенок,  
    с каплями из носу,  
сосет,

как будто  
не грудь, а доллар, —  
занят  
серьезным  
бизнесом.  
(Маяковский 1987, 315)

Это намеренное «снижение» сцены, отсылающей к библейской Мадонне с младенцем, призвано продемонстрировать советскому читателю «американское» значение нового для начала XX века слова *бизнес* — это уже не только «дело», но любое занятие, из которого американец всегда извлекает выгоду и накапливает капитал, и эта способность у него в крови. Более подробный анализ сравнения Америки с Россией можно прочесть в диссертации Н. А. Еременко (Еременко 2015).

### Запад vs Восток

Русская духовность становится основой для концептуализации поэтического представления России при сопоставлении ее с Америкой. Так русская литература еще раз приходит к культурному противопоставлению двух миров — Востока и Запада. Как известно, Россия всегда тяготела к Востоку, именно восточное влияние воспринималось на Руси как органичное, в то время как западное, к тому же насильственно насаждаемое Петром, встречало резкое отторжение среди патриархально настроенной части общества.

До Маяковского и Есенина о противопоставлении России и Запада заговорил А. Блок, представив в стихотворении «Новая Америка» образ азиатской России с ее застоем и стагнацией, отречением от своего личностного «я», Америка же отождествляется с прогрессом. Поэту виделся союз Америки и России против «желтой опасности» Азии, союз этот обосновывался общими чертами двух стран: «И Америка, и Россия являлись носителями мессианской идеи, они были устремлены в будущее. “Американская мечта” в Америке и “русская идея” в России имели общую платформу, которая заключалась в концепции избранности обоих народов и государств» (Кубанев 2001, 130).

Преображение России задается ее подобием Америке:

...То над степью пустой загорелась  
Мне Америки новой звезда!  
(Блок 1980, 200)

Показательное определение иерархической значимости геополитических субъектов с точки зрения россиян можно увидеть в стихотворении И. Северянина «Сонет», в котором через обозначения фрагментов театрального пространства представлена метафорическая модель политической карты мира:

Вселенная — театр. Россия — это сцена.  
Европа — ярусы. Прибалтика — партер.  
Америка — «раёк».  
(Северянин 1995, 16)

### Заключение

Итак, в поэзии Серебряного века мы наблюдаем начало культурной концептуализации художественного образа Америки, который наполняется такими смысловыми признаками, как *новая земля, очень далекое пространство, многонациональная страна, развитое промышленное государство, страна, непохожая на Россию и страна, имеющая скрытое сходство с Россией*. Это первые шаги в области поэтической концептуализации геополитического образования, дальнейшее художественное (уже не только поэтическое) осмысление которого строилось по заданному в начале XX века сценарию, рождая «миф Америки» (Карлина 2005), расширяя репертуар смысловых признаков образа (например, встраивая географию в историю — см.: Гаврилова 2005), контаминируя русское с американским (Куляпин 2017). О влиянии художественной концептуализации на культурную говорит использование литературного материала при исследовании русской языковой картины мира (Лыткина 2009), а также анализ концепта «Америка» в российской публицистике (Гришина 2004) с явными литературными импульсами восприятия страны.

### Источники

- Блок, А. А. (1980) *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2.* Л.: Художественная литература, 472 с.  
Брюсов, В. Я. (1987) *Сочинения: в 2 т. Т. 1.* М.: Художественная литература, 574 с.  
Гумилев, Н. С. (2010) *Где небом кончилась земля: Биография. Стихи. Воспоминания.* М.: Эксмо, 480 с.  
Есенин, С. А. (1978) *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3.* М.: Художественная литература, 288 с.  
Мандельштам, О. Э. (2014) *Полное собрание сочинений.* СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 928 с.  
Маяковский, В. В. (1955) Кое-что про Петербург. В кн.: В. В. Маяковский. *Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1.* М.: Государственное издательство художественной литературы, с. 43.

- Маяковский, В. В. (1968) Теперь к Америкам! В кн.: В. В. Маяковский. *Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1.* М.: Правда, с. 358–359.
- Маяковский, В. В. (1987) *Сочинения: в 2 т. Т. 1.* М.: Правда, 768 с.
- Северянин, И. (1995) *Сочинения: в 5 т. Т. 3.* М.: Logos, 414 с.
- Сологуб, Ф. К. (2002) *Собрание стихотворений. Т. 7.* СПб.: Навьи Чары, 624 с.

## Словари и справочная литература

- Караулов, Ю. Н., Черкасова, Г. А., Уфимцева, Н. В. и др. (2002) *Русский ассоциативный словарь: в 2 т. Т. 1. От стимула к реакции: Ок. 7000 стимулов.* М.: АСТ-Астрель, 784 с.
- Молотков, А. (ред.). (2006) *Фразеологический словарь русского языка.* М.: АСТ, 512 с.

## Литература

- Арустамова, А. А., Кондаков, Б. В. (2010) Константа «Америка» в русской литературе XIX века. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, № 5 (11), с. 111–120.
- Воронский, А. К. (2006) В. Маяковский. В кн.: В. Н. Дядичева (сост.). *В. В. Маяковский: pro et contra.* СПб.: Изд-во РХГА, с. 871–904.
- Гаврилова, Н. С. (2005) История Америки в поэзии И. Бродского. *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*, № 7, с. 106–127.
- Гришина, О. А. (2004) *Актуализация концепта «Америка» в современном русском языке (на материале публицистических текстов). Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук.* Архангельск, ПГУ, 22 с.
- Еременко, Н. А. (2015) *Американская тема в творчестве С. А. Есенина. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук.* М., ИМЛИ РАН, 30 с.
- Карлина, Н. Н. (2005) *Миф Америки в американской и русской литературе второй половины XX века: Э. Л. Доктороу и В. Аксёнов. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук.* М., МГУ, 184 с.
- Кубанев, Н. А. (2001) *Образ Америки в русской литературе (из истории русско-американских литературных и культурных связей конца XIX — первой половины XX века). Диссертация на соискание степени доктора культурологии.* М., МГУ, 431 с.
- Куляпин, А. И. (2017) Образ Америки в творчестве В. М. Шукшина. *Мир науки, культуры, образования*, № 5 (66), с. 318–320.
- Лыткина, О. И. (2009) Образ Америки в русской языковой картине мира. *Ученые записки Российского государственного социального университета*, № 4 (67), с. 215–219.
- Прокофьева, В. Ю. (2004) Америка. В кн.: В. Ю. Прокофьева. *Русский поэтический локус в его лексическом представлении (на материале поэзии «серебряного века»). Диссертация на соискание степени доктора филологических наук.* СПб., РГПУ, с. 146–158.

## Sources

- Blok, A. A. (1980) *Sobranie sochinenij: v 6 t. [Collected works: In 6 vols]. Vol. 2.* Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 472 p. (In Russian)
- Bryusov, V. Ya. (1987) *Sochineniya: v 2 t. [Works: In 2 vols]. Vol. 1.* Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 574 p. (In Russian)
- Esenin, S. A. (1978) *Sobranie sochinenij: v 6 t. [Collected works: In 6 vols]. Vol. 3.* Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 288 p. (In Russian)
- Gumilev, N. S. (2010) *Gde nebom konchilas' zemlya: Biografiya. Stikhi. Vospominaniya [Where the sky ended the earth: Biography. Poems. Memories].* Moscow: Eksmo Publ., 480 p. (In Russian)
- Mandelstam, O. E. (2014) *Polnoe sobranie sochinenij [Complete works].* Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 928 p. (In Russian)
- Mayakovskij, V. V. (1955) Koe-čto pro Peterburg [Something about Petersburg]. In: V. V. Mayakovskij. *Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t. [Complete works: In 13 vols]. Vol. 1.* Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury Publ., p. 43. (In Russian)
- Mayakovskij, V. V. (1968) Teper' k Amerikam! [Now to the Americas!] In: V. V. Mayakovskij. *Sobranie sochinenij: v 8 t. [Collected works: In 8 vols]. Vol. 1.* Moscow: Pravda Publ., pp. 358–359. (In Russian)
- Mayakovskij, V. V. (1987) *Sochineniya: v 2 t. [Works: In 2 vols]. Vol. 1.* Moscow: Pravda Publ., 768 p. (In Russian)
- Severyanin, I. (1995) *Sochineniya: v 5 t. [Collected works: In 5 vols]. Vol. 3.* Moscow: Logos Publ., 414 p. (In Russian)
- Sologub, F. K. (2002) *Sobranie stikhotvorenij. [Collected poems]. Vol. 7.* Saint Petersburg: Nav'i Chary Publ., 624 p. (In Russian)

## Dictionaries and reference literature

- Karaulov, Yu. N., Cherkasova, G. A., Ufimtseva, N. V. et al. (2002) *Russkij assotsiativnyj slovar': v 2 t. T. 1. Ot stimula k reaktsii: Okolo 7000 stimulov [Russian associative dictionary: In 2 vols. Vol. 1. From stimulus to reaction: Approx. 7000 stimuli]*. Moscow: AST-Astre' Publ., 784 p. (In Russian)
- Molotkov, A. (ed.). (2006) *Frazeologicheskij slovar' russkogo yazyka [Phraseological dictionary of the Russian language]*. Moscow: AST Publ., 512 p. (In Russian)

## References

- Arustamova, A. A., Kondakov, B. V. (2010) Konstanta "Amerika" v russkoj literature XIX veka ["America" constant in the Russian literature of the 19<sup>th</sup> century]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya — Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, no. 5 (11), pp. 111–120. (In Russian)
- Eremenko, N. A. (2015) *Amerikanskaya tema v tvorcestve S. A. Esenina [American theme in the oeuvre of S. A. Esenin]. Extended abstract of PhD dissertation (Philology)*. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 30 p. (In Russian)
- Gavrilova, N. S. (2005) Istoriya Ameriki v poezii I. Brodskogo [American history in J. Brodsky's poetry]. *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog*, no. 7, pp. 106–127. (In Russian)
- Grishina, O. A. (2004) *Aktualizatsiya kontsepta "Amerika" v sovremennom russkom yazyke (na materiale publitsisticheskikh tekstov) [Updating the concept of "America" in modern Russian language (based on publicistic texts)]. Extended abstract of PhD dissertation (Philology)*. Arkhangel'sk, Pomor State University, 22 p. (In Russian)
- Karlina, N. N. (2005) *Mif Ameriki v amerikanskoj i russkoj literature vtoroj poloviny XX veka: E. L. Doktorou i V. Aksenov [The myth of America in American and Russian literature of the second half of the 20<sup>th</sup> century: E. L. Doktorow and V. Aksenov]. PhD dissertation (Philology)*. Moscow, Moscow State University, 184 p. (In Russian)
- Kubanev, N. A. (2001) *Obraz Ameriki v russkoj literature (iz istorii rusko-amerikanskikh literaturnykh i kul'turnykh svyazej kontsa XIX — pervoj poloviny XX veka) [Russian literary image of America (from the history of Russian-American literary and cultural relations of the late 19<sup>th</sup> — first half of the 20<sup>th</sup> century)]. PhD dissertation (Philology)*. Moscow, Moscow State University, 431 p. (In Russian)
- Kulyapin, A. I. (2017) *Obraz Ameriki v tvorcestve V. M. Shukshina [Image of America in the works of V. M. Shukshin]. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya — The World of Science, Culture and Education*, no. 5 (66), pp. 318–320. (In Russian)
- Lytkina, O. I. (2009) *Obraz Ameriki v russkoj yazykovoj kartine mira [The image of America in the Russian linguistic image of the world]. Uchenye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta — Scientific Notes of the Russian State Social University*, no. 4 (67), pp. 215–219. (In Russian)
- Prokof'eva, V. Yu. (2004) Amerika. In: V. Yu. Prokof'eva. *Russkij poeticheskij lokus v ego leksicheskom predstavlenii (na materiale poezii "serebryanogo veka") [Russian poetic locus in its lexical representation (based on the material of the poetry of the "silver age")]. PhD dissertation (Philology)*. Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, pp. 146–158. (In Russian)
- Voronskij, A. K. (2006) V. Mayakovskij [V. Mayakovsky]. In: V. N. Dyadicheva (comp.). *V. V. Mayakovskij: Pro et contra [V. V. Mayakovsky: Pro et contra]*. Saint Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities Publ., pp. 871–904. (In Russian)

## Сведения об авторе

Виктория Юрьевна Прокофьева, e-mail: [vicproc@rambler.ru](mailto:vicproc@rambler.ru)

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

## Author

Viktoria Yu. Prokofeva, e-mail: [vicproc@rambler.ru](mailto:vicproc@rambler.ru)

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Saint Petersburg State Institute of Cinema and Television

## Русская рэп-культура: специфика научного анализа

А. Ю. Завалишин<sup>1</sup>, Н. Ю. Костюрина<sup>✉2</sup>

<sup>1</sup> Хабаровский государственный университет экономики и права,  
680042, Россия, г. Хабаровск, ул. Тихоокеанская, д. 134

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский университет технологий управления и экономики,  
190103, Россия, Санкт-Петербург, Лермонтовский пр., д. 44

### Для цитирования:

Завалишин, А. Ю.,  
Костюрина, Н. Ю.  
(2020) Русская рэп-культура:  
специфика научного анализа.  
*Журнал интегративных  
исследований культуры*, т. 2, № 1,  
с. 60–68.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-60-68

**Получена** 2 марта 2020;  
прошла рецензирование  
6 апреля 2020;  
принята 6 апреля 2020.

**Права:** © Авторы (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** Статья посвящена обзору научных исследований рэп-культуры в России. Работы систематизированы по времени создания, проблематике, методологии анализа. Обозначена корреляция исследовательского интереса и распространения рэп-баттлов 2015–2017 гг. Обоснованы причины популярности темы рэп-культуры в молодежной науке, с одной стороны, и оценочного подхода в исследованиях ученых старшего поколения — с другой. Выявлены наиболее устойчивые направления в отечественных исследованиях рэп-текстов (лингвистика, переводоведение, социология). Отмечена недостаточность классического литературоведческого анализа рэп-текстов.

