

УДК 82.09

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-71-1-127-137

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В СВЕТЕ ЦЕННОСТНО-ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА

© Олег Миннуллин

DOCUMENTARY PRINCIPLES IN FICTION IN THE LIGHT OF THE VALUE-ONTOLOGICAL APPROACH

Oleg Minnullin

The purpose of the publication is to establish the reasons for the growth of the documentary principle in fiction for over the last one and a half centuries in connection with the transformation of the semantic and value powers that the author of the work possesses. The value aspect of the documentary principle in literature is about the role the fact plays as a link with being, when the writer's ability and his right to authoritatively act as a subject coming into contact with the cumulative experience of mankind is called into question. In the presence of the documentary principle, the result of a creative act is not a narrowly understood aesthetic product, a phenomenon of an exclusively fictitious nature realized in "autonomous being", taken outside the "reality of births and deaths" of the author and the reader. Reliance on the fact opens up the possibility for a creative act to be realized as an event, rooted in the space of its responsibility to true being. However, the creative activity of the artist as the founder and organizer of a meaning-generating event still remains an indispensable condition for a work of art. The dialectical unity of the truth of a fact (document) and the individual creative initiative of the author is preserved in literature of a predominantly documentary nature. The author confirms the authenticity of all stamps on the document, personally and artistically ratifying it and overcoming its subjective ontological fluctuation. The formative initiative of the author also remains of paramount importance due to the fact that a direct transfer of life to paper is impossible (either because of its inexpressiveness, or, more often, due to the intolerable traumatic experience that is ousted from the bright field of the individual's consciousness). The author provides an opportunity for the other (the reader) to have access to the "bare life", of which he was a witness and a participant, creatively building a subject-shaped structure that ensures this accessibility. The work of V. T. Shalamov serves as a support for the ideas presented in the article.

Keywords: author, documentary principle, ego-document, value, ontology, V. T. Shalamov

Цель публикации – установить причины возрастания документального начала в художественной литературе в последние полтора столетия в связи с трансформациями смысловых и ценностных полномочий, которыми обладает автор произведения. Ценностный аспект документального начала в литературе заключается в том, что факт берет на себя роль смычки с бытием, когда способность и право писателя авторитетно выступать в роли субъекта, переживающего совокупный опыт человечества, поставлены под сомнение. В присутствии документального начала результатом творческого акта оказывается не узко понимаемый эстетический продукт, явление исключительно фикционального характера, реализованное в «автономном бытии», выведенном за пределы «реальности рождений и смертей» автора и читателя. Опора на факт открывает возможность для творческого акта осуществиться как событие, укорененное в пространстве ответственности перед подлинным бытием. Однако и творческая активность художника как учредителя и организатора смыслопорождающего события все равно остается непеременимым условием художественного произведения. Дialectическое единство правды факта (документа) и индивидуально-творческой инициативы автора сохраняется и в литературе с преобладающим документальным началом. Автор подтверждает подлинность всех «мокрых печатей» на документе, лично и художественно ратифицирует его. При этом преодолевается и его субъектная онтологическая зыбкость. Формотворческая инициатива автора также сохраняет первостепенное значение в связи с тем, что прямое перенесение жизни на бумагу невозможно (либо ввиду ее невыразительности, либо, чаще, в связи с непереносимой травматичностью опыта, который вытесняется из светлого поля сознания личности). Автор обеспечивает возможность доступа другого (читателя) к «голой жизни», свидетелем и участником которой он оказался, творчески выстраивая субъектно-образную структуру, обеспечивающую эту доступность. Опорой для изложенных в статье идей служит творчество В. Т. Шаламова.

Ключевые слова: автор, документальное начало, эго-документ, ценность, онтология, В. Т. Шаламов

Для цитирования: Миннуллин О.Р. Документальное начало в художественной литературе в свете ценностно-онтологического подхода // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. №1 (71). С. 127–137. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-71-1-127-137

Литература с преобладающим документальным началом (понятие, предложенное Е. Г. Местергази [1, с. 28]) в последние полтора столетия играет все большую роль в отечественном литературном процессе. Исследовательница Н. Яковлева справедливо отмечает: «Со второй половины XIX столетия стремление к фактографии становится определяющей чертой русской прозы» [2, с. 13]. Имеется в виду утверждение литературных прав и авторитета жанра очерка с его ориентированностью на факт, на невымышленный характер событий, а также все большее распространение мемуарной, автобиографической литературы и т. п. Динамика возрастания авторитета и востребованности у читателя документальности в общей системе литературы отчетливо сохраняется на протяжении всего XX столетия, вплоть до конца советского периода и в постсоветское десятилетие. Как пишет Е. Г. Местергази в своей диссертации, «начиная с 1920-х гг. в русской литературе документ принялся с невероятной настойчивостью пробивать себе путь и всюду победил – и читателя, и зрителя. В качестве новой яркой вехи можно отметить конец 80-х–90-е годы, когда документальное начало в литературе заняло... главенствующие позиции» [1, с. 8].

Широко мыслимый документализм в свою очередь все активнее подвергается литературоведческим рефлексиям и обсуждается в полемиках, вплоть до того, что в некоторых случаях его объявляют внове обретенным краеугольным камнем словесного творчества, универсальным фактором, знаменующим переход к новому периоду в развитии литературы.

Еще в конце 1970-х П. В. Палиевский говорит о «самостоятельном эстетическом значении факта» [3]. Документальное начало начинает мыслиться в качестве революционного принципа, переворачивающего всю систему литературы и требующего пересмотра фундаментальных представлений о литературно-художественном творчестве, его отправных установках, о конечных целях и смыслах. Об этом свидетельствует и развернувшаяся на страницах «Литературной газеты» в 1987 году общественно-литературная полемика вокруг документального начала в словесном искусстве, захватившая впоследствии и «толстые» журналы. Именно здесь, как отмечает

З. Н. Чукуева, осуществляется решительная «попытка утвердить документализм в привилегированных литературных правах. Преимущественно он расценивается критиками как качественное обновление прозы или как переход к новому литературному этапу» [4, с. 84].

