

**АБСУРД ЗНАКОВ: СТРУКТУРА ИЗОБРАЖЕНИЯ
В РОМАНЕ Л. ДОБЫЧИНА «ГОРОД ЭН».**

Аннотация:

Е.Н. Карасев. Абсурд знаков: структура изображения в романе Л. Добычина «Город Эн».

Статья посвящена анализу трех основных знаковых подсистем, из которых состоит изображение в романе Добычина: быта, религиозных обрядов и культурных знаков (литература сквозь призму иллюстративного материала). Повествование романа оказывается ориентированным не столько на интертекст, сколько на аудио-визуальный опыт главного героя. Культурные знаки семантизируются и десемантизируются повествователем, конструируя абсурдистский нарратив.

Ключевые слова: абсурдизм, нарративная организация, культурный знак, десемантизация знаков, «поэтика показа»

Анотація

Є.М. Карасьов. Абсурд знаків: структура зображення в романі Л. Добичіна «Город Эн».

Стаття присвячена аналізу трьох основних знакових підсистем, що складають зображення в романі Добичіна: побут, релігійні обряди та культурні знаки (література крізь призму ілюстративного матеріалу). Оповідь в романі орієнтована не на інтертекст, а на сукупність аудіо-візуального досвіду оповідача. Культурні знаки семантизуються та десемантизуються, формуючи абсурдистський нарратив.

Ключові слова: абсурдизм, нарративна організація, культурний знак, десемантизація знаків, «поетика показу».

Eugene Karasiov. The Absurd of Signs: the structure of image in L. Dobytchin's «The Town of N».

The article is dedicated to the analysis of three main sign subsystems, that the image of Dobytchin's novel is constructed of: the ones of everyday life, of religious ceremonies, of cultural signs (e.g. literature in the light of illustrations). The narrative is oriented not towards intertextualization, but towards narrator's audio-visual experi-

ence. The cultural signs are desemanticized and resemanticized, forming the absurdistic narration.

Key words: absurdism, narrative organization, cultural sign, desemantization of sign, «the poetics of showing».

Текст единственного романа Л. Добычина, опубликованный в 1936-м году, незадолго до начала травли формалистов в советской печати, отличается, как и все крайне малое по объему творчество писателя, редкой степенью плотности. Хотя определение жанра «Города Эн» как «романа» является в большей или меньшей степени условным, Л. Добычин сосредотачивает в тексте такое количество деталей, описаний и характеристик уездного Двинска и его жителей, что в результате возникает широкая, «романная» панорама дореволюционной жизни, из которой практически изъяты духовная составляющая и элемент рефлексии.

Уже на первой странице романа (в первых четырех абзацах) Добычин обнажает основные элементы конструкции своего текста. Повествователь, ребенок дошкольного возраста (он растет параллельно повествованию), чье имя мы никогда не узнаем, последовательно фиксирует такие компоненты жизни города, **как религию, быт и литературу** (в данном случае поданную опосредованно, при помощи иллюстративного материала, что является организующим в поэтике «Города Эн»). Уже в отрывке, с которого начинается роман, заметно подчеркнутое игнорирование повествователем (и автором) элементов анализа увиденного. Повествователь выступает как объективная пишущая инстанция (доведенная до совершенства задолго до возникновения школы «нового романа» во Франции), как хроникер, бартовский скриптор, ограниченный лишь собственным визуальным опытом и тем, что он слышит от взрослых.

Остановимся подробнее на этих трех микросистемах, поскольку именно они являются фундаментом добычинского абсурдизма (не только в романе, но и в предшествовавших ему двух циклах рассказов), формируя особенности поэтики (обозначим ее как поэтику «показа»), свойственной автору.

I. Религия как система знаков.

Двинск, выступивший прообразом города в романе Добычина, был многонациональным городом, и представители каждой из национальностей проводили свои религиозные обряды. В результате, перечисление православных, католических, иудейских и прочих церемоний, которые наблюдает либо на которых присутствует повествователь, занимает одно из значительных мест в организации фона для сюжета. При этом сам повествователь не видит никакой разницы между религиями, унифицирует описания, позволяя воспринимать всю совокупность религиозных образов как относящиеся к одной, «обобщенной» религиозной сфере.

