

Научная статья

УДК 82.0+791.43.01+7.01+168.522
DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-307-327

**Семиотика кино
в романе «Зеркало» Ирины Одоевцевой**

Анна Альбертовна Арустамова¹
Александр Викторович Марков²

¹ Пермский государственный
национальный исследовательский университет
Пермь, Россия

² Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

¹ aarustamova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3079-0253>

² markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Аннотация

В художественной прозе Ирины Одоевцевой кинематограф выступает как пограничное искусство, страшное как мир подобий, но при этом характеризующее и современность, и современное состояние мирового романа. Анализ корпуса ее художественной прозы показывает устойчивость ряда мотивов, связанных с кинематографом: неподлинный свет, фальшивая любовь, неопределенный статус чувств. Подробный анализ ее романа «Зеркало» (1939) показывает, что кинематограф понимается как интернациональное искусство, иначе проводящее границы между своим и чужим, между культурными и социальными мирами, как искусство, которое возвращает экзистенциальное напряжение в эпоху стирания границ между сословиями и культурами. Одоевцева, опираясь отчасти на достижения прозы и мысли Зинаиды Гиппиус, создает особую конструкцию фильма в фильме, зеркала в зеркале, оборотничества героев. Рассмотрение романа в контексте тогдашней культуры позволило выявить много-

© Арустамова А. А., Марков А. В., 2025

численные отсылки Одоевцевой к русской литературе XIX в.: к романам Лермонтова, Гончарова, Толстого. Одоевцева не только находит экзистенциальную проблематику в русской литературе, но вчитывает в нее проблему подлинного и неподлинного, действительности и фальши. Мир кинематографа оказывается миром плоскости, миром кукол и искусственных тел, тогда как создание фильма сопоставляется с оборотничеством. Одоевцева, начавшая как поэт баллады, воспроизводит и мотивные комплексы наиболее известных баллад Жуковского. Тем самым она этим романом не только дает срез современной жизни, но и поддерживает собственную литературную репутацию. В конце концов ее роман выясняет, жива ли русская эмиграция в состоянии постоянного экзистенциального выбора, стоящего перед всем западным миром.

Ключевые слова

русская эмиграция, парижская нота, Ирина Одоевцева, история кино, литература и кинематограф, семиотика кино, экранный медиум, баллада, модернистский роман

Для цитирования

Арустамова А. А., Марков А. В. Семиотика кино в романе «Зеркало» Ирины Одоевцевой // Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 307–327. DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-307-327

Semiotics of Cinema in the Novel “The Mirror” by Irina Odoevtseva

Anna A. Arustamova¹, Alexander V. Markov²

¹ Perm State University
Perm, Russian Federation

² Russian State University for the Humanities
Moscow, Russian Federation

¹ aarustamova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3079-0253>

² markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Abstract

In Irina Odoevtseva's prose fiction the cinematograph appears as a border art, scary as the world of similarities, but at the same time characterizing both modernity and the current state of the world novel. The analysis of the corpus of her prose fiction indicates the persistence of a number of motifs associated with the cinematograph: untrue light, false love, and the ambiguous state of emotions. A detailed analysis of her novel *The Mirror* (1939) shows that cinema is understood as an international art that differently draws the boundaries between one's own and another's, between cul-

tural and social worlds, as an art that reclaims existential angst in an age of blurring boundaries between estates and cultures. Odoevtseva, relying partly on the achievements of Zinaida Gippius's prose and thought, forms a special construction of a movie within a movie, of a mirror within a mirror, of the characters' turnover. Consideration of the novel in the context of the culture of the time allowed us to identify numerous references by Odoevtseva to Russian literature of the nineteenth century: to the novels of Lermontov, Goncharov, and Tolstoy. Odoevtseva not only finds existential problems in Russian literature, but also incorporates into it the problem of the genuine and the non-genuine, reality and falsity. The world of cinematography turns out to be the world of flatness, the world of puppets and artificial bodies, while the filmmaking is juxtaposed with werewolfism. Odoevtseva, who began as a ballad poet, reproduces the motif complexes of Zhukovsky's most famous ballads. In doing so, she not only provides a cross-section of contemporary life with this novel, but also maintains her own literary reputation. In the end, her novel clarifies whether Russian emigration is alive in the state of constant existential struggle facing the entire Western world.