Естественно стремление литературоведов и самих писателей доискаться до причин поступательного возвышения роли документального начала в художественном словесном творчестве, вплоть до возможного «опрокидывания» всей устоявшейся системы литературы и построения новой на фундаменте документализма. Сформировалось широкое поле размышлений и ответов на этот многослойный по своей сути вопрос. Чаще эти ответы носят историко-социальный характер или ориентированы на внутреннюю логику самого литературного процесса. Порой главным виновником документалистского переворота в литературе объявляется читатель и дается психологически-рецептивное обоснование феномена. В этом случае утверждение документального начала в художественно-словесном творчестве понимается как ответ на требования читателя, предъявляемые к тексту, который претендует на его внимание и право поведать нечто существенное, явить такой опыт, ради которого следует отодвинуть в сторону текущие жизненные заботы.

Наиболее плодотворные поиски в означенном проблемном поле связаны, на наш взгляд, с осознанием сдвигов, происходящих внутри категории автора (включая весь спектр его ипостасей: биографическое лицо, творец-художник, субъект эстетической активности, наконец, весь человек). На недостаточность изучения этого аспекта документализма теоретиками литературы и плодотворности его разработки указывает в рамках широкой дискуссии о документализме в литературе Е. Г. Местергази [3]. Именно в антропологической перспективе, открывающейся через исследование категории автора, обретают свое место и свой смысл все другие вопрошания и возможные частные ответы о ценности, смысле и роли документального начала в художественном творчестве, о причинах утверждения этого начала, о чем речь преимущественно и пойдет в предложенном материале. Рассмотрение документального начала в художественной литерату-

ре в ценностно-онтологическом аспекте является целью статьи.

Самым общим не специально литературоведческим объяснением причин усиления документального начала в словесном творчестве является следующее: в полном социальных потрясений и исторических катастроф XX столетия «действительность неожиданно оказалась фантастичнее вымысла, а факты – красноречивее слов» [1, с. 8]. Вдруг выяснилось, что сама по себе действительная жизнь способна «сгущать краски» и являть проступающий за фактами смысл лучше любого искусства. Писателю – участнику «драмы существования» (выражение Н. Бора), ее свидетелю и судье в одном обличии – остается лишь выделить факт в сумятице жизни, в ее хаотичном потоке, взглянуть на него под нужным углом зрения, увидеть его глубину и выразительность, дать истолкование своими средствами. Автору следует не генерировать альтернативную автономную область искусства (художественный мир со своими неприкосновенными границами), изолированное инобытие, а лишь быть способным узреть существенное в том уже длящемся «повествовании», в которое мы все включены или можем быть включены как его герои, а не только как взглядывающие мимоходом «незаинтересованные созерцатели», и указать на это существенное читателю.

При этом, перефразируя «Поэтику» Аристотеля, история явится в столь же философичном виде, как и поэзия, но с тем преимуществом, что явленное на бумаге будет отнесено не к тому, «что могло бы быть», а к реально бывшему. Заговорит не отдельный автор, чей авторитет и право говорить от имени бытия в целом могут быть поставлены под сомнение, а «талант самой жизни» [3]. П. В. Палиевский по этому поводу писал: «История дает то, что было, литература – то, что могло быть. Это отношение, которое определил еще Аристотель, стало восприниматься теперь, после всех потрясений, вот с какой стороны: раз оно могло быть, но не было, значит, в нем чего-то не хватало. Возможностей, в конце концов, всегда много. Они колеблются, обещая что угодно, и воображение готово их развить» [5, с. 149]. В документальном свидетельстве все, как будто, явлено из самой гущи событий жизни, здесь проступает единственно сбывшееся из всего сонма возможного и вероятного: «Открывая книгу, заявленную как документальная, читатель «хочет быть уверенным, что все, рассказанное в ней, так и было. Не могло быть, а именно было!», – настаивает советский писатель, в прошлом военный летчик М. Л. Галлай, отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы» в рамках

темы «Жизненный материал и художественное обобщение» [6, с. 20].

Достоверность документа претендует на способность восполнить некое утраченное свойство художественной литературы (воплощенное в фигуре автора), служившее залогом ее полномочий «захватывать» читателя, вести за собой, преобразовать человеческую форму по законам красоты и полноты бытия, просто учить жизни в конце концов (вспомним емкую формулу Г. Н. Чернышевского о литературе как «учебнике жизни», как бы упрощенно она не звучала). В такой перспективе задокументированная «живая жизнь» видится как будто «поучительнее» искусства. В XX столетии, когда онтологическая серьезность, весомость эстетического опыта подверглась сомнению как нечто призрачное, ведущее к эскапизму с его пренебрежением единственностью «события бытия-жизни», т.е. как нечто ценностно спорное, полновесность задокументированного факта устремилась восполнить образовавшуюся лакуну.

Образцом художественной литературы с преобладающим документальным началом является колымская эпопея В. Т. Шаламова. В ряде своих эссе о творческих принципах «прозы, пережитой как документ» («О прозе», «О новой прозе» и др.), автор «Колымских рассказов» размышляет об ожиданиях современного ему читателя. Он констатирует неспособность романа (вымышленной прозы) удовлетворять потребность читателя в смысле и подлинном взгляде на жизнь: «доверие к беллетристике подорвано... Сегодняшний человек проверяет себя, свои поступки не по поступкам Жюльена Сореля или Растиньяка, или Андрея Болконского, но по событиям и людям живой жизни – той, свидетелем и участником которой был он сам» [7, с. 144]. Современный читатель, по мысли писателя, готов соотносить свои взгляды только с документом, а специальная художественная работа «по закруглению сюжета», порожденного силой авторского вымысла, вызывает скорее недоверие того, кто берет в руки книгу. «Читатель ищет, как и искал раньше, ответа на „вечные“ вопросы, но он потерял надежду найти на них ответ в беллетристике. Читатель не хочет читать пустяков» [7, с. 146], – подытоживает автор «Колымских рассказов». На эту тему размышляет и П. В. Палиевский: «читатель... обращается к писателям и „литературе человеческого документа“ потому, что хочет расслышать голос провидения, – неожиданную, непредсказуемую, но и открывающуюся для всех объективную истину» [3].