Анализ этого пласта текста позволяет сделать вывод, что Добычин использует два основных приема при изображении деталей религиозной сферы. В случае, когда церемония имеет важное значение и, следовательно, описывается достаточно подробно, тот факт, что позиция повествователя игнорирует разницу между важными и второстепенными деталями и событиями, играет особую роль в том, как организованы данные фрагменты текста.

Так, например, одно из значимых для повествователя событий – смерть отца и его отпевание в церкви, в описании превращается в последовательность аудио-визуального опыта, в котором собственно смерть и отпевание заслоняются незначительными деталями:

«Этой осенью заразился на вскрытии и умер отец. До его выноса в церковь наша парадная дверь была отперта, и всем было можно входить к нам. Подвальные перебивали по множеству раз. Вместо того чтобы гнать их, кухарка и нянька выбегали к ним и, окружив себя ими, стояли и сообщали им о нас всякие сведения.

На отпевании была теснота, и любезная дама из Витебска, специально прибывшая на погребение, взяла в руку свой шлейф, отвела меня в сторону и поместилась со мной у распятия. [...] Отец Федор сказал в этот день интересную проповедь: он обращался к маман, называл ее, точно в гостях, по имени-отчеству и говорил маман “ты”» [1, 40].

Помимо подобного обрамления религиозных обрядов, дискредитирующего их значение, вторым характерным для текста «Города Эн»

приемом является столкновение (несознательное для повествователя, но нарочное для автора) религиозных и подчеркнуто бытовых, низовых деталей в соседствующих предложениях или даже в рамках одной фразы. Например: «В дверях колбасной я увидел мадам Штраус. Капельмейстер Шмидт тихонько разговаривал с ней. Золоченый окорок, сияя, осенял их» (с. 45), или «Приближалось говенье, но я мало думал о нем. Я решил уже, что не признаюсь отцу Николаю ни в чем, потому что он может наябедничать или сам сделать пакость» (с. 61), или: «Сонных, нас повели в монастырь и кормили там постным. Потом нам пришлось “поклониться мощам”, и затем нам сказали, что каждый из нас может делать, что хочет, до поезда. С учеником Тарашкевичем я отыскал возле станции кран, и мы долго под ним, оттирая песком, мыли губы. Они от мощей, нам казалось, распухли, и с них не смывался какой-то отвратительный вкус» (с. 109).

Подобных примеров в тексте романа – огромное количество, на порядок больше, чем фрагментов первого типа: религиозные детали упоминаются в этой специфической манере практически на каждой странице. Такой «крен» связан с отчетливым дефицитом событий в городе и в жизни повествователя как таковой («[т]рагедии в этом мире отсутствуют» [2]), а следовательно, единственное, что можно описать, – это подсмотренные детали не-событий.

Таким образом, используя два указанных приема, Добычин не только показывает, как внимание повествователя рассеивается, постоянно теряя центр, но и на уровне фиксации героем увиденного расшатывает стиль путем соединения бытового и религиозного дискурса.

В то же время, сам Добычин, будучи атеистом, избегает какого-либо явного морализаторства и критики религии. Его герой, описывающий происходящее, отнюдь не атеист, хоть и не религиозен: религия для него, как и церемонии, которые он посещает с родителями, – являются неотъемлемой частью конвенциональной повседневной жизни, о смысле которой он даже не задумывается. Для него, как и для большинства жителей города, религия – это такой же источник аудио-визуального опыта, как и все остальное – как электрический театр, походы в гости, война и т.д.

Поэтому критика религии и атеистические замечания, на которые решается один из друзей повествователя:

«Андрей вместо “с днем ангела” поздравил меня “с днем святого”. – Ангелы совсем другое, – пояснил он. Дамы недовольны были. – Не тебе судить об этом, – стали говорить они. Карманова негодовала. – За такие штуки надо драть и солью посыпать, – сказала она после» (с. 44);

«На молебне Андрей встал со мной. Я доволен был, что не чувствую никакого интереса к нему. Приосаниваясь, я стоял независимо. – Двое и птица, – сказал он мне и показал головой на алтарь, где висело изображение “троицы”. Я не ответил ему» (с. 91),

– как видим, воспринимаются и повествователем, и другими горожанами сугубо отрицательно, поскольку претендует на потрясение устоев.

Фактически, Добычин путем обращения к объективированной манере письма создает панораму религиозной жизни провинциального городка; панораму, нейтрально воспринимаемую повествователем, но имманентно абсурдную и лицемерную для читателя, способного уловить в нагромождении деталей и обесмысливании повествования экзистенциальный кризис автора.