Несмотря на противоречивое отношение к хип-хоп-культуре, рэп в России набирает популярность, трансформируясь из полуподпольной андеграундной субкультурной музыки в мейнстрим, становится формой экономически продуктивной культурной индустрии. К концу второго десятилетия 2000-х годов стало очевидно, что рэп из исключительно субкультурного явления превратился в феномен глобальной культуры, вышел далеко за пределы возрастной группы 14–20-летних. Современный рэп стал рупором протеста молодежи, выразителем наиболее острых проблем эпохи, приобрел эстетические черты, присущие серьезному искусству. Наиболее качественные рэп-тексты отличаются философской глубиной, многослойностью смыслов, декодирование которых требует интеллектуальных усилий.

Перспективы исследования рэпа в России связаны с тем, что он оказался частью политического, религиозного, социального дискурса. Заметная часть рэп-текстов стала важным художественным явлением и, безусловно, войдет в историю русской литературы. Последовательный масштабный литературоведческий анализ рэп-текстов — дело ближайшего будущего. Он позволит осмыслить контуры и своеобразие творческих/поэтических проектов, а также специфику современной культурной индустрии.

**Ключевые слова:** современная культура, субкультура, научный анализ, рэп, современная поэзия, поэтика текста, массовая культура, молодежная субкультура, культурная индустрия.

# Russian rap culture: Approaches to research

A. Yu. Zavalishin<sup>1</sup>, N. Yu. Kostiurina<sup>✉2</sup>

<sup>1</sup> Khabarovsk State University of Economics and Law, 134 Tikhookeanskaia Str., Khabarovsk 680042, Russia

<sup>2</sup> Saint-Petersburg University of Management Technologies and Economics,  
44 Lermontovsky Avenue, 190103 Saint Petersburg, Russia

## For citation:

Zavalishin, A. Yu., Kostiurina, N. Yu. (2020) Russian rap culture: Approaches to research. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 60–68. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-60-68

**Received** 2 March 2020;  
reviewed 6 April 2020;  
accepted 6 April 2020.

**Copyright:** © The Authors (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

**Abstract.** The article provides an overview of research in Russian rap culture. The works are classified by time, subject, and research methodology. The study shows a correlation between an increase in research and the popularity of rap battles in 2015–2017. The article explains the popularity of studies in rap culture among young scholars and shows why more experienced researchers opt for an evaluative approach. The article also identifies the branches of knowledge with an unwavering focus on rap studies in Russia (linguistics, translation studies, sociology).

Despite the controversial attitude to hip-hop culture, rap is gaining popularity in Russia. It is making its way from the music of underground to mainstream music to become an economically viable asset of cultural industry. Now, it is absolutely clear that rap has turned from an exclusively subcultural phenomenon into the phenomenon of global culture no longer limited to the age group of 14–20-year-olds. Modern Russian rap is a mouthpiece for youth protests and the most pressing challenges of our time. It has acquired the aesthetic features inherent to serious art. High-quality rap is marked by philosophical depth and multiple meanings and it takes intellectual effort to get it.

Russian rap has become part of political, religious, and social discourse, hence its potential for research. Many texts are marked by high artistic quality and will leave their mark on the history of Russian literature. Consistent large-scale literary analysis of rap texts is not far away. It will make it possible to understand the scope and originality of creative/poetic projects as well as the specifics of modern cultural industry.

**Keywords:** modern culture, subculture, research, rap, modern poetry, textual poetics, popular culture, youth subculture, cultural industry.

## Введение

Рэп как культурное явление эпохи постмодерна оформился в США в 1970-е годы (Adaso 2019). Рост его популярности и выход за пределы этнической культуры во многом были связаны с вирусным распространением разнообразных молодежных субкультур, общим мейнстримом которых была тема протеста — протеста политического, социального, расового, гендерного и т. д., и нередко протеста ради протеста как формы самопрезентации подростков и молодежи. Новые веяния потребовали поиска новых форм выражения, которые тоже должны были выражать протест, быть эпатажными, бросать в очередной раз концептуальный эстетический вызов «закостенелой буржуазной культуре» «отцов» и «дедов». Такой формой стала культура хип-хопа и один из составляющих ее элементов — рэп.

В течение последующих пяти десятилетий рэп-культура продемонстрировала не только живучесть, но и способность к приспособлению в стремительно меняющемся мире, не только

сохранению, но и расширению круга создателей, носителей и потребителей в каждом последующем поколении; она завоевала прочное место в разнообразном в жанровом и стилевом отношении современном искусстве и уже поэтому привлекала и продолжает привлекать к себе внимание исследователей. Первоначально андеграундная, почти криминальная, рэп-культура вышла из подполья, собирает сегодня десятки тысяч зрителей в концертных залах и на стадионах по всему миру и миллионы просмотров в интернете.

В Россию (тогда еще СССР) рэп, как и другие явления культуры постмодерна, пришел с некоторым опозданием — в середине 1980-х годов и в течение довольно продолжительного времени оставался мало примечательным явлением, отличался низким качеством текстов, примитивностью мысли и содержания, слабой техникой исполнения, подражательностью. Поэтому имеет смысл говорить о становлении в России рэп-культуры не с 1984 г., как утверждают, например, авторы соответствующей статьи в Википедии, когда появились первые

исполнители, писавшие и читавшие рэп по-русски, но лишь тогда, когда она стала самостоятельным культурным явлением, заслуживающим внимания не только отечественных, но и зарубежных ценителей. Произошло это не ранее первой половины 2010-х годов и связано с появлением в российском культурном пространстве таких исполнителей, как Оксимирон, Noize MC, Баста, Гуф, группы Bad Balance и других заслуживающих внимания авторов и исполнителей рэпа, началом проведения ежегодного хип-хоп-фестиваля «Битва столиц», открытием площадок рэп-баттлов, наиболее известными из которых стали Slovo и Versus. Также очевидно, что не только эстетический, но, в большей мере, социально-политический запрос на рэп как культурный вызов настоятельно возник в то время в России в связи с ростом протестной активности населения страны.

### **Отношение к рэпу в России: границы восприятия**

Если говорить об интересе к рэпу, заметно возросшем в последние годы, то, как очевидно, во многих случаях он питается эстетическими и/или социокультурными предпочтениями, характерными для представителей поколения 1990–2000-х годов, социализация которых проходила в период и на фоне расширения пространства распространения и популяризации культуры хип-хопа. Именно поэтому все большее количество публикаций, посвященных рэпу, делают молодые исследователи. Что касается старшего поколения, то даже упоминание о рэпе и его исполнителях часто вызывает у них открытую негативную реакцию, словно речь идет о чем-то порочном или недостойном.

На чем основано такое мнение? Полагаем, на четырех особенностях рэп-текстов, которые, как это нередко бывает, эксплицитно воспринимаются как недостатки или «пороки», но при этом во многом определяют их эстетическую и художественную самобытность.

Первая особенность (с чем, скорее всего, согласятся очень немногие) — использование обценной лексики, иногда избыточное, что, казалось бы, ставит рэп за границы этической и эстетической норм русской культуры, где по определению «мату места нет». Но насколько оправдана такая лексика в рэпе? Если поэзия Маяковского говорила «шершавым языком плаката», то поэзия рэпа — это язык городских подворотен, молодежных «тусовок», где использование нецензурной лексики, нравится это кому-то или нет, стало не только

языковой нормой, но и важным элементом идентификации, позволяющим различать «своих» и «чужих». Поэтому рэпер, независимо от его личных вкусовых пристрастий, если хотел, чтобы его элементарно услышали подростки и молодежь, рассчитывая на успех, понимание, а тем более «приятие» с их стороны, должен был говорить на их языке. Первоначально вынужденная (возможно) мера, этот прием (кстати, отличающий рэп от пресловутого шансона, претендующего на выражение эстетики криминального мира и мест заключения, но при этом эстетически неприемлющего русский мат) стал одним из важнейших инструментов создания рэп-текста. Рэпер может обойтись без «нецензурщины», и таких текстов много, либо он, как в случае с группой «Ленинград», «очищает» свое произведение от нежелательного жаргона, чтобы его можно было показать на государственном телеканале. Но при сохранении проблематики такой текст утрачивает достоверность и превращается в музыкально-поэтический симулякр. Использование обценной лексики, разрушающее границы «высокой» (книжной, неактуальной) культуры, размывающее представления о норме/возможном, оказалось для молодых слушателей символом свободы и искренности.

Вторая особенность связана с тем, что в рэп-текстах используется большое количество англоязычных терминов (Колесников 2015; Кольшева 2014), — флоу, грайм, дисс, панч и др., со специфическим смыслом, далеким от точного перевода на русский язык. Это означает, что человеку, не владеющему рэп-сленгом, понять рэп-тексты довольно сложно, а понять досконально невозможно в принципе. Овладение же этим рэп-языком представляет собой довольно сложную задачу и требует немалых интеллектуальных усилий.

Третья особенность рэпа связана с техникой чтения, подачи (флоу), предполагающей особую эстетику — достаточно быстрый темп речи, «бегущий ритм» (его предельная форма — грайм), за которым сложно следить, и одновременно — информационную нагруженность, нередко требующую прослушать/прочитать текст два, три и более раз, чтобы выявить и понять скрытые в нем идеи.

Четвертая особенность — интертекстуальность, которая используется и как технический прием, и как способ «уплотнения» смыслов, позволяющий открывать в рэп-тексте два, три и более уровней понимания, требующий от слушателя широкого кругозора и знания специфических контекстов.

## Рэп как предмет научной рефлексии

Несмотря на всю противоречивость оценок рэпа и хип-хоп-культуры в целом, во втором десятилетии XXI века рэп в России стремительно набирает популярность, трансформируясь из полуподпольной андеграундной субкультурной музыки в мейнстрим, становясь формой экономически продуктивной культурной индустрии. Корреляция между ростом популярности рэп-культуры и научно-исследовательским интересом к ней очевидна. Если за рубежом первые серьезные научные труды, посвященные рэпу, были опубликованы на рубеже 1980–1990-х годов (напр.: Hager 1984; Тоор 1999) и интерес к изучению рэпа в парадигмальных рамках разных наук (социологии, философии, лингвистики и др.) за прошедшие годы не только не ослабевал, но и усиливался, то в России первые исследования рэпа, претендующие на объективность и непредвзятость, были опубликованы лишь в начале 2000-х годов, а заметный рост исследовательской активности начинается в 2015 г. и с того времени продолжает увеличиваться.

При этом до сегодняшнего дня общее количество опубликованных научных работ российских исследователей рэпа (преимущественно лингвистов, филологов и социологов) едва превышает две сотни наименований и в содержательном плане, на наш взгляд, зачастую отличается тенденциозностью и/или узостью методологических рамок.

По нашим подсчетам, не менее трети публикаций о рэпе представляют собой двух-трехстраничные тезисы докладов на разного рода студенческих форумах и конференциях. Молодежная исследовательская активность, безусловно, свидетельствует об устойчивом интересе к субкультурной хип-хоп-традиции или отдельным ее формам, но отличается, скорее, собственно постановкой интересных целей/задач, нежели их разработкой и решением. Погруженность в эмпирический материал, очевидная вовлеченность молодых авторов в субкультуру и при этом незначительный исследовательский опыт, помноженный на несвободное владение методологией анализа, приводят их зачастую к довольно банальным и неглубоким выводам. Однако в ряде случаев личный интерес вырастает в более содержательные и объемные исследования — ВКР бакалавров (напр.: Корнева 2018 и др.), дипломные работы (напр.: Цаплин 2017 и др.) или магистерские диссертации (напр.: Фролова 2015 и др.).

Наиболее популярные в молодежной науке темы связаны с анализом рэп-баттлов и/или творчеством рэпера Оксимирона (Мирона Федорова), в основном его альбома «Горгород» (идея панкогерентности мира, образ писателя, топос города, традиции гротеска, дискурс субъекта, средства репрезентации и т. д.).

Одна из актуальных и перспективных научных проблем — дискурс субъекта (Доманский 2018 и др.) в творчестве рэп-исполнителей. Особую важность она приобретает в силу распространенной в молодежной среде практики отождествления автора, исполнителя и лирического героя, исключительного «доверия» тексту, отношения к исполнителю как нравственному и поведенческому идеалу/образцу для подражания. Конечно, такое «наивное» отношение к искусству в целом детерминировано историей российской культуры с ее литературоцентричностью и феноменом исключительного доверия писателю, однако нуждается в прояснении и уточнении в условиях культуры постмодерна, художественно-философских концепций постправды и метамодернизма.

Перспективы исследования рэп-текстов связаны с осознанием того, что рэп в России стал заметным культурным явлением, и лирику рэп-исполнителей можно воспринимать как поэзию (Черняков 2017), вписывая ее в традицию русской литературы, поэтому исследовательские стратегии включают в себя обращение к таким темам, как политические, религиозные, социальные вопросы в русском рэпе. Материалом для исследований может становиться творчество АТЛ, Хаски или проект «Макулатура» (Цаплин 2017), однако большинство исследований посвящено творчеству Оксимирона.