Keywords

Russian emigration, Parisian note, Irina Odoevtseva, film history, literature and cinema, semiotics of cinema, screen medium, ballad, modernist novel

For citation

Arustamova A. A., Markov A. V. Semiotics of Cinema in the Novel "The Mirror" by Irina Odoevtseva. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2025, no. 1, pp. 307–327. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-307-327

Ирина Одоевцева уделяет в своей прозе кинематографу особое внимание. Ее своеобразный роман с кино не сводится к заимствованию кинематографических приемов, таких как крупный план, взятие сцены в кадр, съемка под углом, которые повлияли на русскую прозу эмиграции. Напротив, она показывает, что будет, если кинематограф станет самой жизнью. Героиня ее романа «Зеркало» (1939) переживает жизненные перипетии как киносъемку, как использование различных методов съемки, таких как движущаяся камера или крупный план. Она в жизни находит протагонистов и статистов кинематографа, а не смотрит на людей, пытаясь с помощью кинематографического письма открыть новые стороны в них. О связи медийности кинематографа (экранной плоскости и света), специфики драматургического конфликта и драматической пересборки идентичности киногероя существует современная литература [Колотаев, Улыбина, 2017; Колотаев, 2018; 2022; Штейн, 2014], на которую мы и опираемся как на методологическое основание исследования.

Критики еще при жизни Одоевцевой обращали внимание на эту особую кинематографичность ее произведений [Одоевцева, 2011, прилож., с. 629–639]. Они могли видеть издержки этого метода, как недоброжелательный к Георгию Иванову и Одоевцевой Набоков, который считал изображения англичан в романе «Изольда» шаблонными и невозможными. Действительно, в романах Одоевцевой англичане, итальянцы и представители других народов клишированы, в романе «Зеркало» только посланник из советской России наделен неожиданным характером и реакциями, это как вторжение объемного и реалистичного в условную двумерность кинематографа. Но это мотивировано и сюжетно – если в Париже Люка снимается в немом интернациональном кино, то в СССР ей обещана карьера актрисы местного значения, что предполагает локальные контексты и ситуации. Гайто Газданов обратил внимание на то, что роман «Зеркало» написан весь в настоящем времени, создавая впечатление кинотекста [Там же, с. 638]. Такое повествование однообразно; но замечательно, что в художественной прозе Одоевцевой нигде нет тяжелого эмигрантского быта, как в «Машеньке» Набокова или прозе того же Газданова. Есть только специфически женские переживания, часто трагичные, но на фоне совершенно условного мира, красивой жизни межвоенной эпохи.

Если мы сравним «Зеркало» и «Камеру обскуру» Набокова, то увидим, что к кинематографу писатели идут с различных сторон. Для Набокова кинематограф – это улика, приводящая в движение детективный сюжет, это запуск механизмов криминальной истории, а для Одоевцевой кинематограф – общий фон происходящего, некоторый дополнительный мир семиотизации, ускоряющий события в личной жизни героев. Роман Набокова устроен как английский детектив с уликой, тогда как роман Одоевцевой – как французский детектив с интеллектуальными играми, если следовать различению этих двух типов европейского детектива, подробно обоснованному в специальной литературе [Моретти, 2016; Чекалов, 2018].

В рассказах Одоевцевой видно, что она сближает кинематограф и пантомиму. Так, героиня одного из рассказов сопоставляет перемену в жизни с пантомимой Чаплина в «Золотой лихорадке» (1925):

И вдруг вспомнила Чаплина в «La guée vers l'ог», как он выпускает пух из подушки, прыгает и кувыркается от радости. Жаль, что ей нельзя так [Одоевцева, 2011, с. 39].