Как видно из приведенных цитат, В. Т. Шаламов и П. В. Палиевский ищут объяснения вос-

требованности, популярности документализма прежде всего в фигуре и запросах читателя. Но только этим нельзя объяснить всей сути вопроса. Вспомним пушкинский завет: «Поэт, не дорожи любовью народной». Никакое «восстание читательских масс» (перефразируя, Х. Ортегу-и-Гассета) само по себе не может заставить художника творить лишь во исполнение социального запроса, каким бы настойчивым или даже агрессивным он ни был. По-видимому, дело не в только (а может и не столько) в читателе, сколько в самом авторе. Индивидуально-творческой инициативы творца в какой-то момент оказалось словно недостаточно для него самого. Писательское доверие к самому себе пошатнулось. Для «полнокровности», бытийственности, онтологической состоятельности творчества автору потребовался авторитет самой жизни, дыхание «почвы и судьбы», проступающее там, где «кончается искусство» (Б. Пастернак).

Впрочем, на наступление документа в литературно-художественном творчестве, его как будто большую в сравнении с вымыслом правомочность пусть и не вполне отчетливо указывалось еще в 1870-е годы XIX века. Вот характерное рассуждение Ф. М. Достоевского из «Дневника писателя»: «Действительно, проследите иной, даже и не такой яркий факт действительной жизни, – и если только Вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах?.. чтобы только приметить факт, нужно тоже своего рода художника» [8, с. 319]. Спустя некоторое время Л. Н. Толстой замечает в одной частной беседе, что ему «совестно сочинять про какого-нибудь Ивана Ивановича или Марью Петровну, тогда как никакого такого Ивана Ивановича не было», что неловко изображать страсти выдуманных людей и провидчески предполагает, что уже не за горами то время, когда «писатели... перестанут выдумывать и начнут просто рассказывать о том, что им встретилось интересного в жизни» (цит. по [9, с. 218]). Толстой фактически предсказывает наступление эры документализма в литературе.

Напрямую связанная с вопросом о документальном начале в словесном творчестве проблема кризиса вымысла в литературе, а также вопросы о соотношения искусства и жизни остро были осознаны уже на рубеже XIX–XX столетий. К художественной литературе, как это ощутимо уже в приведенном высказывании Л. Н. Толстого, начинают относиться с большей осторожностью, а где-то и с явным недоверием: много ли способна дать художественная литература, можно ли доверять ей и спрашивать с писателя все-

рьез, или написанное лишь «забвенье, сон и отдых от забот» (А. Блок)? Обладает ли художественное произведение бытийной состоятельностью (не говоря уже о социально-исторической достоверности, которой располагает документ)? Сам миметический принцип, бывший незыблемой творческой доктриной долгие столетия, начиная с времен Аристотеля и Платона, все чаще для отдельных авторов в новейшее время постепенно утрачивает свою авторитетность¹, свою тотальную власть, а порой и вовсе вызывает нескрываемое раздражение.

Примером может послужить критика исключительно эстетического понимания ценности литературного творчества у В. В. Розанова, размышлявшего об умерщвляющей силе искусства в своих «Опавших листьях». В его противопоставлении литературы (и литературности!) и жизни слышатся не только упреки в эскапизме художественного творчества или общая началу минувшего века идея о закате культуры, о резком ее опустошении и вялости после великих художественных свершений. Мыслитель почувствовал, что век «великого окончания литературы» определен какими-то глубокими процессами в самом человеке, в его онтологии, вследствие чего уже радикально изменилась и роль словесного творчества как формы общественного сознания. Классика, способная перебросить мост между повседневной секулярной действительностью жизни и священным ее истоком, завершилась.

У В. В. Розанова звучит настоящий «погребальный гимн» миметическому искусству слова и оригинальная его критика, соединяющая личное-онтологическое и культурно-историческое понимание художественного творчества: «...литературность ужасна: литературность души, литературность жизни. То, что всякое переживание переливается в играющее, живое слово: но этим все и кончается – само переживание умерло, нет его. Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о нет! Оно – расхолаживает и останавливает. Говорю об оригинальном и прекрасном слове, а не о слове „так себе“. От этого после „золотых эпох“ в литературе наступает всегда глубокое разложение всей жизни, ее апатия, вялость» [11, с. 26].

¹ Корни кризиса мимесиса, как единого творческого принципа, по всей видимости, следует искать на еще заре индивидуально-авторской эпохи, т.е. на рубеже XVIII–XIX столетий. См. об этом, например, в работе «Введение в архитекст» Ж. Женетта, где излагается спор между Ш. Батте и И. Шлегелем о подлинных и вымышленных чувствах в поэзии [10]. Вымышленные и подлинные чувства в словесном произведении предстают уравниваемыми в правах.

В. В. Розанов чувствовал необходимость в защите жизни в свою эпоху эстетических манифестов: «Нужна вовсе не „великая литература“, а великая, прекрасная и полезная жизнь...» [11, с. 27]. Правда жизни и вымысел искусства, органично уживавшиеся друг с другом долгое время и нуждавшиеся друг в друге для своей полноты, вдруг застают себя по разные стороны баррикад. Приходится пересматривать фундаментальные конвенции между искусством и жизнью.

В прежние времена «писатели считались властителями дум и были ими; талант открывал в жизни неизмеримо больше, чем она могла сообщить рядовому человеку сама» [5, с. 132]. Но никакая замкнутая концепция мира и человека, воплощенная в словесном материале, оказывается не в состоянии удовлетворить читателя. В художественной литературе произошел существенный сдвиг²: стала ощутимой утрата художником слова права выступать в качестве субъекта совокупного опыта человечества просто потому, что он – художник, возвышающийся над толпой, и своеобразный посредник в делах священного (жрец, гиерофант, пророк, медиум и т.п.). Теперь литература ищет в документальном начале жизненную опору для самой себя, нескомпрометированный источник права говорить от имени бытия и от имени истины. Писатель стремится опереться на авторитет действительной жизни (реально бывшего), взять ее в свои сообщники в творческом деле «преображения жизни».