Очевидно, что альбом Оксимирона «Горгород» и рэп-баттлы с его участием как ничто другое поспособствовали, с одной стороны, популяризации рэп-культуры, а с другой — реабилитировали рэп, позволив увидеть в нем не просто шокирующее сочетание языка улицы и специфической «низовой» тематики, но серьезную поэзию, исследующую средствами искусства историю, картину мира, самосознание человека, живущего на сломе эпох и говорящего на русском языке.

Полагаем, что последовательный масштабный литературоведческий анализ рэп-текстов — это дело ближайшего будущего; он позволит осмыслить контуры и своеобразие творческих/поэтических проектов, с одной стороны, и специфику современной культурной индустрии — с другой.



## Популярность рэп-баттлов в России и их изучение

Рэп-баттлы приобрели в России особую популярность в период 2015–2017 годов, набрав десятки миллионов просмотров в Сети и вызвав серьезный резонанс в СМИ, даже государственных. Актуальность жанра рэп-баттлов для современной культуры в целом, а также исход наиболее популярных баттлов последних лет (лидирует в этом плане рэп-баттл Оксимирана со Славой КПСС (Гнойным)) обсуждали ученые, журналисты, политики — М. Кронгауз, Д. Быков, М. Эпштейн и др. Сам жанр рэп-баттла вызвал волну подражаний и пародий. Ряд андеграундных исполнителей попали в топ современных музыкальных предпочтений молодежи (см. напр.: Полянская, Каргина 2018).

Баттловый конфликт вышел за пределы рэп-культуры и приблизился к знакомой (традиционной, школьной) проблематике — поэт и толпа, творчество и коммерческий успех и др. Так, баттл Оксимирана с Гнойным, отсылающий к узнаваемой коллизии эпохи Серебряного века (оппозиции акмеистов и футуристов, Гумилева/Маяковского), апеллирует к слушателю соответствующего возраста и/или образования и способствует популярности баттлов в более широкой социальной группе. Сохраняя признаки той «новой искренности» (Кобелева 2017), которая так востребована современным обществом, молодежной, в первую очередь, средой, баттлы с участием Оксимирана обнаруживают тем не менее продуманный и блестяще реализованный сценарий.

Исследователи активно рассматривают жанрово-стилистические признаки рэп-баттла как такового, особенности авторских текстов русского рэп-баттла, отражающие национальную специфику языковой личности, функции рэп-баттла в современной культуре: баттл как форма досуга, как механизм конструирования молодежной идентичности, как реализация в сценической форме социального конфликта, инструмент безопасного высвобождения агрессии (напр.: Лассан 2018 и др.).

При этом, в отсутствие систематических научных исследований и серьезной музыкальной и литературоведческой критики рэпа, в Сети распространились и приобрели популярность сайты, ютуб-каналы, посвященные «декодингу» рэп-текстов, причем нередко самого низкого качества, даже просто в силу того, что приведенные в них тексты были записаны с ошибками и уже поэтому не могли быть интерпретированы адекватно. Однако есть и качественные

интернет-исследования, основанные на статистическом анализе разного рода сетевых данных — количестве подписчиков, используемой различными авторами лексики, реминисценций (напр.: Дергачева 2019; Рейтинг Rap.ru... 2016; Русский рэп как набор слов 2018 и др.), компенсирующие в какой-то мере дефицит академических исследований рэпа, но, безусловно, в свою очередь, требующие серьезной научной рефлексии полученных ими результатов.

## Отраслевые исследования

Если говорить об исключительно научных исследованиях русского рэпа, то к настоящему времени в России институционально оформились три базовых направления: лингвистический, филологический и социологический.

Значительная доля научных работ (около 20 %) связана с лингвистическим интересом к исследованию рэп-текста, его лексическому и синтаксическому уровням: использованию сленга, заимствований (напр., англо-американизмов), звукоподражаний и междометий, средств выразительности в рэп-текстах, соотношению глобального и локального в речевых практиках молодежных субкультур. Актуальны и вопросы перевода рэп-текста. Лингвисты-переводчики исследуют языковые особенности афроамериканского, английского, корейского, испанского, французского, немецкого и даже марийского и бурятского рэпа (к сожалению, формат статьи не позволяет даже в первом приближении перечислить подобные работы).

Определенный интерес представляют исследования по методике преподавания языка и литературы, рассматривающие учебно-методический потенциал текстов рэп-исполнителей (напр.: Александрова 2019).

Российские социологи также достаточно давно обратили внимание на рэп-культуру как предмет интереса молодежи. Рэп попал в сферу внимания ученых в период «Битвы за респект», однако как таковой мало интересовал исследователей. Предметом изучения оказались музыкальные предпочтения российской молодежи (причем год от года фиксировался все возрастающий интерес именно к рэпу (см. напр.: Наумова 2016 и др.)), рэп как способ элиминации социального конфликта вербальными средствами и конструирования групповой (молодежной) идентичности (Даниленко 2006; Гриценко 2010).

С 2010 г. начинается существенное расширение научной проблематики исследования рэпа. Внимание ученых привлекли такие темы, как

методология анализа рэп-культуры и феномена рэпа, рэп как форма девиации, пропаганда наркотиков и «ценностей» криминальной субкультуры, речевая агрессия и т. п., рэп как форма социальной коммуникации, рэп как базовый элемент молодежных субкультур и молодежной идентичности, русский рэп в контексте глобальной культуры.

### Оценочность в исследованиях

Вместе с тем приходится признать, что многие исследователи рэпа в его социокультурном и социально-политическом аспектах не преодолели оценочного и часто негативного отношения к этому явлению современной культуры, убеждены в том, что «рэп убивает в человеке вкус, культуру, традиции, не дает развиваться талантам и способностям, которые заложены в нем от природы. Рэп приводит подростка в псевдовзрослый мир, в мир криминала и насилия, где нет чистой любви и чистой радости. При этом нужно отметить псевдохудожественность рэп-текста. Он отличается от настоящего поэтического текста примерно так же, как эротический фильм отличается от порнографического...» (Андреев, Есаков, Назарова 2014).

Ряд авторов противопоставляют рэп формам высокой культуры, отмечают связь субкультуры хип-хопа с наркотизацией молодежи, рассматривают использование в рэпе обценной лексики как инструмента разрушения моральных норм социума, что, по их мнению, требует выведения изучения рэпа за пределы актуальных направлений/стратегий современных исследований.

Невозможно отрицать, что любая, в том числе негативная оценка рэпа имеет право на существование, однако ангажированность исследователя не позволяет рассматривать рэп непредвзято, видеть как отрицательные, так и положительные его стороны, исследовать его функции в формировании современного молодого поколения.

### Выводы

В целом очевидно, что отечественный рэп пока еще находится за пределами серьезной и последовательной научной рефлексии. Полагаем, что для значительного числа российских ученых исследование рэпа остается если не запретным (по эстетическим предпочтениям или идеологическим взглядам), то недостаточно интересным с точки зрения возможного науч-

ного результата и даже в какой-то степени провокационным. Не случайно до сих пор по теме русского рэпа, как и рэпа вообще, в России защищены лишь единицы кандидатских диссертаций.

Складывается довольно парадоксальная ситуация, когда исследователи, занятые разработкой проблем молодежи, молодежных субкультур, культуры постмодерна и т. п., по сути, вынуждены обращаться к теме рэпа, потому что ее уже невозможно обойти, но при этом не делают ее самостоятельным предметом анализа. Полагаем, что это серьезное упущение.

К концу второго десятилетия 2000-х годов стало очевидно, что рэп из исключительно субкультурного явления (каким, впрочем, отчасти продолжает оставаться и сегодня) превратился в феномен глобальной культуры, вышел далеко за пределы возрастной группы 14–20-летних.

За 50 лет существования рэпа его поклонниками и приверженцами стали по меньшей мере представители трех поколений людей в возрасте от 12–14 до 40–50 лет. В течение последних 20 лет благодаря интернету произошло взрывное расширение информационного рэп-пространства, когда наиболее привлекательные для слушателей треки почти мгновенно распространяются среди миллионов (иногда — десятков миллионов) пользователей, вызывая определенную (и не только эстетическую) реакцию.

Современный рэп остается рупором протеста, выразителем наиболее острых проблем молодежи, предельно (а нередко избыточно) эмоциональным, но при этом приобретает эстетические черты, присущие высокому искусству, и этим привлекает к себе еще больше поклонников. Наиболее качественные рэп-тексты отличаются философской глубиной, многослойностью смыслов, декодирование которых доступно не каждому и требует интеллектуальных усилий.

Возможно, не стоит преувеличивать роль искусства в социально-политических преобразованиях второй половины XX — начала XXI века, но совершенно очевидно, что немалую роль в них играют молодежные движения, современным выразителем идеологии которых становился рэп. Таким образом, постигая рэп во всем многообразии его проявлений, мы приближаемся к постижению культурного кода современности.

## Источники

- Дергачева, А. (2019) Связи русского рэпа и литературы в интерактивной карте «Яндекса». *The Village*, 20 ноября. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/wknd-news/367721-literatura> (дата обращения 14.02.2019).
- Рейтинг Rap.ru: Топ-50 самых популярных русских рэперов. (2016) *Rap.ru*, 21 января. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rap.ru/reading/20275> (дата обращения 14.02.2019).
- Русский рэп как набор слов. (2018) *Яндекс*, 6 ноября. [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/company/researches/2018/rap> (дата обращения 14.02.2019).
- Черняков, А. (2017) Сколько поэзии в русском рэпе? *YouTube*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vdVG9d7EtVU> (дата обращения 14.02.2019).

## Литература

- Александрова, А. А. (2019) Возможности использования лексических особенностей текстов исполнителей «нового» русского рэпа в методических целях. В кн.: М. А. Дубова, Т. А. Капырина (ред.). *Русский язык и литература: актуальные проблемы теории и практики преподавания. Сб. материалов IV Всероссийской научно-методической конференции*. Коломна: ГСГУ, с. 51–60.
- Андреев, И. Л., Есаков, В. А., Назарова, Л. Н. (2014) Аудионаркотики: звук вместо «химии». *Человек*, № 3, с. 66–76.
- Гриценко, Е. С. (2010) Вербальное поведение как способ конструирования молодежной идентичности: культурные коды и стилистические модели. *Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова*, № 10, с. 46–56.
- Даниленко, О. А. (2006) Язык конфликта как объект лингвосоциологии. *Социологические исследования*, № 4 (264), с. 89–97.
- Доманский, Ю. В. (2018) Субъект в художественных мирах актуальных направлений аудиальной словесности: стендап и рэп. *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*, № 2-2 (35), с. 302–312. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-302-312
- Кобелева, В. В., Головкин, В. А. (2017) Революция в стиле рэп: от «хайпа» к «новой искренности». В кн.: Е. В. Сомова, Н. В. Свитенко, В. В. Сайченко и др. (ред.). *Литература и революция (к 100-летию Октябрьской революции): материалы Международной научно-практической конференции*. Краснодар: КубГУ, с. 300–303.
- Колесников, А. А. (2015) *Лингвистические особенности языка представителей хип-хоп культуры. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук*. М., МГОУ, 26 с.
- Кольшова, О. Н. (2014) Основные средства речевого воздействия в русскоязычных рэп-текстах. В кн.: Е. С. Михеева (ред.). *Языки. Народы. Культуры: Альманах научных статей*. М.: РУДН, с. 26–34.
- Корнева, Н. А. (2018) *Рэп как лингвокультурный феномен (на материале творчества АТЛ)*. Выпускная квалификационная работа (бакалавриат). Красноярск, СФУ (на правах рукописи), 91 с.
- Лассан, Э. (2018) Рэп-баттлы как культурный и лингвокультурный феномен. *Коммуникативные исследования*, № 3 (17), с. 129–143. DOI: 10.25513/2413-6182.2018.3.129-143
- Наумова, К. В. (2016) Музыкальные предпочтения молодых людей с разными типами личности (на примере студентов факультета социологии АлтГУ). *Научный журнал «Дискурс»*, № 1 (1), с. 219–222.
- Полянская, Е. Н., Каргина, Н. В. (2018) Музыкально-стилевые предпочтения российских студентов. *Знание. Понимание. Умение*, № 1, с. 187–194. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.15
- Фролова, Е. В. (2015) *Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009–2013 гг.)*. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 52 с.
- Цаплин, Р. С. (2017) *Художественные особенности текстов рэп-группы «Макулатура»: феномен и поэтика*. Выпускная квалификационная работа (бакалавриат). Челябинск, ЮУрГУ (на правах рукописи), 87 с.
- Adaso, H. (2019) The history of hip-hop: 1925 to now. *LiveAbout*, 25 May. [Online]. Available at: <https://www.liveabout.com/history-of-hip-hop-1925-to-now-2857353> (accessed 14.02.2019).
- Hager, S. (1984) *Hip hop: The illustrated history of break dancing, rap music, and graffiti*. New York: St. Martin's Press, 112 p.
- Toop, D. (1999) *Rap attack 3: African rap to global hip hop*. London: Serpent's Tail, 224 p.