Намеки на пантомиму в ее рассказах незаметны. Например, герой одного из рассказов цитирует романс «Давайте говорить о нашем Парадизе» – а это цитата из стихотворения Михаила Струве [Одоевцева, 2011, коммент., с. 642], обращенного к Ольге Глебовой-Судейкиной, актрисе, эмиграция которой воспринималась и как перенос особых техник тела из Петербурга в Париж¹. Так и в рассказах постоянно звучит мотив молчаливого переноса, пантомимы эмиграции: Россию можно принести, как определенную телесность, как птиц, которые в Париже оказываются теми же, что в России. Этот птичий мотив воспроизводится и в романе «Зеркало»: на обоях птицы оживают, когда у героев всё хорошо – в гостиничном номере (воображаемый мир Люки – это целая волшебная страна), а когда Ривуара там нет в финале – птицы неживые, это просто птицы на обоях и не оживают, раз волшебный мир героини разбит вдребезги. Кинематограф тогда получается общим стилем жизни, внутри которого и возможны такие вторжения реальности.

Кинематограф для Одоевцевой при этом нейтрален, бесплоден: это мир чистых теней, чистых образов. Так, в одном из рассказов выводится Валя, синеман, у которой вся комната увешана портретами кинозвезд. Она хочет подражать всем звездам кино сразу:

А во-вторых, я больше не Валя и не Валентина, а Валентино. В честь Рудольфо Валентино. Так меня и зови [Одоевцева, 2011, с. 103].

Схема романа «Зеркало» напоминает идею Батая о бойне и музее как двух органах циркуляции общественных сил. Одоевцева общалась с Батаем [Гальцова, 1999], вспоминала Батая в мемуарах, мыслила Батая воспитуемым: он наивен, не видел всего многообразия художественных течений в революционной России. Поэтому любит революцию как адепт, будущий великий философ, а не нынешний, он незнаком с многообразием. Согласно Батаю, в современном городе бойня – область нечистоты, это и магазины, и вообще удовлетворение потребностей города. Бойня, согласно Батаю, сакральна: «Бойня религиозна в том же смысле, что и храмы ушедших времен, имевшие двойное назначение, служившие как для молений, так и для убийств... В наши дни бойня проклиняется, она как бы в карантине, словно корабль с чумой на борту... Но жертвами этого проклятия выступают не мясники или животные, а сами благомыслящие люди, которые дошли уже до того, что больше не выносят собственного безобразия, того

¹ См.: Марков А. В., Штайн О. А. Кукла и философия. М.: АСТ, 2025 (в печати).

самого безобразия, что соответствует болезненной потребности в чистоте» [Холье, 1994, с. 81]. Музей тогда выступает как орган очистки от миазмов, чистой прогулки, чистой фасцинации возвышенным: «Музей вроде легкого для большого города: по воскресеньям толпа приливает к музею, словно кровь, а выходит оттуда очищенной, свежей» [Там же]. В романе Париж противопоставлен Венеции как мечте героини. Париж – это место нечистоты, мертвечины, дурных страстей, где всё омертвело, всё заражено, всё не радуется. Венеция представляется идеальной декорацией, чистым, возвышенным, но героиня, попав в Венецию, чувствует, что она осталась собой.