II. Культурные знаки как способ узнавания.

Значение литературных текстов в структуре романа «Город Эн» неоднократно становилось предметом литературоведческих исследований (в частности, ряд значительных работ на эту тему был собран в сборнике «Писатель Леонид Добычин», вышедшем в 1996-м году и обобщившем тот уровень интерпретации творчества Добычина, который был доступен литературоведческой науке непосредственно после возвращения этого имени в литературный контекст позднего авангарда). Однако, за исключением отдельных замечаний, рассеянных по статьям, посвященным иным темам и аспектам произведений Добычина, важность иллюстративного материала (как важной составляющей книги как таковой) системному анализу не подвергалась. Тем не менее, на наш взгляд, книжные иллюстрации, открытки, «картинки» и т.п. (весь поддающийся обобщению иллюстративный материал) являются в рамках поэтики Добычина ничуть не в меньшей (а то и в большей) степени важными, нежели собственно интертекст Гоголя, Чехова, Достоевского и пр.

В первую очередь, принципиальная важность визуального опыта для повествователя реализуется Добычиным через принцип описания новых, вводящихся в повествование персонажей.

В самом начале романа главной героиней следующим образом описывает даму, встретившуюся ему и его матери по дороге на религиозный праздник:

«Сморкаясь, нас обогнала внушительная дама в меховом воротнике и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. Ее смуглое лицо было похоже на картинку "Чичикова". В воротах все остановились [...], и дама-Чичиков еще раз посмотрела на нас» (с. 17).

Повествователь описывает нового для него персонажа, играющего в дальнейшем не последнюю роль в сюжете, через сравнение с готовым, уже виденным визуальным образом – иллюстрацией к его любимой книге (по крайней мере, он постоянно к ней возвращается) «Мертвые души». Обозначив данное сравнение, он кодифицирует его, убирая собственно элемент сравнения, слова «похоже на», и оставляя лишь лаконичный и выразительный портрет: «дама-Чичиков».

Подобная схема сравнений (назовем их культурными знаками), без элемента кодификации, повторяется в романе систематически:

«Явился Пшиборовский, фельдшер. С волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картинку "Ницше"» (с. 21);

«Вечером прибыли гости [...] Бородатые, как в "Священной истории", они сели за карты» (с. 25);

«После обеда к нам пришли Кондратьевы с детьми. Андрей был мне ровесник. У него был белый бант с зелеными горошинами и прическа дыбом, как у Ницше и у Пшиборовского» (с. 34);

«Навстречу нам шла от калитки стройненькая девочка и с удивлением поглядывала. Чем-то она напомнила мне богородицу тюремной церкви и монументальной мастерской И. Ступель. [...] – Кто это? – спросил я на бегу у Сержа. – Тусенька Сиу, – ответил он» (с. 44);

«У Белугиных мы застали Сиу, отца Тусеньки. Он был с бородкой, в очках. Он похож был на портрет Петрункевича» (с. 68) и т.д.

Наиболее последовательная система сравнений без их кодификации возникает в романе Добычина путем соотнесения повествователем себя и ближайших людей с поэмой Гоголя. Особенностью взгляда героя-ребенка является то, что он (пока) не делает различия между художественным произведением и жизнью, унифицируя и сближая их в равной степени, воспринимая как естественную их взаимопроницаемость: «Раздеваемый нянькой, я думал о том, что нам делать с этим выигрышем. Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми» (с. 23).

Познакомившись с Сержем Кармановым, ставшим его ближайшим другом, повествователь увлекает того рассказом о героях Гоголя, про которых Серж еще ничего не знает: «Я пожал Сержу руку: – Мы с тобой – как Манилов и Чичиков. – Он не читал про них» (с. 26). В результате друзья ставят домашнюю пьесу, в которой снова (и в последний раз) возникает тема путешествия из реальности в город Эн – остраненная в этом случае эстетикой театра: «Мы с Сержем сочинили пьесу и пошли просить Софи быть зрительницей. [...] На сцене была бричка. Лошади бежали. Селифан хлестал их. Мы молчали. Нас ждала Маниловка и в ней – Алкид и Фемистоклюс, стоя на крыльце и взяв друг друга за руки» (с. 29-30).