## Sources

- Chernyakov, A. (2017) Skol'ko poezii v russkom repe? [How much poetry is there in Russian rap?]. *YouTube*. [Online]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=vdVG9d7EtVU> (accessed 14.02.2019). (In Russian)
- Dergacheva, A. (2019) Svyazi russkogo repa i literatury v interaktivnoj karte "Yandeksa" [Links between Russian rap and literature in the Yandex interactive map]. *The Village*, 20 November. [Online]. Available at: <https://www.the-village.ru/village/weekend/wknd-news/367721-literatura> (accessed 14.02.2019). (In Russian)

- Rejting Rap.ru: Top-50 samykh populyarnykh russkikh reperov [Rating Rap.ru: Top 50 most popular Russian rappers]. (2016) *Rap.ru*, 21 January. [Online]. Available at: <http://www.rap.ru/reading/20275> (accessed 14.02.2019). (In Russian)
- Russkij rep kak nabor slov [Russian rap as a set of words]. (2018) *Yandex*, 6 November. [Online]. Available at: <https://yandex.ru/company/researches/2018/rap> (accessed 14.02.2019). (In Russian)

## References

- Adaso, H. (2019) The history of hip-hop: 1925 to now. *LiveAbout*, 25 May. [Online]. Available at: <https://www.liveabout.com/history-of-hip-hop-1925-to-now-2857353> (accessed 14.02.2019). (In English)
- Aleksandrova, A. A. (2019) Vozmozhnosti ispol'zovaniya leksicheskikh osobennostej tekstov ispolnitelej "novogo" russkogo repa v metodicheskikh tselyakh [Possibilities of using lexical features of the texts of performers of the "new" Russian rap for methodological purposes]. In: M. A. Dubova, T. A. Kapryrina (eds.). *Russkij yazyk i literatura: aktual'nye problemy teorii i praktiki prepodavaniya. Sb. materialov IV Vserossijskoj nauchno-metodicheskoy konferentsii* [Russian language and literature: actual problems of teaching theory and practice. Collection of materials of the IV All-Russian scientific and methodological conference]. Kolomna: State University of Humanities and Social Studies Publ., pp. 51–60. (In Russian)
- Andreev, I. L., Esakov, V. A., Nazarova, L. N. (2014) Audionarkotiki: zvuk vmesto "khimii" [Audio drugs: Sound instead of "chemistry"]. *Chelovek*, no. 3, pp. 66–76. (In Russian)
- Danilenko, O. A. (2006) Yazyk konflikta kak ob'ekt lingvosotsiologii [Language of conflict as a subject of sociolinguistics sociology of youth]. *Sotsiologicheskie issledovaniya — Sociological Studies*, no. 4 (264), pp. 89–97. (In Russian)
- Domanskij, Yu. V. (2018) Sub'ekt v khudozhestvennykh mirakh aktual'nykh napravlenij audial'noj slovesnosti: stendap i rep [The subject in imagined worlds of current trends in verbal performance (stand-up and rap)]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya — RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies," Series*, no. 2-2 (35), pp. 302–312. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-302-312 (In Russian)
- Frolova, E. V. (2015) *Rep kak forma sotsialno-politicheskoy refleksii v sovremennoj rossijskoj kul'ture (2009–2013 gg.) [Rap as a form of socio-political reflection in modern Russian culture (2009–2013)]*. Moscow: Higher School of Economics Publ., 52 p. (In Russian)
- Gritsenko, E. S. (2010) Verbal'noe povedenie kak sposob konstruirovaniya molodezhnoj identichnosti: kul'turnye kody i stilisticheskie modeli [Verbal behavior as a means of constructing social identity: Cultural codes and stylistic models]. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N. A. Dobrolyubova — Nizhny Novgorod Linguistics University Bulletin*, no. 10, pp. 46–56. (In Russian)
- Hager, S. (1984) *Hip hop: The illustrated history of break dancing, rap music, and graffiti*. New York: St. Martin's Press, 112 p. (In English)
- Kobeleva, V. V., Golovko, V. A. (2017) Revolyutsiya v stile rep: ot "khajpa" k "novoj iskrennosti" [The rap revolution: From "hype" to "new sincerity"]. In: E. V. Somova, N. V. Svitenko, V. V. Sajchenko et al. (eds.). *Literatura i revolyutsiya (k 100-letiyu Oktyabr'skoj revolyutsii): materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii [Literature and revolution (for the 100<sup>th</sup> anniversary of the October revolution): Proceedings of the International scientific and practical conference]*. Krasnodar: Kuban State University Publ., pp. 300–303. (In Russian)
- Kolesnikov, A. A. (2015) *Lingvisticheskie osobennosti yazyka predstavitelej khip-hop kul'tury [Linguistic features of the language of representatives of hip-hop culture]. Extended abstract of PhD dissertation (Philology)*. Moscow, Moscow Region State University, 26 p. (In Russian)
- Kolysheva, O. N. (2014) Osnovnye sredstva rechevogo vozdejstviya v russkoyazychnykh rep-tekstakh [The main means of speech influence in the Russian-speaking rap lyrics]. In: E. S. Mikheeva (ed.). *Yazyki. Narody. Kul'tury: Al'manakh nauchnykh statej [Languages. Peoples. Culture: Almanac of scientific articles]*. Moscow: Peoples Friendship University of Russia Publ., pp. 26–34. (In Russian)
- Korneva, N. A. (2018) *Rep kak lingvokul'turnyj fenomen (na materiale tvorchestva ATL) [Rap as a linguistic and cultural phenomenon (based on ATL's creative work)]*. Bachelor's thesis. Krasnoyarsk, Siberian Federal University (as a manuscript), 91 p. (In Russian)
- Lassan, E. (2018) Rep-battly kak kul'turnyj i lingvokul'turnyj fenomen [Rap battle as a cultural and lingvocultural phenomenon]. *Kommunikativnye issledovaniya — Communication Studies*, no. 3 (17), pp. 129–143. DOI: 10.25513/2413-6182.2018.3.129-143 (In Russian)
- Naumova, K. V. (2016) Muzykal'nye predpochteniya molodykh lyudej s raznymi tipami lichnosti (na primere studentov fakul'teta sotsiologii AltGU) [Musical preferences of today's youth with different personality types (on the example of Altai State University students of the faculty of sociology)]. *Nauchnyj zhurnal "Diskurs"*, no. 1 (1), pp. 219–222. (In Russian)
- Polyanskaya, E. N., Kargina, N. V. (2018) Muzykal'no-stilevyje predpochteniya rossijskikh studentov [Music style preferences of Russian students]. *Znanie. Ponimanie. Umenie — Knowledge. Understanding. Skill*, no. 1, pp. 187–194. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.15 (In Russian)
- Toop, D. (1999) *Rap attack 3: African rap to global hip hop*. London: Serpent's Tail, 224 p. (In English)

Tsaplin, R. S. (2017) *Khudozhestvennye osobennosti tekstov rep-gruppy "Makulatura": fenomen i poetika [Artistic features of the texts of the rap group "Makulatura": Phenomenon and poetics]. Bachelor's thesis. Chelyabinsk, South Ural State University (as a manuscript), 87 p. (In Russian)*

**Сведения об авторах**

Андрей Юрьевич Завалишин, e-mail: [native59@rambler.ru](mailto:native59@rambler.ru)

Доктор социологических наук, доцент, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук Хабаровского государственного университета экономики и права

Надежда Юрьевна Костюрина, e-mail: [kosturina@mail.ru](mailto:kosturina@mail.ru)

Доктор культурологии, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики

**Authors**

Andrey Yu. Zavalishin, e-mail: [native59@rambler.ru](mailto:native59@rambler.ru)

Doctor of Sciences (Sociology), Associate Professor, Head of the Social-Humanities Department, Khabarovsk State University of Economics and Law

Nadezhda Yu. Kosturina, e-mail: [kosturina@mail.ru](mailto:kosturina@mail.ru)

Doctor of Sciences (Cultural Studies), Associate Professor, Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Saint-Petersburg University of Management Technologies and Economics

## Картируя университет: стратегии присвоения пространства в опыте повседневности

А. В. Никифорова<sup>1,2</sup>, М. В. Рон<sup>✉1</sup>, С. А. Тихомиров<sup>3</sup>, А. С. Макашова<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

<sup>2</sup> Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

<sup>3</sup> Высшая школа народных искусств (академия), 191186, Россия,  
Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, д. 2, лит. А

<sup>4</sup> ЧОУ «Санкт-Петербургская Монтессори-школа Михайловой», 195271, Россия,  
Санкт-Петербург, ул. Замшина, д. 58, корп. 2

### Для цитирования:

Никифорова, А. В., Рон, М. В.,  
Тихомиров, С. А., Макашова, А. С.  
(2020) Картируя университет:  
стратегии присвоения  
пространства в опыте  
повседневности. *Журнал  
интегративных исследований  
культуры*, т. 2, № 1, с. 69–78.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-69-78

Получена 2 марта 2020;  
прошла рецензирование  
6 апреля 2020;  
принята 6 апреля 2020.

Права: © Авторы (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** Дискуссии об университете будущего, которые активно ведутся сегодня в России, чаще всего касаются образовательных программ, принципов обучения и востребованности выпускников. Тем не менее будущее также включает в себя повседневный опыт, играет роль во всех решениях и достижениях. Авторы анализируют университет как физическую среду в жизни академических сообществ и предлагают алгоритмы исследования повседневной жизни в пространстве университета. В статье представлены результаты полевых исследований повседневной жизни в университетском пространстве с точки зрения студентов. Исследование проводилось в 2009–2018 гг. среди студентов Санкт-Петербурга (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургский государственный университет, Государственная высшая школа народных искусств).

Авторы выяснили, что в дополнение к формальной пространственной структуре университета студенты создают стабильную неформальную систему пространственных и временных осей, включая звуки, запахи, цвета, объекты, тексты и ситуации. На неформальном уровне учащиеся активно развивают символические значения мест, наделяя их смыслами, важными для студенческого общества. Университетское пространство, как его описывают студенты, выглядит организованным и дифференцированным; это также определяет личность студента и предписанные поведенческие нормы. В течение исследовательского периода было установлено, что неформальные знания и методы пространственного назначения могут сохраняться на протяжении длительного времени, передаваясь из поколения в поколение. Уровень эмоционального и интеллектуального восприятия официального и неофициального образов университетского пространства в основном зависит от наличия хорошо организованных механизмов коммуникации между академическими обществами студентов, преподавательским составом и администрацией.

**Ключевые слова:** культурное пространство, пространство университета, повседневная культура, места памяти, неформальное пространство, студенческий фольклор, антропология культуры.

# Mapping the university space: Strategies of spatial appropriation in the everyday experience

L. V. Nikiforova<sup>1,2</sup>, M. V. Ron<sup>✉1</sup>, S. A. Tikhomirov<sup>3</sup>, A. S. Makashova<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

<sup>2</sup> Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., Saint Petersburg 191023, Russia

<sup>3</sup> Higher School of Folk Arts (Academy), 2A Griboedov Canal Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

<sup>4</sup> Saint Petersburg Montessori-School of Mikhailova, 58/2 Zamshina Str., Saint Petersburg 195271, Russia

## For citation:

Nikiforova, L. V., Ron, M. V., Tikhomirov, S. A., Makashova, A. S. (2020) Mapping the university space: Strategies of spatial appropriation in the everyday experience. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 69–78. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-69-78

**Received** 2 March 2020;  
reviewed 6 April 2020;  
accepted 6 April 2020.

**Copyright:** © The Authors (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

**Abstract.** Recently in Russia, there has been a lot of debate about the university of the future. The focus is largely on educational programs, approaches to teaching and learning as well as career paths of graduates. However, the future is also about the everyday experience, which is crucial to decision making and success. The authors refer to the university as a physical environment of academic communities, and offer algorithms to study the everyday life on a university campus. The paper presents the results of the field research of the everyday life on a university campus from a student perspective. The research was carried out in 2009–2018 among the students of Saint Petersburg (Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg State University, Folk Arts State Higher School).

The paper reports that in addition to the university's formal spatial structure, students construct a stable informal system of spatial and time axes, including sounds, smells, colors, objects, texts, and situations. On the informal level, students attach symbolic meanings to places as long as these meanings are important to the student community. The university space, as described by students, appears organized and differentiated; it also determines the identity of students and the prescribed norms of behavior. The research found that informal knowledge and strategies of the appropriation of space are more or less stable and may be passed down to future generations. Emotional and intellectual perceptions of the formal and informal concepts of the university space mainly depend on the efficiency of communication between students, academics, and university management.

**Keywords:** cultural space, university campus, everyday life, place of memory, informal space, “student lore”, anthropology of culture.

Впервые текст был опубликован на английском языке: Nikiforova, L., Tikhomirov, S., Ron, M., Makashova, A. (2018) Mapping the university space: Strategies of spatial acquisition in the everyday experience. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, vol. LI, pp. 660–669. DOI: 10.15405/epsbs.2018.12.02.72

First published in English: Nikiforova, L., Tikhomirov, S., Ron, M., Makashova, A. (2018) Mapping the university space: Strategies of spatial acquisition in the everyday experience. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, vol. LI, pp. 660–669. DOI: 10.15405/epsbs.2018.12.02.72

## Введение

При входе в любой университетский кампус мы видим карту, на которую нанесены здания факультетов, администрации, библиотеки и т. д.

Официальная структура пространства может быть дополнена другими «местами», раскрывающими неофициальные, неочевидные, но значимые аспекты жизни студентов, преподавателей и других работников университета. В отличие от цветов на официальной карте (желтый — здания, зеленый — сад и т. д.), для карты неформального пространства нужна другая палитра: одни участки могут быть агрессивными, другие — дружественными, третьи — труднодоступными, четвертые — возвышенными и т. д.

Дискуссии об университете будущего, которые активно ведутся сегодня в России, чаще всего касаются образовательных программ, принципов обучения и востребованности выпускников. Тема повседневной жизни университета как будто не имеет отношения к задачам университета 2.0 или 3.0, не замечена в проекте Национальной

технологической инициативы (Nikiforova, Bylieva, Lobatyuk, Voronova 2017). Между тем полвека назад вопрос был поставлен именно так: что надо изменить в повседневной жизни университета, чтобы достичь желаемых изменений в будущем.