Художественное событие, обособленное от сферы священного, подпитывается теми крохами подлинного бытия, фрагментами священного, которые сохранились в документе (зафиксированном факте реального). Подобно тому, как поэзия в кризисную эпоху тотальной секуляризации, по слову М. Хайдеггера, способна являть «след сбежавших богов» [12, с. 83], свидетельство полноты бытия, так и документ, служащий опорой художественного события, хранит этот след. «Голая жизнь» (Д. Агамбен [13]) запечатлевается, отпечатывается в документе, остается лишь правильно распорядиться этим нерастворившимся «сгустком», фрагментом бытия. Благодаря своей «метахудожественности» [1, с. 28], факт, таким образом, содержит в себе самом священную санкцию на право быть поведенным и пережитым как смысл, в противовес отсут-

ствию этого неотторжимого права у вымышленного повествования, когда миметический акт уже не может быть уподоблен священнодействию.

Ценностный аспект документального начала в литературе заключается в том, что подтвержденный факт берет на себя роль смычки с бытием («это было!»), когда способность и право автора самостоятельно авторитетно выступать в этой роли поставлены под сомнение. Ставка на документальность вызвана потребностью восполнить утраченные полномочия автора выступать «субъектом совокупного опыта человечества» за счет того, что рассказанное было на самом деле. Восполнение подлинности события, его полновесности реализуется за счет привлечения его участника и первого свидетеля, обретающих свое место в документе. Суть документального поворота в литературе состоит в том, что противостоящие начала (вымысел и реальность, художественность и проза жизни, творческая отделка и безыскусность достоверного свидетельства) теперь могут быть заодно только на основе изменившихся конвенций: реальность документа получает полномочное право смыслового первенства в этой паре.

П. В. Палиевский отмечает особенную «радость и нетерпение, высказываемые теорией и критикой», склоняющейся в сторону утверждения права документа обрести свое краеугольное место в событийности творческого акта и – соответственно – литературного произведения. «Как будто хочется сбросить иго, наказать какую-то силу за свое долготерпение, разоблачить» [5, с. 128]. Эта разоблачаемая сила – жреческая власть автора, самонадеянно взявшего на себя право говорить от имени «сбежавших богов», в ситуации тотальной секуляризации культуры, присвоившего и эксплуатирующего в своих частных интересах право на смысл.

Позволим себе сравнить эту своеобразную радость, отмеченную П. В. Палиевским, с тем чувством, которое вызвала реплика Юрия Гагарина, в ответ на вопрос Никиты Хрущева, видел ли космонавт, вылетев на орбиту, Бога? Свидетельство первого человека в космосе, что Бога он там не заметил, конечно, не отвратило верующих от веры и никого не повергло в уныние (скорее представилось чем-то вроде остроумия). Но парадоксальным образом полущутливая, как бы забавная фиксация этого факта, расширила границы познаваемого мира, человек почувствовал, что на самом деле он на мгновение взглянул глазами Гагарина (выступившего здесь субъектом, переживающим совокупный опыт человечества) на то, чего он прежде никогда не видел. Человек приоткрыл завесу и приблизился к Тайне миро-

² Мы связываем этот сдвиг с поступательной секуляризацией культуры, разрывом со сферой священного, исследованию чего посвящена отдельная статья: Минуллин О. Р. О роли священного в художественном творчестве: динамика взаимоотношений // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2021. № 2 (57). С. 16–28.

здания, краешком глаза узрел все как есть – именно это – нерв документальной фиксации. И хоть по слову космонавта оказалось, что «там все темно», каждый землянин доподлинно заглянул за горизонт земного, стал чуточку ближе к Тайне, т.е. в конце концов, к тому самому Богу, которого не заметил в космосе Гагарин. Здесь состоялся акт общения, говоря словами философов-диалогистов, с «Великим Другим», которое предстало воплощенным в форму подлинной реальности.

Встреча с документом, с невымышленной живой жизнью в составе события искусства, преобразующего видение мира по законам гармонии, не отменяет «тайны искусства», но снимает зажимы и оговорки условности, «освобождает от иллюзий» [5, с. 149]. Бытие словно само по себе пробивает дорогу и «надвигается» на читателя художественного текста. Исследователи говорят об «авторстве самой жизни» и возможности самоосуществления смысла без посредничества, открывающегося читателю литературы с преобладающим документальным началом. П. В. Палиевский афористически заключает: «Геликон пробился к нам, минуя муз» [5, с. 174]. В результате для читателя в литературном произведении с преобладающим документальным началом реализуется «наступление художественного смысла изнутри самого материала [5, с. 132]» действительной жизни. В этом заключена в том числе и потенциальная эстетическая убедительность факта, его самостоятельное художественное значение, точнее – его неотторжимое право являть смысл.

Однако механически, «в лоб», такое сближение жизни и творчества на деле оказывается проблематичным, и творческая активность художника как учредителя и организатора смыслопорождающего эстетического события все равно остается непеременимым условием художественного произведения. Как это сказано у В. Т. Шаламова, «жизнь заводится на бумаге совсем другими способами» [7, с. 147]. Непосредственная фактографичность и прямое введение документа сами по себе еще не гарантируют жизненности изображенной жизни, того напряженного свечения реальности красками и смыслами, которую всегда давало искусство. В отношении художественно-творческого акта следует говорить о «преображенном документе» (В. Т. Шаламов). До прикосновения к факту человека (автора-учредителя творческого коммуникативного события) – его смысл подобен непознаваемой кантовской вещи себе, беспамятство жизни вяло и невыразительно, так что без повивальной бабки смысла, автора, объемлющего целое своей твор-

ческой активностью, в художественном процессе все равно не обойтись.

В рамках широкой дискуссии о документальности в литературе А. Ю. Большакова, комментируя произведения Н. С. Лескова, справедливо указала, что и в литературе с преобладающим документальным началом автор «относительно скромный фиксатор и обработчик фактического материала... он – центральная фигура, посредник между читателем и исторической реальностью, очевидец, наблюдатель и хроникер изображаемых событий. Это своеобразный летописец национальной жизни, пропущенной сквозь горнило автобиографического опыта и представленной читателю как нечто родное, бесконечно дорогое» [3]. Эта мысль относима не только к автору «Соборян». Диалектическое единство документальной правды факта и индивидуально-творческой инициативы автора сохраняется и в литературе с преобладающим документальным началом. Хотя полномочность права на смысл и ищут опору в самой реальности, зафиксированной в документе, но получателем дивидендов с нее (смысловых, эстетических, даже буквально финансовых при «продаже рукописи») и главным распорядителем по-прежнему остается автор. Более того, «субъективный фактор личности автора» [14, с. 3] в свою очередь упрочивает положение документа. Можно сказать, что автор – подтверждает подлинность всех «мокрых печатей» на нем и ратифицирует документ. При этом преодолевается и онтологическая зыбкость самого субъекта-учредителя события искусства.