Хотя герой часто обращается к иллюстрациям, связанным с Гоголем, при описании самых бытовых подробностей (периодически доводя описание до абсурда, как в случае с фразой: «Возвратясь, мы, как «Гоголь в Васильевке», посидели на ступенях крыльца» (с. 62)), он не делает принципиальной разницы между Чичиковым и Маниловым, соотнося себя поочередно то с одним, то с другим: «Я стоял как Манилов» (с. 60); «Заинтересованный, я стал смотреть на все лица и, как Чичиков, силился угадать, кто писал» (с. 74). Можно сделать вывод, что для повествователя ключевым является лишь проницаемость поэмы, позволяющая, с одной стороны, уехать из реального города Эн в выдуманный Гоголем, а с другой, описывать реальные ситуации, пользуясь готовыми (пусть и не имеющими никакого отношения к этим ситуациям) образцами. Исходя из этого, полного отождествления поэмы и жизни не происходит: если даже, судя по восприятию ребенка-повествователя, пространства поэмы и города и сближены, то события и персонажи очевидным образом разнятся,

позволяя лишь пытаться их соотносить. Поэтому повествователь, используя образы из текста, указывает на элемент сравнения, которым чаще всего выступает слово «как» (как Чичиков, как Манилов, как Гоголь и пр.).

Случаи (частичной) кодификации сравнения, подобные примеру с дамой-Чичиковым, упоминаются в романе в связи с еще двумя персонажами (один из них – это Серж до знакомства повествователя с ним, другой – потенциальный друг). Главным отличием от чисто визуальных сравнений является то, что эти сравнения основаны на образах литературы, то есть на субъективных представлениях, а не на объективированном иллюстративном материале. Так, например, эпизод, когда неизвестный мальчик напугал повествователя, состроив ему страшную рожу в окно, обретает благодаря отцу героя название «Страшный мальчик». В следующей за этим ситуации знакомства повествователь кодифицирует отцовское сравнение, отмечая: «Я выбежал. Лампа горела в передней. Маман восклицала уже. Перед ней улыбались, сморкаясь и освобождаясь от шуб, дама-Чичиков и “Страшный мальчик”» (с. 25).

Годами позже, повествователь так описывает ожидание встречи с человеком, с которым хотел бы подружиться: «Взволнованный, как всегда перед новым знакомством, я ждал своей встречи с Гвоздевым. – Не он ли, – говорил я себе, – этот Мышкин, которого я все время ищу?» (с. 91). Без посредничества отца герой выбирает в знакомой ему литературе образ, более подходящий в качестве друга, нежели постепенно отходящий в прошлое детский идеал Чичикова и Манилова.

Упомянутые примеры с Тусенькой-Натали (в которую повествователь влюблен) и ее отцом характерны тем, что это единственный случай в романе, когда сравнения, данные повествователем, повторяются и, более того, наслаиваются друг на друга, создавая фотографический эффект множественной экспозиции. Герой, «тоскуя» по Тусеньке, отмечает следующее: «По понедельникам первым уроком у нас было "законоведенье", и ему обучал нас отец Натали. Он был седенький, в "штатском", в очках, с бородавкой на лбу и с бородкой как у Петрункевича. Я не отрываясь смотрел на него. Мне казалось, что в чертах его я открываю черты Натали и мадонны И. Ступель» (с. 110).

На первый план выведено повторяющееся сравнение господина Сиу с портретом Петрункевича; однако, вглядываясь, повествователь видит в чертах отца черты дочери и – соответственно – черты изображения богородицы, с которым он первоначально сравнил понравившуюся ему девочку.

Само сравнение человека с религиозным изображением использовано в романе дважды: помимо Тусеньки-богородицы, повествователь постоянно сравнивает Васю (старшего ученика, систематически нарушающего дисциплину в училище) с изображением ангела, полученным им в подарок, или с картиной, изображающей мучения Иоанна-Крестителя. Подобное сравнение оказывается для повествователя важнее, чем выстраивание дружбы с Сержем и собственной жизни как цепочки иллюстраций к «Мертвым душам»: о Васе и о Натали повествователь продолжает вспоминать даже тогда, когда, по его словам, «разочарованный, ожесточенный, оттолкнутый, я уже не соблазнялся примером Манилова с Чичиковым. Я теперь издевался над дружбой» (с. 104).