Идея о том, что университет — это не только учебные программы и высокие стандарты образования, но и физическое пространство, буквально «окружающая среда» любых решений и свершений, восходит к 1968 году. Как отмечал Дэвид Виснант, студенческие волнения поколебали представление об университете как о храме или даже монастыре знания и науки, или об «острове» знания, изолированность которого от быстро меняющейся современной жизни, как правило, репрезентирована исторической архитектурой университетских комплексов (Whisnant 1979, 545).

Попытки разобраться в причинах т. н. «волнений в кампусе» (Whisnant 1979, 544) привели к открытию простой истины: университет — это место не только для учебы (работы), это место жизни, и от повседневности его обитателей зависят идеалы, ценности и поступки. Так, пространственное противопоставление «высокой» культуры университетской администрации и «низовой» культуры студенческой жизни и даже «гетто» общежитий воспроизводят социальное неравенство, провоцируют установку на борьбу и даже на захват власти (Whisnant 1979, 557).

Уильям Стернер определил университет как «тотальную среду»: «...сочетание многих разнообразных, но взаимосвязанных видов деятельности — целенаправленных и случайных, взаимосвязанных и разрозненных; взаимодействие со многими неодушевленными физическими объектами. Все это вместе формирует среду, в которой студенты и преподаватели выстраивают общие интересы, идентичности, стратегии понимания» (Sturmer 1972, 98).

Обсуждение университета будущего или «устойчивого университета» в 1970–1980-е разворачивалось параллельно со становлением т. н. «новой урбанистики», критической и гуманитарной географии (Hopkins 2011) и вобрало в себя идеи пространственного поворота в гуманитарных науках (Бахманн-Медик 2017).

Современная «география образования», занимающаяся особенностями систем образования в разных регионах и траекториями мобильности, вновь ставит вопрос о том, как университет производит «социопропространственные сообщества и идентичности» (Holloway, Jöns 2012, 484).

Развитие информационных технологий не сняло с повестки дня вопрос о стратегиях идентификации виртуального образа университета с реальным пространством. Цифровое пространство становится посредником в стратегиях освоения университетского кампуса (Gashkova, Verezhovskaya, Shipunova 2017). Исчезновение традиционного пространства в онлайн- и дистанционном обучении рождает новые формы присутствия и эмоциональной вовлеченности в повседневную жизнь университета (Bayne, Gallagher, Lamb 2014).

Несмотря на то, что пространственное измерение университета уже открыто и признано, не существует единого алгоритма исследования повседневной жизни современного университетского кампуса. К тому же такое исследование само по себе становится особым типом опыта как для исследователя, так и для респондентов. В настоящей статье мы представляем одну из версий работы с пространством университетской повседневности.

Ставя задачу полевого исследования, мы в первую очередь решили уточнить алгоритм гуманитарного анализа пространства. Различные исследования культурного пространства и культурной памяти, пространства и времени мифа, сакрального, литературного, художественного пространств имеют некоторые сходные черты.

- Эти пространства дискретны, иерархичны; они описываются как совокупность «мест», наделенных значением (Степанов 2016); «“места” хорошо известны представителям сообщества, освоены повседневными практиками; их значения богаты и способны возобновляться, хотя и не остаются неизменными» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 61).
- «Местами» в таких пространствах становятся не только буквально пространственные объекты, но и личности, ситуации, высказывания, тексты, вещи, вокруг которых выстраиваются повседневные интеракции.
- Описание множественных и разнообразных практик означивания составляет важную часть исследования.

Каждый обитатель университетского кампуса обладает опытом повседневности, но для того, чтобы его анализировать, необходимо занять позицию наблюдателя — «войти в исследовательское поле» (Куприянов, Садовникова 2009, 373). Важную роль в настройке «взгляда» наблюдателя играет «интеллектуальный сценарий формирования смысла» (Shipunova, Mureyko, Serkova et. al. 2016, 6), тем более что студенты обладают высоким уровнем рефлексивного



мышления. Поэтому для наших респондентов предварительным этапом интроспекции стало освоение теории культурного пространства в сжатой, но академически адекватной форме, включая знакомство с некоторыми текстами. (Подробнее о предварительном этапе и методике сбора информации см.: Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011). Мы предположили, что стимулирующим эффектом может обладать не только технология обсуждения (при всей пластичности этого понятия в российском академическом языке (Nikiforova 2015, 184)), но и сама теория. После обсуждения теории вопроса студентам было предложено составить собственный список «мест» университетского кампуса и прокомментировать некоторые из них.

Исследование повседневной жизни университетского кампуса глазами студентов проводилось в 2009–2018 годах среди студентов Санкт-Петербурга: Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (факультеты географии, математики и информатики, музыки, изобразительного искусства, филологический, философский), в 2009–2011 годах в Санкт-Петербургском государственном университете (филологический факультет), в 2014–2018 годах среди студентов Высшей школы народных искусств (академии) (факультет декоративно-прикладного искусства). В исследовании принял участие 541 респондент. Использованы методы фокус-групп и включенного наблюдения.

### Территория университетского кампуса

Университет — фрактал мегаполиса, в чем-то подобный или даже эквивалентный городу: «Площадка перед главным корпусом — как будто наша собственная Дворцовая площадь»; «РГПУ — это целый город, со своими площадями, улицами, двориками» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 63). Но, в отличие от западноевропейских кампусов, которые зачастую имеют «островной» характер, отгорожены от остального мира отчетливо воспринимаемой визуальной границей (Whisnant 1979, 546), пространство российских университетских кампусов более плавно перетекает в общегородское. Из университетских корпусов можно свободно выскользнуть в шумное пространство мегаполиса: респонденты из Высшей школы народных искусств (академии) практикуют «выход в город» во время обеденного перерыва с такими целями, как «прогуляться в парке», «полюбоваться

литерской архитектурой», «посмотреть и пообсудить невест» (Высшая школа народных искусств расположена в самом центре туристических и свадебных маршрутов Санкт-Петербурга). Вообще, довольно часто студенты отмечали зеленые зоны университетских кампусов как наиболее дружелюбные пространства — действительно, университеты нередко воспроизводят «пасторально-утопический идеал» (Chase 1992, 585). В тех же случаях, когда собственных парков в университетском кампусе нет, студенты «присваивают» ближайшие городские скверы.

Восприятие студентами университетского пространства дополняется городскими точками — местами практик, соседними магазинами, кафе, которые могут выполнять как сугубо прагматическую роль «быстро и недорого перекусить», так и площадками для проведения досуга и дружеских встреч и т. д. Общегородские режимы поведения, как показывают ответы респондентов, находят продолжение в университетских корпусах: например, публичное разглядывание сверстников, наполнение пространства личными воспоминаниями, ситуативно актуализирующимися в рассказах, и т. д.

При этом освоение пространства вуза студентами предполагает символическое производство границ: «входные ворота», «турникеты», «вахта», «пост охранника, он же блокпост» маркируют границы университетского кампуса.

В восприятии студентами исторических университетских зданий много эмоционального, эстетического: «Старая архитектура вносит особый дух во все пространство РГПУ. Кажется, что здесь все, как пару веков назад... Архитектура позволяет ощутить причастность к истории вуза...» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 63). При этом любопытно, что записанные тексты не позволяют зафиксировать наличие глубокой осведомленности об историческом прошлом места. Исторические здания, в которых расположены факультеты, способны генерировать таинственные образы: «в вузе живет планшетный монстр, который съедает или выбрасывает их» (обыгрывается запрет студентам-художникам оставлять планшеты в гардеробе и аудиториях), «в шкафу 225 кабинета обитает дух проклятой кружевницы, нападающий на одного из первокурсников и сопровождающий его в течение всего года», «пожарная лестница всегда закрыта, а если открыта, то ведет непонятно куда и откуда» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 64). При всей ироничности высказываний, порой пародирующих стилистику городских легенд

или же отсылающих к текстам массовой культуры, можно заметить следующую особенность. Пространство университета задумано исключительно рационально (что, к примеру, визуально воплощается в наличии табличек, указателей, планов эвакуации, четком планировании функциональных зон и т. д.), но способно «оживать», мифологизироваться в нарративах студенческого сообщества. Студенческая столовая как исключительно функциональное место превращается в пространство, где *«скапливается различного рода энергетика: неприятия, симпатии, возмущения, сплетни, новости и, в конце концов, голод»*.

Элементы пространства вуза определяют перформативный опыт (*«плюхнуться за парту, скинув рюкзак»*, *«на партах и столах у нас писать не принято ... любители поделиться своими мыслями делают это на мольбертах»*), но также требуют от студентов специфического знания и поведения. В одном из студенческих текстов отмечено: *«Читальный зал библиотеки филфака хорош тем, что там есть парты, за которыми можно сидеть вчетвером. Парты и скамейки очень старые и представляют особую опасность для модниц в капронках»* (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 65). Получается, что взаимодействие с пространством включает специфическое рутинное знание о нем (возможно, полученное опытным путем — затяжкой на колготках от «неумелого» обращения со старой партой) и особую телесную хореографию (расположение тела за партой каждый раз во время посещения библиотеки таким образом, чтобы читать книгу вчетвером, но при этом избежать порчи одежды). Студенты оспаривают рациональность, подстраивая пространство вуза под себя, обогащая его определенным курсом восприятия и действия.

Так формируется «другая пространственность» университета — антропологическая и мифопоэтическая (Флэри 2009, 31). Пространство вуза — публичное и изначально чужое для студентов-неофитов, его необходимо обжить, освоить и «присвоить», сделать знакомым и своим, выделив островки приватности (*«закутки»*, *«курилка»*, *«красные диваны»*). Элементом «приручения» места становится неофициальное наименование пространственных объектов. Бытующие названия аудиторий — *«гроб»*, *«шкаф»*, *«холодильник»*, *«парилка»* — не только способ выразить эмоционально-ценностное отношение, но и решить проблему опознаваемости типовых помещений студенческим сообществом, сэкономить языковые ресурсы (не обязательно держать в памяти

и воспроизводить номер аудитории). Таким образом, студенты активно производят не только границы, но и различные ориентиры. Тексты, полученные от респондентов, доказывают, что студенческое сообщество не только осваивает наиболее удобные способы ориентировки на местности, но и весьма внимательно к курьзам (*«аудитория 67 напротив аудитории 19»*, *«аудитория с компьютером, показывающим зеленого Рембрандта»*), которые фиксируются как вербально, так и при помощи технических средств, превращаясь в фотокурьез.

Накопленный материал позволяет утверждать, что формирование представлений о пространстве университета — длительный процесс, причем каждое новое поколение студентов «выбраковывает» некоторые образы и добавляет новые, развивая текстуру университетского пространства.

У каждого университета — свое пространство. Во многом эта самость генерируется университетскими сообществами, насыщающими и структурирующими его смыслами и значениями, стратегиями поведения. Повседневный опыт студентов окрашен пространственной спецификой (вуз как место для учебы и жизни (Whisnant 1979, 544), *«почти дом на несколько лет нашей молодой жизни»*). Поэтому, вероятно, справедливо предположение, что идентичность студенческого сообщества (кто мы?), конструируемая из социальных ролей, культурных предписаний может быть успешно дополнена пространственной характеристикой (где мы?).

### Ритмы и календарные циклы университетской повседневности

Время повседневной жизни университетского кампуса структурировано календарем образовательного процесса, сезонами (семестрами), повторяющимися и уникальными событиями как в официальном, так и в повседневном календаре университетского кампуса.

В учебной жизни кампуса можно выделить длинный цикл, его рамками является «студенческая биография»: первый курс — «экватор» (середина обучения студента в университете) — последний курс — государственные экзамены и защита дипломной работы. Первое полугодие первого курса — для многих сложный период адаптации к правилам университета. Новичкам неясны такие моменты, как расположение корпусов на территории, изменения в расписании, распределение функций административных сотрудников университета, курирующих решение студенческих проблем. В связи с этим сту-

денты отмечают, что часто испытывали ощущение потерянности. Однако оно довольно быстро проходит, и уже после первой сессии студенты ощущают себя увереннее.

Вторым важным событием в рамках студенческой биографии становится «экватор» — сессия, на которую приходится середина обучения в университете. Это событие принято отмечать, собираться группой и вместе устраивать праздник. Несмотря на праздничную атмосферу и понимание того, что половина обучения позади, многие задаются вопросами «*А зачем я здесь?*», «*Там ли я учусь, где мне хотелось бы?*», «*Правильно ли я выбрал профессию?*».

Важными событиями длинного цикла являются государственные экзамены, подготовка и сдача дипломной работы, а также выпускной. Мнения об этих событиях у студентов расходятся: для тех, кто закончил бакалавриат и идет в магистратуру, нет такого серьезного и тревожного чувства разрыва с университетом, как для тех, кто покидает его. Многие отмечают тревогу при переходе в новый социальный статус.

В этом цикле события официальной и повседневной жизни в большинстве своем совпадают: посвящение в студенты, государственная аттестация, вручение дипломов.

Можно выделить годовой цикл университетского времени: в конце августа студенты возвращаются в город, размещаются в общежитии, узнают расписание, осенью начинается рутинный процесс обучения, затем наступает тревожный момент сессии. В эти периоды время изменяет свой ход: оно становится неравномерным, заполненным эмоциями и событиями, нарушается режим сна (многие студенты готовятся к экзаменам по ночам, а отсыпаются уже после экзаменов). Всем российским студентам известна поговорка: «*от сессии до сессии живут студенты весело*».