Исследовательница документального кино А. Богер справедливо замечает «Знак, непосредственно указывающий на реальность, не воспринимается автоматически как документ <...>. Документ должен быть удостоверен контекстом, дающим систему координат, в которой этот документ может быть понят. По сути, документа как такового нет, пока он не помещен в контекст» (пер. с англ. Д. Субботина) [15, с. 13], пока не подтверждена подлинность документа. Но легитимно эту связь с контекстом может актуализировать только полноценный участник, первый свидетель и учредитель события, в котором жизнь должна заговорить во всеуслышание, т. е. автор. Документы обнаруживают свою действительность, только когда от них требуется проверка, подтверждение их собственной достоверности. Придать факту, оттиску события, отпечатку реальности статус смыслопорождающего «вещественного доказательства» может только обладающий особыми полномочиями интерпретатор.

Эти полномочия, позволяющие удостоверить подлинность документа, оплачиваются, как пи-

шет В. Т. Шаламов, готовностью «подставить-ся», отдать собственную кровь для жизни пейзажа [7, с. 74]. Документ вполне оживает, реализуясь в личном плане, и право «пустить его в дело» выкупается своеобразным жертвоприношением: «автор должен исследовать свой материал собственной шкурой – не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим». Размышляя о «Колымских рассказах», М. Берюtti отмечает, что в них: «страждущее тело учреждается как генезис текста», именно телесная реальность «я» «становится первичной текстоорождающей инстанцией» [16, с. 202]. Этим объясняется успех, так называемого, эго-документа, его выдвижение в авангард художественной литературы с преобладающим документальным началом. Ценной права на смысл оказывается не автобиографичность так таковая, но полнота индивидуального бытия, сосредоточенного лично-пережитого смысла в событии подлинно бывшего. Это событие должно быть как бы вновь пережито, но уже в осмысленно-вертикальном плане (в противовес историко-биографической горизонтали), в свете совсем других законов.

Эстетическая же форма, учреждаемая автором, оказывается прежде всего способом допуска другого субъекта к чувственной полноте события. Без его (читательского) решающего удостоверения цикл жизни документа в художественном произведении не может быть до конца реализован. Полностью за авторской инициативой остается, как сказать, техническая сторона этого дела, мастерство формы, сама способность организации материала, вовлекаемого в событие искусства. Например, З. Н. Чукуева справедливо указывает, что фактографическая деталь способна выполнять роль полноценного «символического знака», поэтому нельзя переоценить роль формотворческой инициативы «в своеобразном отсеивании и в шлифовании документальных ключей, в неповторимых позициях сотворения художественного образа» [17, с. 100]. При этом опять же формотворческая инициатива не должна заслонить самой жизни. Говоря о трудностях правки, автор «Колымских рассказов» сетовал: «Чуть-чуть исправишь и нарушается сила подлинности, первичности» [7, с. 158]. И строго говоря, вещи, созданные им в 1970-х, выглядят более «литературными», чем написанное в конце 1950-х, когда дистанция между лагерным опытом и его художественной вербализацией была минимальной.

Но дело не только и не столько в стилистическом совершенстве, способности к выразительным композиционным решениям, не в самой по себе виртуозности авторской техники, а в уме-

нии открыть доступ к «голой жизни», дать голос молчанию документа или наоборот – чаще – усмирить оглушительность его крика, когда ужас бытия, его провалы, отразившиеся в документе, не могут стать личным опытом, не могут быть пережиты как бывшее со мной или то, что я могу прочувствовать как свое, «примерить» на себя, в силу непереносимой травматичности этого опыта.

В частности, П. В. Палиевский пишет об обнажении в реальности XX века таких темных провалов в человеке, в которые никакое искусство никогда не заглядывало, обнажении «непродолжимых» человеческих пределов: «Когда кинорежиссерам нужно сообщить впечатление от Хиросимы, они просто показывают без оговорок и пояснений документальные кадры: выжженные глаза, у кого-то пинцетом снимают с головы клочки волос, они свободно отделяются. За этим порогом художественных образов уже нет, и надо лишь надеяться, что его не придется переходить» [5, с. 147]. По-видимому, П. В. Палиевский имеет в виду фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь» (1959), где наравне с игровым сюжетом присутствуют такие документальные кадры. К несчастью, сказанное ученым спорно. Кровавые убийства, орудия пыток, уродливые психические девиации, реализуемые во всей полноте своего безобразия, и постоянное соскальзывание человека во внечеловеческие состояния, его умопомрачительная способность творить зло, не считаясь ни с чем, – не только составляют изнанку парадной истории человечества, но и являются неизменным материалом искусства. Более того, в «преображении темной глубины инстинкта» (пользуясь выражением И. А. Ильина [18, с. 63]), состоит одна из его задач. Аристотелевский катарсис, достижимый через страх и сострадание, тоже вполне может быть истолкован в этом ключе.

Размышления П. В. Палиевского справедливы в том отношении, что человеку непосредственно взглянуть в лицо обнаженному ужасу или злу, не теряя меру человеческого, пережить это как событие духа (а не тьмы, из которой он по мере сил вырывается на своем пути), в присутствии и внутри которого есть место для человеческого, а не рядом с которым можно только молчать, осуществить это чрезвычайно затруднительно для литературы и искусства. Тем более это невозможно в том конвенциональном и институциональном виде, в котором они сложились к началу прошлого века.