Одоевцева в Париже немало общалась с Мережковским и Гиппиус, не прекращая ими восторгаться [Боброва, 1995, с. 98–103], и даже знаменитая фраза Гиппиус «Если надо объяснять, то не надо объяснять» завышенной попала в роман (с. 537)². О. А. Лекманов * [2020, с. 410] пришел к выводу, что Одоевцева даже нарочито преувеличивала духовное влияние Гиппиус на себя, но это и означает, что Гиппиус для нее была точкой отсчета, в том числе, в некоторых литературных новациях. Более того, она в каком-то смысле считала себя прямым продолжением личности Гиппиус: она гордилась тем, что ее сравнивали с Гиппиус в петербургские годы, и, конечно, во многом поэзия Гиппиус определила жесткость антиномий, соединение мелодраматизма с ощущением системного кризиса собственного «я», рефлексивный сарказм и другие черты поэзии Одоевцевой. Если Одоевцева чему научилась от Гиппиус в прозе, а не в поэзии, то это описанию чувственного как природного. Так, можно сравнить сцену свидания Люки и Тьери в романе «Зеркало» и некоторые особенности прозы Гиппиус:

Он обнимает ее, и она, прижимаясь к нему, вдруг начинает дрожать, как от страха, как от лихорадки. Все темнеет перед глазами, и вдруг белый ослепительный свет зажигается перед нею. Это совсем другой, это новый, восхитительный мир. Все в нем ново, чисто, прозрачно. Деревья высоко поднимают в воздушном небе тонкие ветки с легкими прекрасными листьями.

² Здесь и далее роман И. Одоевцевой цитируется по: *Одоевцева И. В. Зеркало: Роман // Одоевцева И. В. Зеркало. Избранная проза / Сост., предисл. и коммент. М. Рубинс. М.: Русский путь, 2011. С. 465–628. В круглых скобках указаны номера страниц.*

* Минюстом РФ О. А. Лекманов включен в реестр лиц, выполняющих функции иностранных агентов.

Стволы деревьев тоже прозрачны, видно, как в них, как по каналу, переливается сок жизни, как он поднимается в ветки, в тонкие прожилки листьев, блестящий и густой. И земля тоже прозрачна, корни деревьев глубоко переплетаются между собой. В земле под корнями спит бархатный слепой крот, подогнув когтистые лапки, уткнувшись мордочкой в землю, большие белые черви медленно сворачиваются и разворачиваются над ним. Корни как цветы, – будто это не корни, а цветы, цветущие в прозрачной, легкой, светящейся земле. На ветке дерева сидит маленькая птица. Она ясно видна, сквозь ее серые прозрачные перышки видно, как бьется ее маленькое сердце, как кровь бежит по ее венам, ее горлышко напрягается и движется, ее клюв открыт, она поет. Но песни нет, звука нет. Никаких звуков нет в этом новом, непроявившемся, несуществующем мире. Звук еще не родился. Еще нет звука, как нет еще силы, плотности, старости. Все еще ново, нежно, бесмертно. Это первый день, первый час творения. И все ждет звука, требует одобрения (с. 505–506).

В этой стилистике Гиппиус описывала жизнь природы, например, в своем детском пасхальном рассказе «И звери», где тайная жизнь природы понимается и как единственный способ надления ее смыслом, и как медиум, способ передачи, – ясной и прозрачной. Природа, в новом религиозном сознании Гиппиус, – это универсальная среда передачи истины, просветленная среда.

Когда Христос воскрес – то об этом прежде всего с удивлением узнали земляные черви. Сказали кротам, которые и сами уже это подозревали, кроты поговорили с полевыми мышами, а мыши часто выбегают из норок: от мышей узнали суслики и зайцы. Вскоре, таким образом, дело это стало известно всему звериному царству. Звери не говорят друг с другом словами, как люди, а совсем иным способом сообщаются, и притом так скоро и верно, что вести между ними распространяются по всей земле быстрее, чем по телеграфу [Гиппиус, 1912, с. 88].

То, что для Гиппиус – доказательство прозрачности сотворенного мира, для Одоевцевой – доказательство как бы первозданности тела нового любовника. Возвращение к звериности в интимной встрече – это возвращение к прозрачности природы, течению соков, той подземной, скрытой жизни, которая и создает полное телесное единство мира. Учение Гиппиус о теле как универсальной среде смысла оказывается воспринято, но богословское обоснование заменяется исключительно индивидуальной балладной мелодраматичностью.