Характерно и то, что повествователь воспринимает через сравнения с разного рода «картинками» не только встречающихся ему людей и себя, но и места. Так, путешествие в Крым герой снабжает следующим сравнением: «Мы приплыли поздно, и я не увидел впотьмах ни мечети, ни церкви. Я знал их давно по открытке "Приветствие из Евпатории"» (с. 75), а восприятие им Риги в более старшем возрасте вызывает в памяти воспоминания о детских мечтах: «Город был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленький» (с. 109).

Таким образом, ориентация повествователя на визуальный опыт (работу воображения при чтении книг также можно считать за череду визуальных образов) не имеет привязки к непосредственному месту проживания и его обитателям, а может быть рассмотрена как ретрансляция авторского (добычинского) мировоззрения и его поэтики показа, а не рассказа. Сокращение количества сравнений во второй половине романа, особенно ближе к финалу, подводит нас к главной фразе повествователя о специфике его взгляда на мир и людей: «Вечером, когда стало темно, я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи. Я стал думать о том,

что до этого все, что я видел, я видел неправильно. Мне интересно бы было увидеть теперь Натали и узнать, какова она» (с. 124).

Принимая во внимание тот факт, что восприятие персонажа было практически целиком выстроено за счет сравнения увиденного сейчас с увиденным ранее, можно сделать вывод, что в финале романа герой делает попытку отказаться от сравнений в пользу поиска оригинальности. Однако, тот факт, что девушка, в которую он влюблен (значимость этой фигуры подчеркивается повторяющимся сравнением), находится далеко, а следовательно, сравнение старых и новых впечатлений невозможно, оставляет героя лишь на пороге нового видения, одновременно разводя автора и персонажа, поскольку, неправильная для последнего, манера изображения является очевидно верной для Добычина.

III. Резинки «паж»: семантизация и десемантизация бытовых деталей.

Одним из ключевых приемов, используемых Добычиным при фиксации бытовых деталей, является введение в текст заковыченных понятий (терминов, абстрактных характеристик), которые герой-повествователь постепенно включает в свой лексикон.

Подобных примеров в романе более полусотни, и все они группируются в следующие блоки:

1. *Вестиментарный код и внешность* («в шляпе “амазонка” и в браслете “цепь”», с. 37; «она была в форме “сестры”», с. 56; «у меня в это время был “непроницаемый вид”», с. 96; «он был одет в “штатское”», с. 109).

2. *Помещения и детали архитектуры* («самая большая называлась “зал”», с. 28; «я улизнул в “приемную”», с. 39; «на “даче” он был управляющий», с. 75. Одним из наиболее интересных примеров этого блока является фрагмент: «из комнаты, называвшейся “библиотека”» (с. 69), косвенно подтверждающий второстепенную роль книг для повествователя в сравнении с аудио-визуальным опытом).

3. *Предметы* («сундучок, который назывался “скринка”», с. 20; «он выписал “кафедру”», с. 108; «мы получили “свидетельства”», с. 121).

4. *Школа/училище* («Серж был в “основном”, а Андрей – в “параллельном”», с. 64; «подошел ко мне на “перемене”», с. 92; «я вставлял что-нибудь из “закона” или из “словесности”», с. 113).

5. *Религиозные обряды* («мы видели, стоя у окон, “процессию”», с. 85; «приближался “молебен”», с. 102; «обещал мне вернуть их за “всенощной”», с. 111).

6. *Политический дискурс* («она была “правая”», с. 65; «толковала про “объединение” и про “отпор”», с. 88).

7. *Абстрактные понятия* («Мы решили, что она “на практике”», с. 21; «в “нечетные дни”», с. 79; «его “посадили”», с. 80; «Серж начал “жить” с ней», с. 100).

8. *Искусство* («Мы любили его “видовые” с озерами, “драмы” [...], и “комические”», с. 81; «про “современную литературу” я думал...», с. 118)

Стремление повествователя вырвать слово/словосочетание из контекста, закавычить его и механически воспроизводить в повседневной речи, свидетельствует о том, что ряд понятий и терминов лишен в глазах повествователя своего значения, десемантизируется им и низводится до уровня маркера принадлежности к определенному кругу (условных «взрослых», компании по училищу и т.д.). Механизм присвоения новых слов описывается самим героем на примере политического дискурса: «Мы стали употреблять слова “митинг”, “черносотенец”, “апельсин”, “шпик”» (с. 69); при этом, как и в случае с отправлением религиозных обрядов, элементы анализа, отбора и ценза со стороны героя отсутствуют.