Дело не в том, чтобы увидеть красоту ядерного гриба, на это человек как раз способен уже в силу глубоко укорененного в нем эстетическо-

го рефлекса, – здесь еще нет творчества и нет человеческого в полном смысле слова. От чистого искусства в случае Хиросимы в пределе требуется большее: пережить человеческий аспект абсолютного зла. Но от мысли, что в событии Хиросимы или Освенцима может обнаружиться полнота человеческого, пусть и в темной ее ипостаси, просто становится не по себе, как от неожиданного взгляда на безобразную физическую патологию. Принять это как одно из проявлений разнообразия, неуместимого в человеческой душе, богатства мироздания, как явление в ряду других искусства не удастся (импульс древней калокагатии в своей глубине для него неистребим). С другой стороны, естественный в этом случае переход из эстетического отношения в этическое, по сути, более сложное, – уничтожает само искусство.

Здесь и выручает документ: «Он деликатен: видит и не видит, говорит и не говорит, знает все, но обсуждает только то, что мы в состоянии признать. А что не в состоянии – все равно направляет на нас как недопонятую правду и озадачивает. Более выгодную форму придумать трудно» [5, с. 155]. Об этом же размышляет в статье, посвященной философии документальности А. Ганжа: «Документальная фиксация того, о чем мы пока не можем говорить, позволяет, по крайней мере, молчать в присутствии реального» [3].

О проблеме невыразимости опыта в силу того, что он выходит за пределы человеческого, в силу его непереносимой травматичности, пишут также многие исследователи «Колымских рассказов» В. Т. Шаламова (например, Е. Михайлик «Спасения нет» [19], М. Берютти «Варлам Шаламов: литература как документ» [16]). Само свидетельствование личности, предполагающее введение события в горизонт человеческого, относительно многого в опыте сталинских лагерей дальнего Севера затруднено, автор не способен свидетельствовать о том, что не смогло уместиться в архитектуру его личности и было вытеснено в подсознание. Экзистенциальный колымский опыт не оставляет душу «в живых»: ни полноценное прямое свидетельствование, ни присутствие, ни соучастие здесь для человеческой личности невозможны. Поясняя свои творческие принципы, выработанные в «Колымских рассказах», на это указывает и сам их автор: «Лагерь – отрицательный опыт, отрицательная школа, растление для всех – для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики» [7, с. 148]. Малейшее сокращение дистанции в отношении этого опыта разрушительно для личности, даже читатель по-

падает в группу риска. Зачем же тогда писать? – спрашивает себя Шаламов и отвечает: ради преодоления зла.

Но как подступиться к этому преодолению, если любое сближение смертельно, если свидетель как личность не выживает? И это при том, что лишь этот невыживший, переживший опыт от начала до конца, и обладает правом артикулировать событие, сохраняя его онтологическое ядро как память собственного тела. Здесь и является шаламовская идея «литературы, пережитой как документ». Ведь вся суть документализма, которую весьма пронизательно сформулировал П. В. Палиевский, состоит как раз в том, что «документ помогает литературе, как и криминалистике, подойти к составу того, что совершается без свидетелей» [5, с. 150]. Документ предстает специфическим инструментом допуска к событию, где человеческое уже невозможно.

Неслучайно у В. Т. Шаламова выделяется два ряда текстов: очерково-свидетельского характера и осмысливающее-исследовательского, зачастую обращенных к одним и тем же реальным фактам (например, очерк «Курсы» и рассказ «Необращенный»). Первичный текст-свидетельство (отсюда важность первого варианта, о которой говорит В. Т. Шаламов) становится, по выражению итальянского писателя, прошедшего опыт концлагерей Primo Levi, «протезом памяти» [20, с. 22], замещающим, восполняющим недостающую структуру события, в котором личности уже не было, которое вытесняется как запредельное для человеческого опыта.

Первая группа текстов призвана лишь зафиксировать событие в качестве следа или оттиска, дактилоскопической «перчатки» (метафора В. Т. Шаламова, положенная в основу заглавного рассказа одного из колымских сборников писателя). Но оттиск нужно истолковать, придать ему статус вещественного доказательства, для чего необходим другой субъект, «дальний родственник», наследник невыжившего, способный судить о произошедшем участливо, но с известной долей безразличия. Является второй субъект, который уже с безопасного расстояния способен осмыслить произошедшее, приближаясь к нему по мере надобности, но и сохраняя при этом своего рода «абсолютную эпическую дистанцию». Только совокупность свидетельства (оттиска) и полномочного интерпретатора составляют документ в полном смысле слова. Исследовательница «Колымских рассказов» Л. Юргенсон пишет в связи с этим: «с одной стороны, автор хочет создать документ, обладающий доказательной силой, с другой – он стремится сделать этот документ читабельным» [21, с. 170]. Эта «читабель-

ность» и есть доступность для другого, достигаемая усилиями автора как учредителя события произведения.

Чисто технически в художественной прозе В. Т. Шаламова это реализуется благодаря особой субъектно-повествовательной структуре, предполагающей постоянное удвоение планов, повторения одного и того же, но с различных точек зрения, удвоение речи³. Изохронная нарративная структура «Колымских рассказов» через систему посреднических точек зрения обеспечивает доступность к самому событию, являющемуся онтологической основой рассказываемого. В результате ужас бытия видится как бы «сквозь тусклое стекло» (Ап. Павел), он предстает усмирленным и преображенным. Через установление отчасти посторонних ассоциативных связей и отношений внутри события, опосредованных дистанциями вновь введенных субъектных планов, через фильтрующее забвение и припоминание, реконструируемое событие как бы запирается в ловушку эстетического зрения. И этот ужас, с которым не справиться одному сознанию, одному субъекту-участнику, оказывается под силу некоторой совокупности субъектов, обладающих неодинаковым положением относительно эпицентра произошедшего и различными точками зрения на него и в нем. Роль автора состоит в учреждении мест для этих субъектов и установлении правил взаимодействия между собой в коммуникативном художественном событии, которое переводит произошедшее в другой онтологический план. Но память о том, что «там внутри» (М. Метерлинк) содержится тот же ужас, остается в событии произведения навсегда.

В рассказе «Перчатка» Шаламов тщательно поясняет, что документальное свидетельство-оттиск в виде дактилоскопической «перчатки», слезшей с его руки на дальнем Севере из-за пеллагры, погиб, и тела, испытавшего лагерный опыт, уже попросту нет: «Где-то во льду хранятся рыцарские мои перчатки, облежавшие мои пальцы целых тридцать шесть лет» (рассказ «Перчатка»). Он задается вопросом: может ли судить о лагере вновь обретенное тело, имеет ли право писать о том, что было обновленная рука воскресшего? И решает этот вопрос в пользу того, что может: дактилоскопический узор на обеих «перчатках» один и тот же.