Кинематограф присутствует в романе не просто как сюжетобразующий мотив, но как многогранный образ или символ, к которому выводят

различные повороты сюжета. М. Рубинс отмечает, что Ривуар оказывается неудачным режиссером и фильма, и судьбы самой Люки [Рубинс, 2011, с. 15]. Но нужно уточнить, что поскольку в повествовании переживания Люки даны непосредственно, а Ривуар дан через ощущения, ожидания и разочарования героини, то эта режиссура – только одна из граней влияния кинематографа на судьбы. Демонический мужчина-режиссер, конечно, памятен из русской классической литературы: известно, сколь значимы были Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» для авторов круга «парижской ноты», что признает и М. Рубинс: «...многие молодые авторы первой волны эмиграции обратились к Лермонтову, в котором видели обреченного на поражение индивидуалиста. Лермонтовское стихотворение “Дума” стало программным текстом для молодых авторов русского зарубежья, которые воспринимали себя как такое же поколение “безвременья”, что и генерация 1830-х годов» [Рубинс, 2011, с. 17]. Лермонтов давал настроение и мироощущение, но позволял соединять анатомию души с изображением демонического характера с необходимого расстояния.

Печорин претендует, как демиург, срежиссировать ход любовной интриги, отношения между Грушницким и княжной Лиговской, претендуя на роль демиурга. Но такого рода вмешательство разрушительно – равно как и в главе «Тамань», где оно приводит к разрушению уклада контрабандистов. Режиссируя игру Люки на экране, подолгу добиваясь от нее соответствия режиссерской задумке, Ривуар неоднократно подчеркивает, насколько она неталантлива. Он хочет быть не только демиургом успехов и неудач, но даже и демиургом самого медиума кинематографа, т. е. создавать искусственный мир пленки, в котором талант – это только продажа этого медиума, коммерческий успех фильма. Так и для Печорина быть талантливым – это не просто преуспеть в интригах, а показать свою душу как обреченную роком на создание этих интриг. Сквозной мотив искусственной механики и *сделанности* кинематографа появляется уже при первой встрече протагонистов романа, при первой встрече он обещает «сделать» из нее знаменитую актрису. Опять появляется мотив искусственности, механистичности, сделанности.

На уровне сюжета присутствие Ривуара связывает свободу героини и ее самовыражения. Все меняется, когда в Венеции съемочная группа снимает без режиссера. Именно последние сцены, снятые вне властной, подавляющей воли режиссера, оказываются самыми талантливыми и приносят успех фильму. Здесь мы видим влияние на развитие сюжетной линии романа не столько Лермонтова, сколько кружка Мережковского и Гиппиус

с их постоянной борьбой против режиссерского театра, начиная с критики Мережковским деятельности МХТ с позиций одновременно мирискусников и нового религиозного сознания [Коптелова, 2017; Маркарьян, 2018]. По выводам О. В. Федунинной, Гиппиус выстраивала режиссуру в своей прозе в противоположность аффективному методу Станиславского и даже эмоциональности Чехова [Федунина, 2020], а по замечанию О. А. Штайн [2024, с. 66], Гиппиус создавала и поведением, и литературным творчеством определенную топологию социального бытия, в которой нет места режиссуре, но, напротив, должно постоянно осуществляться освобождение от режиссуры. Пасхальный рассказ Гиппиус, процитированный выше, и есть пример такого действия или мистерии без режиссера.

В финальных сценах Люка играла саму себя, прожитой опыт, переплавляя его в подлинное искусство, если вспомнить знаменитую фразу Жуковского «жизнь и поэзия – одно». Так происходит стирание границ между кинематографом и жизнью. Одним из ключей к роману служит эпизод размышлений повествователя над финальной сценой фильма:

Нет, это не была игра, это была ее жизнь. Оттого, когда любовник вернулся к ней и она так потрясаяще упала, она не подняла, не показала своего лица. Лицо должно было быть счастливым, но изобразить счастье она уже не могла. «Навсегда», – сдавленным тихим голосом, спрятав лицо, спрятав горе (с. 614–615).