В то же время, в ряде случаев присвоение героем новых терминов, их вторичная семантизация в контексте его личного опыта, сопровождается раскрытием кавычек. Как правило, такие примеры относятся либо к категории повседневных вещей («Замок скринки сыграл свою музыку», с. 22), либо к религиозным обрядам («я отправился рано ко всенощной», с. 112), либо к абстрактным понятиям («она оказалась, бедняжка, на практике», с. 25), – то есть к одной из тех категорий, которые определяют его быт в большей степени, нежели разговоры взрослых или приятелей по училищу о политике.

Кроме того, процесс ресемантизации закавыченного понятия часто связан в структуре текста с видением: так, имя сестры своего знакомого

Грегуара, “Агаты”, повествователь лишает кавычек лишь после того, как видит ее, точнее после того, как фиксирует сам момент видения: «У двери стояла “Агата”» (с. 83), «Я увидел Агату» (с. 89). В этом аспекте Добычин также сближается с Хармсом, у которого герои в равной степени безличны и взаимозаменяемы [3], и существуют лишь постольку, поскольку попадают в поле зрения повествователя, при чем описываемое событие зачастую длится столько, сколько длится процесс описывания.

Обратный процесс десемантизации важного в жизни героя понятия происходит после его разочарования в дружбе с Сержем Кармановым. Письма, которые повествователь писал уехавшему другу и рвал, не имея возможности отправить («Я рвал свои письма, когда они были готовы», с. 73), с годами превращаются в его воспоминаниях в абстрактный знак “письма к Сержу” («я вспоминал “письма к Сержу”», с. 114), подводя итог того периода жизни, когда повествователь все «видел неправильно» (с. 124).

Таким образом, специфическим для романа Добычина является тот факт, что его герой, помимо визуальных культурных знаков, оказывается ориентированным на «чужое слово» (Бахтин), помещая новые для себя понятия, (еще) лишенные семантики, в кавычки, воспроизводя их по преимуществу как абстрактный знак, свидетельствующий о его принадлежности к миру взрослых.

(Тому же принципу подчинено и систематическое использование второго лица в повествовании, когда речь заходит об обсуждении чего-либо старшими в присутствии героя: «Цецилию мы выгнали», с. 22; «Мы рассердились на нее за это и при расчете удержали с нее за подаренные ей на пасху башмаки», с. 47; и т.д. Исключения составляют использованные во втором лице глаголы движения, а также те случаи, когда «мы» – это повествователь и кто-то из его сверстников.)

При помощи нагромождения десемантизированных и ресемантизированных понятий и терминов, относящихся к подчеркнуто разным дискурсам (по разнообразию используемых дискурсивных практик Добычин оказывается в одном ряду с В. Набоковым и К. Вагиновым), а также через устранение элемента рефлексии над языковыми средствами, Добычин задолго до теоретических построений А. Камю и творческой практики

позднего С. Беккета пытается показать сущность абсурдного мира, в котором язык – недееспособен.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Добычин Л.И.* Город Эн; Рассказы / Подготовка текста, сост., вступ. статья В. Ерофеева. – М.: Худож. лит., 1989. – 222 с. (Забывтая книга). – Все цитаты приведены по этому изданию с указанием страницы.

2. *Ерофеев В.В.* Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Советский писатель, 1990. – с. 157.

3. *Сапогов В.* Имя в поэтике Л. Добычина («Встречи с Лиз») // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма. Сборник – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – С. 261-266.

УДК 821.161.1: 82-31

В.А. КУРНИЦКАЯ
(Ташкент)

СТРУКТУРА ЭПИГРАФА РУССКОГО РОМАНА-КОММЕНТАРИЯ

Аннотация.

В данной статье рассматривается проблема анализа элемента структуры русского романа-комментария – эпиграфа. Особое внимание уделено отношениям романа-комментария с предшествующей традицией, выстраиваемым посредством эпиграфа. По мнению автора, эпиграф негативен по отношению к произведению, его анализ значим для поэтики романа-комментария.

Ключевые слова: роман-комментарий, жанр, эпиграф, литература XX века

Анотація.

У даній статті розглядається проблема аналізу елемента структури російського роману-коментаря – епіграфа. Особливу увагу приділено відношенням роману-коментаря із попередньою традицією, які вибудовуються за допомогою епіграфа. На думку автора, епіграф є негативним стосовно твору, його аналіз є істотним для поетики роману-коментаря.

Ключові слова: роман-коментар, жанр, епіграф, література XX століття.