Особенно ярким сезоном года является зимняя сессия, на которую приходится Новый год. Многие воспринимают совпадение календарей трагично, так как в этом случае иногородние студенты не могут встретить Новый год дома. На окончание зимней сессии приходится Татьянин день, или День студента (25 января).

Именно к зимней сессии в большей степени относятся высказывания: сессия — это «*стрессовая ситуация, способствующая развитию невротических состояний у особо эмоционально неустойчивых лиц*» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 67). Сессия — тот момент, когда происходит «*испытание на прочность*», «*проверка “коллективности”, взаимопомощи*»,

возможность «*проявить индивидуальные способности*».

Сессия — это время столкновения рационального и иррационального. Студенты понимают важность «*систематической проверки знаний*», но при этом полученная на экзамене оценка часто осмысливается как проявление «*удачи, форта*» или, напротив, «*абсолютного невезения*».

После сессии жизнь ненадолго затихает (зимние каникулы), во втором полугодии жизнь уже больше насыщена государственными праздниками и, соответственно, выходными — 23 февраля, 8 марта, т. н. «майские праздники», в конце учебного года — вновь сессия.

В цикле учебного дня студенты особенно выделяют начало первого занятия в 8 утра: «*наказание для первокурсников, чтобы они сразу ощутили, что такое студенческая жизнь*», «*это принуждение проснуться в 6.00, бежать по утреннему холоду, чтобы не опоздать к моменту закрытия двери в аудиторию*», при этом «*каждый год студентам обещают, что лекций в 8.00 больше не будет*» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 67). Выделяют также обеденный перерыв, когда есть время пообщаться, построить совместные планы на вечер. Кроме того, особенной бывает и последняя лекция, когда многие уже устали и активно работать на ней бывает сложно.

В современных условиях дистанционного образования (вне физического пространства университета) именно календарь жизни университетского кампуса становится важным способом идентификации с университетом (Ваупе, Gallagher, Lamb 2014).

Университет формирует собственную «темпоральную программу», частично совпадающую с общегосударственными (праздники) и общегородскими (час пик) ритмами, которая в значительной степени определяет поведение студентов, порой даже трансформируя суточный биологический цикл (бессонные ночи во время сессии).

### **Объекты и вещи, организующие пространство университетской повседневности**

Уильям Стернер подчеркивал дискретность и одновременно связанность разнообразных составляющих пространства университетского кампуса, перечисляя: «...велосипеды, танцы, книги, пловцы, голоса, босые ноги, группы людей, пишущие машинки, поэтические чтения, визуальные и звуковые сюрпризы, песни, воздушные

змеи, мел, гитары, диспуты и странствующие группы игроков в мяч» (Sturner 1972, 100).

Действительно, проживание пространства включает в себя значительное количество взаимодействий с малыми объектами. Более того, «материальные объекты не просто являются ресурсами интеракции, они не просто инкорпорированы, встроены в социальные взаимодействия — они играют ключевую роль в том, как эти взаимодействия упорядочены» (Вахштайн 2017, 6).

В качестве артефактов учебного процесса могут выступать: «квитанция — атрибут студента, обучающегося платно заочника» (обыгрывается тревога о своевременной оплате), «справка о вызове студента с работы на сессию — это путевка, которая дает студенту-заочнику отдых от работы на один месяц» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 67). Среди артефактов учебного процесса выделяются как «уникальные», отражающие специфику факультета (например, «невидимая кнопка в коридоре факультета изобразительного искусства, на которую вы обязательно наступите» (имеются в виду кнопки, которыми студенты крепят листы к планшетам)), так и общие — к примеру, «расписание». Этот объект включили в свои перечни студенты разных факультетов и университетов. В начале нашего исследования студенты отмечали регулярное стояние перед расписанием. Теперь, когда расписание существует в электронном виде, отмечают регулярное несовпадение информации в виртуальном и реальном пространствах (на стендах). Кроме того, названия дисциплин требуют интерпретации: «Если написано: “Актуальные проблемы лингвокультурологии”, то изучать Вы будете, вероятнее всего, ритуалы племен дикой Африки» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 67).

В качестве знаковых точек университетского пространства выступают художественные объекты. Так, памятник К. Д. Ушинскому предстает в качестве символа педагогического университета, копия «Афинской школы» репрезентирует факультет философии человека, гипсовый Лаокоон — факультет изобразительного искусства. С каждым из таких объектов у студентов складываются особые отношения: «Гипсовая голова Давида, которую я рисовала на экзамене, а потом и на занятиях по частям (нос, губы, ухо, глаз), а потом и целиком. Получая диплом, буду помнить вездесущего Давида, который есть во всех аудиториях рисунка» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 69). Особо символичным является памятник

К. Д. Ушинскому, расположенный перед главным зданием университета и вызывающий в сознании многих студентов контекстуальное несогласование (памятник — Ушинскому, а университет носит имя писателя А. И. Герцена). Это обстоятельство — постоянная тема студенческого фольклора: «Памятник посвящен не Герцену, тем и знаменит, так как на это обращают внимание. Как не Герцен? Почему не Герцен?» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 69).

Анализируя опыт повседневности, студенты отмечают акустические, ольфакторные, тактильные, цветовые феномены: «тугая дверь в фундаментальную библиотеку», «вино-красный цвет кафеля в туалете филфака». Важно отметить, что «малое количество развернутых высказываний на эту тему наводит на мысль, что современный студент все же больше “видит”, нежели “слышит” или “обоняет”» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 68). Однако существуют исключения, как, например, «запах булочек — время от времени пространство возле деканата наполняется вкусным запахом свежеспеченной сдобы. Вопреки логике, данный запах не обнаруживается в располагающейся ниже столовой. Это является одновременно и досадой, и загадкой» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 68).

Наиболее «звучащим» является пространство института музыки, театра и хореографии (подразделение Герценовского педагогического университета): *русская речь перемешивается с речью китайских студентов; из-за закрытых дверей аудиторий раздаются голоса исполнителей оперных партий, звуки фортепьяно, скрипки, флейты, контрабаса... Распеваются вокалисты, их затмевает стук каблучков, отбивающих степ, и голоса актеров, репетирующих диалоги. И на фоне этого полифонического хаоса беззвучно крутящиеся фуэте «хореографы».*

Студенческая ономастика является частью опыта повседневности. Одной из стратегий «освоения» и «присвоения» пространства становится практика неофициального наименования различных объектов. Особую роль играют названия и самоназвания специальностей и отдельных дисциплин. Например, «крестикнолики» — самоназвание студентов, обучающихся по направлению «художественное образование»; туристы — «экологический туризм»; психи — факультет психологии. Имена собственные, типажи, исторические личности (Герцен, Ломоносов, Бецкой), сотрудники деканата, вахтеры, фамилии или прозвища преподавателей

и сокурсников — все они становятся частью топонимики пространства университета. До введения электронной системы пропусков постоянным персонажем были вахтеры — «существа, обитающие в районе входной двери. Они умеют говорить одну фразу: “Предъявите студенческий в раскрытом виде”» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 68). Если образ вахтера постепенно уходит в прошлое, то неизменной остается ирония в отношении сотрудников администрации: «В деканате превышена концентрация девушек с именами на -ина (Катерина, Ирина, Марина и т. д.), чей IQ ниже 85 баллов, а каблук выше 10 см. От этого девушки, получающие высшее педагогическое образование, понимают его бессмысленность» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 68). Анализ студенческих высказываний «свидетельствует еще и о глубокой тематической преемственности студенческого творчества, в котором, едва ли не со времен вагантов, существенное место занимает противостояние между студентами и профессорско-преподавательским составом, а также между студентами и администрацией» (Никифорова, Рон, Тихомиров и др. 2011, 68–69).

## Заключение

Генеральной стратегией присвоения пространства университетского кампуса выступает обживание неофициальных мест, которые

обычно получены по наследству от прошлых поколений и будут переданы следующим. Каждое новое поколение относится к этому творчески, в том числе выбраковывая некоторые образы и добавляя новые.

Несовпадение официальных и неофициальных структур пространства университетского кампуса является общим условием университетской повседневности; переживание этого несовпадения на эмоциональном или интеллектуальном уровне составляет необходимый компонент студенческой жизни.

Конкретными способами переживания пространства становятся проведение границ, «прокладывание» дорог; опознавание университетского кампуса как микрогорода — проекции «большого города» (в случае такого мегаполиса, как Санкт-Петербург); создание собственной системы ориентиров, в том числе ономастика; наличие таинственных мест.

Наибольшая степень совпадения официального и неофициального режимов жизни обнаружена во временных ритмах университетского кампуса. Хотя одни и те же события могут иметь разные интерпретации на уровне администрации и студенчества.

Важной частью повседневного опыта является взаимодействие с малыми объектами, звуками, запахами и цветами. Именно на этом уровне повседневности обнаруживается наибольшее разнообразие опыта и наиболее творческое отношение к пространству.

## Литература

- Бахманн-Медик, Д. (2017) *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. М.: Новое литературное обозрение, 502 с.
- Вахштайн, В. (2017) Пересборка повседневности: беспилотники, лифты и проект ПкМ-1. *Логос*, т. 27, № 2 (117), с. 1–48. DOI: 10.22394/0869-5377-2017-2-1-44
- Куприянов, П. С., Садовникова, Л. В. (2009) Место памяти в памяти местных: культурные смыслы городского пространства (по материалам интервью жителей московского Зарядья). *Антропологический форум*, № 11, с. 370–407.
- Никифорова, Л. В., Рон, М. В., Тихомиров, С. А. и др. (2011) Пространство университетской повседневности: прикладное исследование в формате культурологической экспертизы. *Вестник Герценовского университета*, № 7 (93), с. 60–70.
- Степанов, А. В. (2016) О месте. Этнофеноменологический очерк. *Антропологический форум*, № 28, с. 199–220.
- Флэри, А. (2009) Улица как географический объект. *Социологическое обозрение*, т. 8, № 3, с. 30–36.
- Bayne, S., Gallagher, S. M., Lamb, J. (2014) Being ‘at’ university: The social topologies of distance students. *Higher Education*, vol. 67, no. 5, pp. 569–583. DOI: 10.1007/s10734-013-9662-4
- Chase, L. (1992) Imagining utopia: Landscape design at Smith College, 1871–1910. *The New England Quarterly*, vol. 65, no. 4, pp. 560–586. DOI: 10.2307/365822
- Gashkova, E. M., Berezovskaya, I. P., Shipunova, O. D. (2017) Models of self-identification in digital communication environments. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS*, vol. XXXV, pp. 374–382. DOI: 10.15405/epsbs.2018.02.44

- Holloway, S. L., Jöns, H. (2012) Geographies of education and learning. *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 37, no. 4, pp. 482–488. DOI: 10.1111/j.1475-5661.2012.00542.x
- Hopkins, P. (2011) Towards critical geographies of the university campus: Understanding the contested experiences of Muslim students. *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 36, no. 1, pp. 157–169. DOI: 10.1111/j.1475-5661.2010.00407.x
- Nikiforova, N. (2015) The concept of technology and the Russian cultural research tradition. *Technology and Culture*, vol. 56, no. 1, pp. 184–203. DOI: 10.1353/tech.2015.0009
- Nikiforova, N. V., Bylieva, D. S., Lobatyuk, V. V., Voronova, L. S. (2017) The problem of “sign field” creation for the Russian national technology initiative. *4<sup>th</sup> International multidisciplinary scientific conference on social sciences and arts SGEM2017*, book 6, vol. 1, pp. 117–124. DOI: 10.5593/SGEMSOCIAL2017/HB61/S7.14
- Shipunova, O. D., Mureyko, L. V., Serkova, V. A. et al. (2016) The time factor in consciousness construction. *Indian Journal of Science and Technology*, vol. 9, no. 42. DOI: 10.17485/ijst/2016/v9i42/104226
- Sturmer, W. F. (1972) Environmental code: Creating a sense of place on the college campus. *The Journal of Higher Education*, vol. 43, no. 2, pp. 97–109. DOI: 10.1080/00221546.1972.11774936
- Whisnant, D. E. (1979) The university as a space and the future of the university. *The Journal of Higher Education*, vol. 50, no. 4, pp. 544–558. DOI: 10.1080/00221546.1979.11779993