Но если финал фильма однозначен, то интерпретация финала судьбы героини романа Люки принципиально многовариантна. Герои формируют легенду о причинах гибели Люки, мотивах ее поведения – каждый соответственно своей ситуации и ради успокоения совести.

В романе Одоевцевой важнейшее место занимает интертекстуальность. При всей экспериментальности поэтики романа он обращен внутренними своими опорами к русской – прежде всего классической – литературе. В научной литературе рассмотрена детализация Одоевцевой, почти толстовская, в том числе и при выстраивании собственного образа и репутации [Жулькова, 2022], но без сопоставления с наследием русской классической литературы. Говоря о традициях русской классической литературы в малой прозе Одоевцевой [Полулях, 2017], обычно смешивают формальное (лаконизм) и идеологическое (остранение), что не позволяет выстроить линии преемства. Мы выстраиваем эти линии исходя из того, что Одоевцева живет после опыта русского модерна и в эпоху экзистенциализма в широком смысле, и потому приемы русской классической литературы

служат ей для характеристики экзистенциальной ситуации и одновременно для вписывания своей прозы об экзистенциальном кризисе в традиции русского реалистического романа, памятные читателю. Внимательный читатель – как современник Одоевцевой, так и наш современник – улавливает целую систему аллюзий и реминисценций, выстроенную в романе. При этом автор не просто «отсылает» читателя к русской классике как к культурному контексту, но вступает с ней в диалог, в том числе с помощью минус-приема: например, описывая Люку в гробу, Одоевцева подражает подробностям описания жены князя Андрея, умершей родами, но, в отличие от Толстого, подчеркивает, что у нее нет никакого выражения лица, она как кукла, находящаяся в работе, и поэтому похороны превращаются в сцену из фильма. Толстовская детализация трансформируется из психологического приема в минус-прием характеристики нереальности и кинематографичности происходящего.

Аллюзии и реминисценции присутствуют в «Зеркале» на уровне образной системы, мотивной, а также на сюжетном уровне. Они позволяют автору создать подтекст романа и показать «сдвиг» – как «работают» в трагической XX в. образы, мотивы и сюжеты, выработанные или освоенные русской литературой XIX в., как изменился социальный контекст. Устойчивость аллюзий оттеняет зыбкость времени и трагизм XX столетия.

Проблемой романа становится не притворство, а доверие новому медиа кинематографа. Межвоенное время понимается как триумф искусственного, превращающегося в общую норму и общий язык эпохи. Поэтому кинематограф в романе – это не просто основа сюжетной коллизии, это семиотически универсализованный медиум, требующий по-новому прочертить границы между мирами – между жизнью и смертью, между талантом и бездарностью, между живым общением и мертвым подражанием мертвым образцам. Кинематограф обращен не только к миру чувств, но и к вещественному миру, и тема овеществления героини, превращения ее в вещь, разыгрывается не только как социальная критика, но как исследование экзистенциальной позиции человека в межвоенное время.

О толстовских мотивах в романе «Зеркало» М. Рубинс писала в связи с тем, что этот роман отходит от понятия эмигрантского романа и претендует быть панорамой жизни: «...в отличие от предыдущих романов Одоевцевой происхождение героини, ее эмигрантский статус не играют в “Зеркале” особой сюжетобразующей роли. Главным объектом изображения становится фривольный дух и стиль Западной Европы межвоенных десятилетий» [Рубинс, 2011, с. 22]. В изображении «кинематографического»