Таким образом, задача искусства – встроить в человеческий горизонт нечеловеческий опыт, укротить ужас бытия, который блокируется бес-

памятством человека, захваченного этим бытием, отвоевать у бытия человеческое даже там, где это кажется немыслимым, прежде всего там (в Хиросиме, в Освенциме, на Серпантинной). Именно документальное начало в художественной литературе в той ситуации, в которой оказалось искусство к XX веку, способно служить онтологической опорой для этого.

Роль автора как учредителя художественного события неустранима. Но именно в присутствии документального начала результатом творческого акта оказывается не эстетический продукт, явление исключительно фикционального характера, реализованное в «автономном бытии», выведенном за пределы реальности рождений и смертей автора и читателя, из реальности человеческой ситуации, предполагающей телесную детерминированность, а также диалектику вертикальных ценностей духа и горизонта земной жизни. Опора на факт открывает возможность для творческого акта осуществиться как некоторое событие, укорененное в реальности существования, в пространстве ответственности перед подлинным бытием.

Стоит задаться вопросом: но разве не разрушает такой «симбиоз» искусства и жизни законных границ, сохраняющих каждую из областей неприкосновенной и прочной в своем способе существования? Безусловно, в подобном сближении или совмещении каждый раз возникает напряжение самой границы, градус этого напряжения полнее всего ощутим самим творческим субъектом. Автору вменяется ответственность и за меру этого напряжения, за то, чтобы удержать сохранность прав жизни и прав искусства, которые в обновленном творческом формате оказываются весьма уязвимыми или вообще под угрозой уничтожения.

Поясняя возвышение роли документа в современной ему литературе, П. В. Палиевский говорит о готовности писателя в XX веке «пожертвовать достигнутой высокой убедительностью ради новой правды, такой правды, которую бы человек не просто почитал, но, как раньше это было, реально от нее зависел» [5, с. 174], подобно тому как это было в ситуации, когда разрыв между искусством и областью священного еще не был актуален. Документальность видится тем фактором, который способен заместить утраченное священное начало, обеспечивающее искусству право являть исток бытия, говорить от лица бытия и выражать совокупный опыт человечества. Именно этим оправдывается риск разрушения искусства в привычном виде и даже готовность пожертвовать самым главным достижением последних двух тысячелетий, незыблемостью ав-

³ Об этом см. в статье: Миннуллин О. Р. Беспощадная этика Варлама Шаламова // Вопросы литературы, 2015. № 1. С. 161–188.

тономной области искусства. Ради утверждения пошатнувшегося права на смысл (в общеобязательном императивном отношении) творец готов поставить на карту инобытийный статус эстетического события, рискнуть его положением «какого-то иного способа существования, не уместяющегося в границы бытия и небытия» (Э. Левинас [22]). Возможность успеха в восстановлении полномочий творческого субъекта оправдывает рискованность затеи.

Список источников

1. Местергази Е. Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): автореф. дис... докт. фил. наук. М., 2008. 50 с.
2. Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия. Хельсинки: Helsinki University Print, 2012. 213 с.
3. Литература и документ: теоретическое осмысление темы: Материалы «круглого стола». М.: ИМЛИ РАН, 2008. URL: <https://imli.ru/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy> (дата обращения 16.02.2023).
4. Чукуева З. Н. Грани документальности и ее вариации в прозе // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. 2015. № 3. С. 81–84.
5. Палиевский П. В. Документ в современной литературе // Палиевский П. В. Литература и теория. М.: Советская Россия, 1979. С. 128–173.
6. Галлай М. Л. Жизненный материал и художественное обобщение / М. Галлай, М. Лужанин, И. Мерас и др. // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 3–62.
7. Шаламов В. Т. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5.: Эссе и заметки. Записные книжки 1954–1979. М.: Книжный клуб Книгозвек, 2013. 384 с.
8. Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 15 т. Т. 13: «Дневник писателя» за 1876 год. СПб.: Наука, 1994. 541 с.
9. Галушкин А. Пределы документалистики // Вопросы литературы. 1982. № 7. С. 218–222.
10. Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике: в 2 т. Т. 2. / пер. с фран. Е. Васильевой. М.: Издательство им. Сабашиных, 1998. С. 282–340.
11. Розанов В. В. Опавшие листья. СПб.: Азбука-Классика, 2015. 400 с.
12. Хайдеггер М. Исток художественного творчества. Избранные работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
13. Агамбен Д. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / пер. с итал. И. Левина. М.: Европа, 2011. 256 с.
14. Карпеева Т. А. Художественно-документальные жанры русской литературы XI–XX вв. (генезис, жанры, поэтика). Казань: КФУ, 2013. 99 с.
15. Böger A. People's Lives, Public Images. The New Deal Documentary Aesthetic. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001. 288 p.

16. Берютти М. Варлам Шаламов: литература как документ // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Материалы конференции. М.: [б. и.], 2007. С. 199–208.

17. Чукуева З. Н. Документ как существенный элемент современной литературы // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. 2014. № 1. С. 100–104.

18. Ильин И. А. Основы художества. О совершенном в искусстве // И. А. Ильин Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6, Кн. 1. М.: Русская книга, 1996. С. 51–182.

19. Михайлик Е. Спасения нет: Беседа с филологом Еленой Михайлик о прозе Варлама Шаламова 17 января 2019 года / беседовал Э. Лукьянова. URL: <https://gorky.media/intervyu/spaseniya-net> (дата обращения 16.02.2023)

20. Леви П. Канувшие и спасенные / пер. с итал. Е. Б. Дмитриевой. М.: Новое издательство, 2010. 196 с.

21. Юргенсон Л. След. Документ. Протез. «Колымские рассказы» Варлама Шаламова / пер. с нем. Я. Завацкая // Osteuropa. 2007. № 6. С. 169–182.

22. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное / пер. с фран. И. С. Вдовина, Б. В. Дубин. СПб.: Культурная инициатива, 2000. 416 с.