## References

- Bachmann-Medick, D. (2017) *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture [Cultural turns. New orientations in the study of culture]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 502 p. (In Russian)
- Bayne, S., Gallagher, S. M., Lamb, J. (2014) Being ‘at’ university: The social topologies of distance students. *Higher Education*, vol. 67, no. 5, pp. 569–583. DOI: 10.1007/s10734-013-9662-4 (In English)
- Chase, L. (1992) Imagining utopia: Landscape design at Smith College, 1871–1910. *The New England Quarterly*, vol. 65, no. 4, pp. 560–586. DOI: 10.2307/365822 (In English)
- Fleury, A. (2009) La rue: Un objet géographique. *Sociologicheskoe obozrenie — Russian Sociological Review*, vol. 8, no. 3, pp. 30–36. (In Russian)
- Gashkova, E. M., Berezovskaya, I. P., Shipunova, O. D. (2017) Models of self-identification in digital communication environments. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS*, vol. XXXV, pp. 374–382. DOI: 10.15405/epsbs.2018.02.44 (In English)
- Holloway, S. L., Jöns, H. (2012) Geographies of education and learning. *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 37, no. 4, pp. 482–488. DOI: 10.1111/j.1475-5661.2012.00542.x (In English)
- Hopkins, P. (2011) Towards critical geographies of the university campus: Understanding the contested experiences of Muslim students. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, vol. 36, no. 1, pp. 157–169. DOI: 10.1111/j.1475-5661.2012.00407.x (In English)
- Kuprianov, P. S., Sadovnikova, L. V. (2009) Mesto pamyati v pamyati mestnykh: kulturnye smysly gorodskogo prostranstva (po materialam intervyyu zhitelej Moskovskogo Zaryadya) [Memory locus in the in the memory of the locals: Cultural meanings of the urban space (based on Interviews with Moscow Zariadie inhabitants)]. *Antropologicheskij forum*, no. 11, pp. 370–407. (In Russian)
- Nikiforova, N. (2015) The concept of technology and the Russian cultural research tradition. *Technology and Culture*, vol. 56, no. 1, pp. 184–203. DOI: 10.1353/tech.2015.0009 (In English)
- Nikiforova, N. V., Bylieva, D. S., Lobatyuk, V. V., Voronova, L. S. (2017) The problem of “sign field” creation for the Russian national technology initiative. *4<sup>th</sup> International multidisciplinary scientific conference on social sciences and arts SGEM2017*, book 6, vol. 1, pp. 117–124. DOI: 10.5593/SGEMSOCIAL2017/HB61/S7.14 (In English)
- Nikiforova, L. V., Ron, M. V., Tihomirov, S. A. et al. (2011) Prostranstvo universitetskoj povsednevnosti: prikladnoe issledovanie v formate kulturologicheskoy ehkspertizy [The space of everyday life of university campus: Applied research in the format of culturalogical expertise]. *Vestnik Gertsenovskogo universiteta — Bulletin of Herzen University*, no. 7 (93), pp. 60–70. (In Russian)
- Shipunova, O. D., Mureyko, L. V., Serkova, V. A. et al. (2016) The time factor in consciousness construction. *Indian Journal of Science and Technology*, vol. 9, no. 42. DOI: 10.17485/ijst/2016/v9i42/104226 (In English)
- Stepanov, A. V. (2016) O meste. Etnofenomenologicheskij ocherk [About place. An ethno-phenomenological essay]. *Antropologicheskij forum*, no. 28, pp. 199–220. (In Russian)
- Sturmer, W. F. (1972) Environmental code: Creating a sense of place on the college campus. *The Journal of Higher Education*, vol. 43, no. 2, pp. 97–109. DOI: 10.1080/00221546.1972.11774936 (In English)
- Vakhshtayn, V. (2017) Peresborka povsednevnosti: bespilotniki, lifty i proekt PkM-1 [Reassembling the everyday: Drones, elevators, and the MT-1 project]. *Logos*, vol. 27, no. 2 (117), pp. 1–48. DOI: 10.22.394/0869-5377-2017-2-1-44 (In Russian)
- Whisnant, D. E. (1979) The university as a space and the future of the university. *The Journal of Higher Education*, vol. 50, no. 4, pp. 544–558. DOI: 10.1080/00221546.1979.11779993 (In English)

**Сведения об авторах**

Лариса Викторовна Никифорова, e-mail: [lv.nikiforova@gmail.com](mailto:lv.nikiforova@gmail.com)

Доктор культурологии, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена; профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

Мария Витальевна Рон, e-mail: [mariaron@mail.ru](mailto:mariaron@mail.ru)

Кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Сергей Александрович Тихомиров, e-mail: [s-a-tihomirov@yandex.ru](mailto:s-a-tihomirov@yandex.ru)

Кандидат культурологии, доцент кафедры истории искусств, начальник управления аспирантуры и докторантуры Высшей школы народных искусств (академии)

Анастасия Салиховна Макашова, e-mail: [shakir8@yandex.ru](mailto:shakir8@yandex.ru)

Кандидат культурологии, учитель истории и обществознания ЧОУ «Санкт-Петербургская Монтессори-школа Михайловой»

**Authors**

Larisa V. Nikiforova, e-mail: [lv.nikiforova@gmail.com](mailto:lv.nikiforova@gmail.com)

Doctor of Sciences (Cultural Studies), Professor, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia; Professor, Department of Philosophy, History and Theory of Art, Vaganova Ballet Academy

Maria V. Ron, e-mail: [mariaron@mail.ru](mailto:mariaron@mail.ru)

Candidate of Sciences (Cultural Studies), Associate Professor, Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Sergey A. Tikhomirov, e-mail: [s-a-tihomirov@yandex.ru](mailto:s-a-tihomirov@yandex.ru)

Candidate of Sciences (Cultural Studies), Associate Professor, Department of Art History, Head of the Graduate and Doctoral Department, Higher School of Folk Arts (Academy)

Anastasia S. Makashova, e-mail: [shakir8@yandex.ru](mailto:shakir8@yandex.ru)

Candidate of Sciences (Cultural Studies), History and Social Science Teacher, Saint Petersburg Montessori-School of Mikhailova

## Трансцендентально-феноменологическая аксиология и аксиологическая редукция

С. В. Левшин<sup>✉1</sup>

<sup>1</sup> Дальневосточный федеральный университет, 690950, Россия, г. Владивосток, ул. Суханова, д. 8

### Для цитирования:

Левшин, С. В. (2020)  
Трансцендентально-  
феноменологическая аксиология  
и аксиологическая редукция.  
*Журнал интегративных  
исследований культуры*, т. 2, № 1,  
с. 79–84.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-79-84

Получена 27 февраля 2020;  
прошла рецензирование  
4 апреля 2020;  
принята 4 апреля 2020.

Права: © Автор (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** В статье рассматривается трансцендентально-феноменологический метод в изучении ценностей и аксиологическая редукция как ключевая познавательная операция в рамках данного подхода. В отличие от прикладных дисциплин, использующих ценностную методологию, собственно аксиология представляет собой философскую теорию ценностей как сущностей, подлежащих феноменологическому рассмотрению. При этом простой феноменологической дескрипции для рассмотрения всей полноты ценности и ценностного акта оказывается недостаточно, поскольку упускается непосредственный опыт чистого сознания, доступ к которому возможен путем совершения феноменологической редукции, описанной Э. Гуссерлем в рамках трансцендентального извода феноменологии. В сравнении с предложенным М. Шелером вариантом феноменологической аксиологии трансцендентальный подход обнаруживает ряд преимуществ благодаря большей ясности терминологии и детальности анализа (в частности, касаясь понятий об очевидности, интенциональности и субъекте ценностных актов). Последний учитывает также одновременно имманентный, трансцендентный и трансцендентальный характер ценностей и позволяет от дескрипции ценности как сущности переходить непосредственно к анализу ценностных актов, ценностей как очевидностей сознания и конструкций наличного мира. Аксиологическая редукция представляет собой познавательную операцию, позволяющую раскрыть все возможные аспекты ценностей как феноменов. Наряду с иными видами редукций она, во-первых, не исключает ценности из поля зрения феноменолога и, во-вторых, не сводит к ценностям все возможные предметы феноменологического рассмотрения, а лишь сосредотачивается на ценностном наполнении всякого акта и содержания сознания.

**Ключевые слова:** аксиология, трансцендентальная феноменология, Э. Гуссерль, М. Шелер, феноменологическая редукция, аксиологическая редукция.

## Transcendental phenomenological axiology and axiological reduction

S. V. Levshin<sup>✉1</sup>

<sup>1</sup> Far Eastern Federal University, 8 Sukhanova Str., Vladivostok 690950, Russia

**Abstract.** The article discusses the transcendental phenomenological method in axiology and axiological reduction as a fundamental cognitive operation of this approach. Unlike positive disciplines based on value methodology, axiology *per se* is a philosophical theory of values as essences subject to phenomenological investigation. Moreover, eidetic phenomenological description is not enough to fully capture the value or the value act, because



**For citation:**

Levshin, S. V. (2020)  
Transcendental phenomenological  
axiology and axiological reduction.  
*Journal of Integrative Cultural  
Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 79–84.  
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-  
1-79-84

**Received** 27 February 2020;  
reviewed 4 April 2020;  
accepted 4 April 2020.

**Copyright:** © The Author (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

of the lack of direct experience of pure consciousness. To access this type of consciousness, one has to perform the phenomenological reduction described by E. Husserl as part of his transcendental phenomenology. In comparison with the phenomenological axiology proposed by M. Scheler, the transcendental approach reveals more advantages due to the greater clarity of terminology and the detailed analysis (especially true for such concepts as evidence, intentionality, and the subject of value acts). The transcendental approach also takes into account the immanent, transcendent as well as the transcendental nature of values and allows us to go directly from the description of value as an essence to the analysis of value acts, values as evidence of consciousness and constructs of the actual world. Axiological reduction is a cognitive operation that reveals all possible aspects of values as phenomena. Similarly to eidetic and transcendental reduction, it, firstly, does not exclude value from the phenomenologist's perspective, and, secondly, does not reduce all possible objects of phenomenological consideration to values. On top of that, it focuses on values as part of any act and content of consciousness.

**Keywords:** axiology, transcendental phenomenology, E. Husserl, M. Scheler, phenomenological reduction, axiological reduction.

В современном социогуманитарном познании аксиология имеет парадоксальный статус. С одной стороны, предмет, цели и задачи этой философской дисциплины интуитивно понятны и общепризнаны уже исходя из ее названия. С другой — множественность подходов к определению ценностей, различные методологические подходы и использование аксиологических моделей в других науках вносят определенные дополнения и искажения в само собой разумеющееся представление об этой дисциплине. Современное понимание аксиологии можно выразить как минимум в трех смыслах:

- как философской школы или исторического этапа в развитии мысли;
- как философской теории ценностей;
- как методологического фундамента прикладных наук.

Аксиология в первом смысле выступает предметом истории философии, в третьем — в качестве принятой готовой методологии количественных и качественных исследований в психологии, социологии, культурологии. Аксиология во втором смысле представляет собой онтологию ценностей, нацеленную на прояснение сущностных характеристик последних, их места в структуре бытия, сознания и человеческой деятельности. Ценности в этом случае есть не эмпирические данные о предпочтениях, которыми занимается прикладная наука, а сущностно постигаемые формы идеального отношения человека к миру. Именно такое понимание аксиологии является подлинно философским и фундаментальным.

Ценности имеют сложный, часто противоречивый характер, поскольку являя себя в различных формах материального и духов-

ного бытия, в предметах, идеях, поступках. Ценность, будучи сущностью, все же не может быть полностью оторвана от человеческой субъективности, сознания и деятельности. Иначе говоря, она есть сущность этой самой субъективности. Ценности, предстающие в качестве сущностного единства акта и содержания, предполагают метод исследования, способный охватить и прояснить обе стороны этого отношения, чего не могут в должной мере обеспечить методы частных наук. Подобное комплексное описание бытия сущностей и способов их данности благодаря своей универсальности и эвристике обеспечивает феноменологический метод. Не вдаваясь в его апологетику, отметим лишь, что, несмотря на более чем столетнюю историю, феноменология по-прежнему остается фундаментом всей современной континентальной философии, развивается ли она в ее непосредственном русле или в оппозиции к ней.

При этом речь идет о версии феноменологии, представленной в работах ее основателя Э. Гуссерля, получившей название трансцендентальной и основанной на анализе опыта сознания в рамках трансцендентальной редукции. Целью данной статьи является выявление аксиологической редукции в качестве структурной составляющей полной феноменологической ἐπιτήρησις. Приблизиться к рассмотрению этого вида редукции мы можем путем рассмотрения трех возможных возражений относительно методологической связи аксиологии и феноменологии. В соответствии с этими возражениями и построена данная статья. Первое из них связано с новизной феноменологического метода в аксиологии, второе — с вопросом о трансцендентальном характере ценностей, третье —

с проблемой редукции ценностей в ходе «заключения мира в скобки».

### Феноменологическая аксиология М. Шелера и трансцендентализм Э. Гуссерля

Говоря о том, что феноменологический подход в исследовании ценностей не является чем-то принципиально новым, мы подразумеваем проект феноменологической аксиологии М. Шелера, изложенный в его фундаментальной работе «Формализм в этике и материальная этика ценностей» (Scheler 1973). Разрабатываемая им материальная этика ценностей подразумевает под собой философию нравственных ценностей, доступных эйдетическому усмотрению, иерархическое моделирование ценностей и норм и связь этой иерархической системы с жизнью человека. В отличие от Гуссерля, видевшего феноменологию основанием для построения философии как строгой науки, Шелер, подобно М. Хайдеггеру, использовал ее как инструмент для исследования взаимодействия человека и мира. Именно в этом заключается принципиальное различие шелеровского варианта феноменологии от трансцендентального гуссерлевского.

Шелер понимал феноменологию как особую установку духовного созерцания, направленную на усмотрение сущностей в их «самоданности», в происходящем в переживании контакте с самим миром. «Самоданность» у Шелера аналогична гуссерлевской аподиктической очевидности, она допредикативна и предшествует всякой символизации в суждении типа «истина — ложь». Невозможно при этом указать на критерий самоданности, поскольку само понятие критерия — уже символическое и нормативное: «сама идея “критерия самоданности” абсурдна, поскольку любой вопрос о критериях только там приобретает свой смысл, где дана как раз не “сама” вещь, но лишь ее “символ» (Шелер 1994, 201). Всякой же символизации предшествует вживание в содержание и смысл феноменологического факта.