References

1. Mestergazi, E. G. (2008). *Khudozhestvennaya slovesnost' i real'nost' (dokumental'noe nachalo v otechestvennoi literature XX veka)* [Fiction and Reality (documentary principles in Russian literature of the 20th century)]. 50 p. Moscow. (In Russian)
2. Yakovleva, N. (2012). “*Chelovecheskii dokument*”: *istoriya odnogo ponyatiya* [“Human Document”: The History of One Concept]. 213 p. Helsinki, Helsinki University Print. (In Russian)
3. *Literatura i dokument: teoreticheskoe osmyslenie temy* (2008) [Literature and Document: Theoretical Understanding of the Topic]. Materialy “kruglogo stola”. IMLI RAN, Moscow. URL: <https://imli.ru/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy> (accessed: 16.02.2023). (In Russian)
4. Chukueva, Z. N. (2015). *Grani dokumental'nosti i ee variatsii v proze* [Facets of the Documentary and Its Variations in Prose]. *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki*, No. 3, pp. 81–84. (In Russian)
5. Palievskii, P. V. (1979). *Dokument v sovremennoi literature* [Document in Modern Literature]. *Literatura i teoriya*, pp. 128–173. Moscow, Sovetskaya Rossiya. (In Russian)
6. Gallai, M., Luzhanin, M., Meras, M. (1966). *Zhiznennyi material i khudozhestvennoe obobshchenie* [Life Material and Artistic Generalization]. *Voprosy literatury*, No 9, pp. 3–62. (In Russian)
7. Shalamov, V. T. (2013). *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works: In 6 Vols]. Vol. 5.: *Esse i zametki*.

Zapisnye knizhki 1954–1979. 384 p. Moscow, Knizhnyi klub Knigovok. (In Russian)

8. Dostoevskii, F. M. (1994). *Sobranie sochinenii: v 15 t.* [Collected Works: In 15 Vols]. Vol. 13: “Dnevnik pisatel'ia” za 1876 god. 541 p. St. Petersburg, Nauka. (In Russian)

9. Galushkin, A. (1982). *Predely dokumentalistiki* [Limits of the Documentary]. *Voprosy literatury*, No. 7, pp. 218–222. (In Russian)

10. Gérard, G. (1998). *Vvedenie v arkhitekt* [Introduction to the Architect]. *Figury: raboty po poetike: v 2 t.* Vol. 2. Per. s frants. E. Vasil'eva. Pp. 282–340. Moscow, izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh. (In Russian)

11. Rozanov, V. V. (2015). *Opavshie list'ya* [Fallen Leaves]. 400 p. St. Petersburg, Azbuka-Klassika. (In Russian)

12. Heidegger, M. (2008). *Istok khudozhestvennogo tvoreniya. Izbrannye raboty raznykh let* [The Origin of Artistic Creation. Selected Works of Different Years]. Per. s nem. A. V. Mikhailova. 528 p. Moscow, Akademicheskii proekt. (In German)

13. Agamben, G. (2011). *Homo saker. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'* [Homo Saker. Sovereign Power and Bare Life]. Per. s ital. I. Levina. 256 p. Moscow, Evropa. (In Russian)

14. Karpeeva, T. A. (2013). *Khudozhestvenno-dokumental'nye zhanry russkoi literatury XI–XX vv. (genezis, zhanry, poetika)* [Fiction and Documentary Genres of Russian Literature of the 11th–20th Centuries (Genesis, Genres, Poetics)]. 99 p. Kazan', Kazanskii federal'nyi universitet. (In Russian)

15. Böger, A. (2001). *People's Lives, Public Images. The New Deal Documentary Aesthetic*. 288 p. Tübingen, Gunter Narr Verlag. (In English)

16. Berutti, M. (2007). *Varlam Shalamov: literatura kak dokument* [Varlam Shalamov: Literature as a Document]. *K stoletiyu so dnya rozhdeniya Varlama Shalamova. Materialy konferentsii*, pp. 199–208. Moscow [no publisher]. (In Russian)

17. Chukueva, Z. N. (2014). *Dokument kak sushchestvennyi element sovremennoi literatury* [Document as an Essential Element of Modern Literature]. *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki*, No 1, pp. 100–104. (In Russian)

18. Il'in, I. A. (1996). *Osnovy khudozhestva. O sovershenom v iskusstve* [Fundamentals of Art. On Perfection in Art]. Il'in, I. A. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* Vol. 6, Book 1, pp. 51–182. Moscow, Russkaia kniga. (In Russian)

19. Mikhailik, E. (2019). *Spaseniya net: Beseda s filologom Elenoi Mikhailik o proze Varlama Shalamova* [There Is No Salvation: A Conversation with Philologist Elena Mikhailik about the Prose of Varlam Shalamov, January 17, 2019]. *Besedovala E. Lukoyanova*. URL: <https://gorky.media/intervyu/spaseniya-net> (accessed: 16.02.2023). (In Russian)

20. Levi, P. (2010). *Kanuvshie i spasennye* [Sunken and Saved]. Per. s ital. E. B. Dmitrievoi. 196 p. Moscow, Novoe izdatel'stvo. (In Russian)

21. Jurgenson, L. (2007). *Sled. Dokument. Protez. “Kolymskie rasskazy” Varlama Shalamova* [Trace. Document. Prosthesis. “Kolyma stories” by Varlam Shalamov]. Per. s nem. Ya. Zavatskaia. *Osteuropa*, No 6, pp. 169–182. (In Russian)

22. Levinas, E. (2000). *Izbrannoe: Total'nost' i beskonechnoe* [Selected Works: Totality and Infinity]. Per. s frants. I. S. Vdovina, B. V. Dubin. 416 p. St. Petersburg, Kul'turnaya initsiativa. (In Russian)

The article was submitted on 12.02.2023

Поступила в редакцию 12.02.2023

Миннуллин Олег Рамильевич,
кандидат филологических наук,
доцент,
Южный федеральный университет,
420008, Россия, Ростов-на-Дону,
пр-т Университетский, 93.
rapulia@yandex.ru

Minnullin Oleg Ramilevich,
Ph.D. in Philology,
Associate Professor,
South Federal University,
93 Universitetsky Ave.,
Rostov-on-Don, 420008, Russian Federation.
papulia@yandex.ru