Интенциональность как направленность и наполненность всякого акта сознания Шелер интерпретирует как материальное *a priori*, которое первичнее *a priori* формального, представляющего собой разного рода схемы рассудка, факты и понятия логики и любой частной науки. Шелер — и это крайне важная черта его философии — отвергает трансцендентализм в познании, ставя во главу угла не активность познающего субъекта, а его связь с сущностями

непосредственно воспринимаемых объектов мира. Таким образом, для Шелера условием познания является не чистое сознание, субъект или «Я», как это представлено в трансцендентальном варианте феноменологии, но сущности как само- и всегда-уже-данная материя созерцания, как непосредственное содержание всякого акта переживания. Бытие сущностей и бытие вообще являются предпосылками всякого, в том числе феноменологического, познания. Их пред-данность является основой последовательности всех фактов в сознании.

С точки зрения Гуссерля, предметы наличного мира не могут выступать источником познания: мы лишь ошибочно принимаем их за таковые в естественной установке, в то время как эти предметы сами по себе и эти предметы в сознании — совсем разные сущности, и надежность (очевидность) обеспечивается именно деятельностью сознания, которая, в отличие от мира, не может быть подвергнута сомнению и есть подлинно всегда-уже-здесь наличествующая имманентность.

Отправителем же ценностных актов у Шелера становится не трансцендентальный субъект, не «Я», но личность. И здесь он также критикует формалистские подходы к личности как чисто логическому субъекту деятельности, не обладающему никаким материальным содержанием. В таком случае утрачивается уникальность бытия каждого человека и все люди предстают одинаковыми. Из-за этого во всей немецкой классической философии стирается понятие личности и индивидуальности. «Личность есть конкретное, самосущностное бытийное единство актов разнообразной природы, предшествующее всем сущностным различиям актов. Бытие личности “фундирует” все сущностно различные акты» (Scheler 1973, 383).

Гуссерль в своей трактовке трансцендентальности объявляет последним источником всякого акта чистое сознание («Я» или трансцендентальное эго) (Гуссерль 2013, 138), то есть то, от чего так активно отказывался Шелер. Но критикуемая им «пустота» трансцендентального субъекта — это прежде всего методологическое допущение, подобное геометрической точке. Личность же — достаточно сложный и наполненный множеством коннотаций конструкт.

Однако подход Шелера к рассмотрению ценностей представляет собой вариант дескриптивной феноменологии, направленной только на прояснение сущностей и действующей в рамках неполной феноменологической редукции, из-за чего, во-первых, упускается анализ сознания как важной составляющей феноменологического

исследования и, во-вторых, сохраняются некоторые черты ценностей, господствующие в естественной установке. Абсолютный характер ценностей у Шелера, пусть и не содержит прямых указаний на их универсальность или объективность в смысле платоновского идеализма, тем не менее часто влечет к подобным интерпретациям. Deskриптивность его подхода не позволяет апеллировать к сознанию и онтологизирует ценности до такого предела, при котором они оказываются субстантивированными, внеисторическими и универсальными. Шелер в этом смысле останавливался на этапе эйдетической редукции.

### Имманентность, трансцендентность и трансцендентальность ценностей

Не менее существенным изъяном шелеровского ценностного абсолютизма вкупе с отказом от трансцендентализма оказывается смешение имманентного, трансцендентного и трансцендентального планов в отношении ценностей. Для его подхода их различие в принципе невозможно, однако оно является весьма существенным, поскольку отсылает к разным смысловым нюансам феномена ценности. Невозможно свести ценности лишь к одному из познавательных планов, поскольку феноменологически они оказываются сопричастными каждому из трех.

Имманентный характер ценности выражается присутствием ее в качестве содержания потока сознания. При этом не имеет значения, «принимается» ли ценность «во внимание», сосредотачивается ли на ней рефлексивный взгляд и т. д. Все присущее сознанию и его актам имманентно структурируется в потоке переживаний и в качестве феномена берет свое начало не из внешнего, трансцендентного мира, но из самого сознания.

Трансцендентность ценности имеет двоякий смысл: с одной стороны, под этим можно понимать трансцендентность наделенного ценностью предмета, с другой — как неполноту, неисчерпаемость ценности в качестве самого предмета рассмотрения, недоступность ее абсолютного постижения. Трансцендентными оказываются и объективированные квазиценностные конструкции: моральные нормы, критерии пользы и истины, художественные образы. Их ценностное содержание либо привносится извне субъектом (когда тот, например, смешивает ценность и норму), либо усматривается в качестве их источника (едва ли не всякая объективно принимаемая норма когда-то была субъективной ценностью, и наоборот,

норма может быть интериоризирована субъектом в качестве ценности).

Трансцендентальный характер ценностей был описан еще Кантом и концептуализирован баденским неокантианством. Ценности как трансценденталии выступают условиями возможности ценностных актов, в том числе в отношении вещей-благ. Сами вещи-блага ценности не имеют, но последняя есть условие возможности наделения их оной. Об этом свидетельствует ключевой тезис: «О ценностях нельзя говорить, что они существуют или не существуют, но только что они значат (gelten) или не имеют значимости» (Риккерт 1998, 55). Потому и может возникнуть мысль о том, что «трансцендентальность ценностей» — своеобразная тавтология. Но тогда ценности оказываются лишенными бытия, ввиду чего закрывается их имманентность и трансцендентность. Да, говоря об условиях возможности, мы не имеем в виду актуальное бытие чего-либо. Но это вовсе не означает, что необходимо отказываться ценностям в потенциальном объективном существовании. Так, например, определение ценности как порождающей модели культуры (Докучаев 2009) включает в себя трансцендентальную трактовку ценности и при этом нисколько не отказывает ей в существовании.

### Редукция ценностей и редукция к ценностям

Феноменологическое описание ценностного акта кратко дается Гуссерлем в § 37 Идей I. Говоря об интенциональности ценностного акта, он отмечает: «Если в акте оценивания мы направлены на что-то, то это направление на что-то есть внимание к этому и схватывание его; при этом же мы направлены также и на ценность — но только не по способу схватывания» (Гуссерль 2009, 114). Однако нужно учесть, что эта дескрипция дана в контексте естественной установки, когда не совершена никакая редукция и сознание не сосредотачивает внимание на ценности в качестве интенционального предмета.

Акт оценки есть преимущественно акт, совершаемый в рамках естественной установки вне зависимости от того, осознается ли ценность в качестве критерия этой оценки или нет. Это очевидно, поскольку феноменологическая эпоха предполагает воздержание от суждений не только онтологического, но и этического, и эстетического характера, а оценка, будучи совершенной, имеет в этом смысле статус суждения.

В центре трансцендентально-феноменологического исследования стоит сознание, интенционально направленное на предметы как феномены. Если быть точнее, то речь идет не столько о содержании сознания и не о предметах самих по себе, сколько о том, *как* этот предмет в сознании представлен. Эта корреляция может быть выявлена и прояснена путем проведения особой процедуры  $\epsilon\lambda\omicron\chi\eta$ , означающей «заключение мира в скобки», то есть отказ от любых суждений относительно бытия вещей. Эта процедура призвана преодолеть так называемую «естественную установку», под которую у Гуссерля подпадают научное и обыденное мышления, содержащие ряд пресуппозиций относительно существования объективного мира и его законов.

Но если под  $\epsilon\lambda\omicron\chi\eta$  попадает весь наличный мир, то не будут ли заключены в скобки и ценности, и артефакты культуры, и социальные институты? Да, будут, поскольку они в своем статусе ничем не отличаются от вещей материального мира. Воздержание от любых суждений здесь означает также и воздержание от суждений ценностных или этических.

Стоит отметить, что подобная редукция не означает сведение этической или эстетических оппозиций «добро — зло», «прекрасное — безобразное» к логической «истина — ложь». Это возможная ошибка естественной установки, когда субъективный акт оценки уравнивается с полученными в результате логических операций объективными положениями вещей. В этом случае оказывается, что моральные или эстетические принципы в своей сущности ничем не отличаются от законов природы, что делает их универсальными для всего человечества. Это не только эмпирически опровержимо, но и попросту абсурдно.

Но означает ли тогда  $\epsilon\lambda\omicron\chi\eta$  полное исчезновение мира и ценностей? Выключение естественной установки позволяет обратить внимание на данность предметов под иным углом — как предметов сознания. Здесь и открываются для нас все возможные предметные области (регионы): материальные объекты, артефакты культуры, ценности, другие люди.

Именно здесь мы можем ввести понятие аксиологической редукции как такого вида феноменологической редукции, который обращает наше интеллектуальное созерцание непосредственно на область ценностей и ценностных актов. В общий регион культуры, включающий в себя материальные и духовные артефакты культуры, субъекты и способы человеческой деятельности, входят также и ценности как

порождающие модели, трансценденталии культуры. В этом смысле ценности можно назвать неким субрегионом, обнаруживаемом в рамках аксиологической редукции. Последнюю так же можно определить как эйдетическое обнаружение ценностей как субъективных культурообразующих моделей в объективных категориях истины, нормы, пользы, художественного образа.

Аксиологическая редукция не тематизируется Гуссерлем напрямую, однако пример ее реализации можно увидеть в § 95, когда при анализе ноэматических структур в оценивающем суждении различаются ценное и ценностное (Гуссерль 2009, 304–305). С одной стороны, ценной является просто вещь, с другой стороны, эта вещь обладает и ценностностью, то есть наделяется конкретным объективным свойством. Тем самым под наше внимание попадает и имманентный сознанию ценностный акт, и ценность в трансцендентном смысле, и наделяемая ценностью вещь.

В конечном счете такой анализ позволяет выделить в бытии ценностей два фундаментальных аспекта: конститутивный и конструктивный. В первом случае необходимо рассматривать ценность как непосредственную данность в ее объективной и субъективной форме. Иными словами, конститутивный аспект, основанный на очевидности ценности, должен быть полностью «очищен» от конструктивных компонентов, представляющих «наследие» естественной установки. Анализ этот также демонстрирует, что ценность в том или ином ракурсе может иметь характер конструкции. Это связано, с одной стороны, с невозможностью проведения полной, исчерпывающей редукции, а с другой — с антиномическим характером феноменологического конституирования очевидностей.

## Заключение

Таким образом, трансцендентальный подход может открыть новые горизонты в феноменологической аксиологии. Он позволяет заново придать аксиологии статус философской дисциплины, ориентируя ее внимание на ценности и их онтологию.

Анализ ценностной теории Шелера показывает ее дескриптивный характер, что, с точки зрения трансцендентальной феноменологии, означает неполное преодоление естественной установки. Несмотря на отрицание трансцендентализма и, как следствие, конструктивной активности сознания, основанная на первичном опыте «самоданности» (очевидности) аксиология

Шелера оказывается насыщенной разного рода конструктами, требующими дополнительного прояснения.

Отход от сферы эйдетики в пользу чистого сознания позволяет раскрыть ценности во всех возможных нюансах: как имманентные и трансцендентные образования и как трансценденталии. Этого позволяет добиться аксиологическая редукция как частный, регионально-ориентированный случай общей трансцендентальной ἐποχή. Такая редукция открывает для исследователя возможность рассматривать ценность в качестве содержательной стороны самых различных актов:

практико-волевых, оценочных, даже теоретических. Поскольку ценность есть некое сущее, она каким-то образом предстает нашему внешнему (если речь идет о ценности как свойстве окружающих вещей или явлений) или внутреннему, мыслительному взору. На уровне акта сознания мы можем просто мыслить ценность как некий объект теоретизирования, осуществлять «отнесение к ценности», оценивать, выносить ценностное суждение, рефлексивно или нерефлексивно осуществлять практическую деятельность, которая всегда завязана на человеческой субъективности и ее ценностных предпочтениях.

## Литература

- Гуссерль, Э. (2009) *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. М.: Академический Проект, 489 с.
- Гуссерль, Э. (2013) *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология*. СПб.: Наука, 494 с.
- Докучаев, И. И. (2009) *Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры*. СПб.: Наука, 595 с.
- Риккерт, Г. (1998) *Науки о природе и науки о культуре*. М.: Республика, 413 с.
- Шелер, М. (1994) *Избранные произведения*. М.: Гнозис, 490 с.
- Scheler, M. (1973) *Formalism in ethics and non-formal ethics of values*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 620 p.

## References

- Dokuchaev, I. I. (2009) *Tsennost' i ekzistentsiya. Osnowopolozheniya istoricheskoy aksiologii kul'tury [Value and existentsia: Foundations of historical axiology of culture]*. Saint Petersburg: Nauka Publ., 595 p. (In Russian)
- Husserl, E. (2009) *Idey k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii [Ideas pertaining to a pure phenomenology and phenomenological philosophy]*. Moscow: Akademicheskij Proekt Publ., 489 p. (In Russian)
- Husserl, E. (2013) *Krizis evropejskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya [Crisis of European science and transcendental phenomenology]*. Saint Petersburg: Nauka Publ., 494 p. (In Russian)
- Rickert, H. (1998) *Nauki o prirode i nauki o kul'ture [Science of nature and science of culture]*. Moscow: Respublika Publ., 413 p. (In Russian)
- Scheler, M. (1973) *Formalism in ethics and non-formal ethics of values*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 620 p. (In English)
- Scheler, M. (1994) *Izbrannye proizvedeniya [Selected works]*. Moscow: Gnozis Publ., 490 p. (In Russian)

### Сведения об авторе

Сергей Вячеславович Левшин, e-mail: [cyclopz@mail.ru](mailto:cyclopz@mail.ru)

Старший преподаватель Дальневосточного федерального университета

### Author

Sergei V. Levshin, e-mail: [cyclopz@mail.ru](mailto:cyclopz@mail.ru)

Senior Lecturer, Far Eastern Federal University