романа из западной жизни М. Рубинс отмечает аллюзии на «Крейцерову сонату» и «Анну Каренину» Толстого, в частности, в особенностях изображения «потока сознания» героини, когда весь мир кажется ей искаженным и разбитым [Там же, с. 24]. Но думается, что для Одоевцевой не менее существен был экзистенциальный Толстой, автор повести «Смерть Ивана Ильича» (которая, как мы знаем, стала одним из источников, в частности, экзистенциализма М. Хайдеггера), обнажающий фальшь общества и отношений между людьми, отсутствие альтруизма и экзистенциальное одиночество. Именно эти мотивы становятся сквозными в романе «Зеркало», а лейтмотив одиночества нарастает к финалу произведения.

Особую роль в романе играет и противопоставление мира вещей и мира людей, характерное для позднего творчества Толстого. Одоевцева уделяет большое внимание вещному миру. Описание вещей выполняет функцию своего рода индикатора живого и мертвого миров, их разграничения или противопоставления. Например, именно вещи принадлежат к этому миру, подлинному, настоящему в противовес «потусторонности» и отношений, и самого героя – Тъери – в частности.

Он спит, он тихо лежит рядом с ней. Как мертвый. Нет, мертвый все-таки существует, а его точно нет в этой комнате, нет в этом городе, нет в этом мире. Подушка под его головой, одеяло, покрывающее его, газета на столике – все предметы вокруг настоящие, живые, реальные. И они, заявляя о себе, только еще больше подчеркивают отсутствие, нереальность Тъери. Ей становится страшно... И сразу, как будто щелкнул выключатель, к Тъери возвращается жизнь. Никакого перехода от сна к действительности, он смотрит на нее ясными, сознательными глазами (с. 507).

Вещи здесь показаны как живые и реальные, принадлежащие к этому миру, а герой – к миру потустороннему.

Этот контраст усиливает противопоставление мира реального и ирреального, также являющееся одним из структурообразующих в произведении, модернистской репликой романтического двоемирия (сам этот термин, как показала В. В. Сердечная [2020], был сформирован не в культуре романтизма, а в культуре русского модернизма). Поддерживается оно постоянным мотивом «нереальности» возлюбленного героини, соединяющим романтизм, готическую традицию и модернизм. М. Рубинс пишет о вампиризме героя: «Постоянный эпитет, который использует Одоевцева при описании Ривуара, – “электрический”... Постепенно становится ясно, что Ривуар лишен жизненной силы, оригинальных творческих импульсов,

что он вампирически нуждается в энергии других людей» [Рубинс, 2011, с. 22–23].

В продолжение этих размышлений можно указать и на то, что в романе символически актуализируется фольклорный сюжет «свадьбы с мертвецом», ставший востребованным в русской романтической литературе прежде всего благодаря знаменитой балладе Жуковского «Людмила». Героиню «Зеркала» зовут так же, как и героиню произведения Жуковского, а кроме того, сама Одоевцева была известным поэтом-балладником, баллада ее и прославила как аттестат поэтического таланта. Поэтому есть все основания предположить, что этот сюжет был для нее значим. Люка, мучительно стыдящаяся бедности, попадает на кинофестиваль, где происходит встреча с режиссером Ривуаром, которая станет началом роковых отношений между героями и приведет в финале произведения к гибели героини.

При этом в романе неоднократно символически подчеркивается странность героя, как будто принадлежащего к иному миру, – не случайно сравнение его с волком, что в фольклоре указывает и на оборотничество. Об этом говорит несколько раз его любовница актриса Тереза; деталь портрета режиссера – «оскал», «оскаленный», похожий на волка – становится постоянной в образе героя: «Он подходит к ней, он стоит перед ней, глядя на нее сверху вниз блестящими, оскаленными, стеклянными глазами» (с. 573). «Вы скорее волк, улыбающийся волк – вот вы кто», – говорит Люка Ривуару в начале их романа (с. 485). Такой фольклорный зооморфизм поддерживает общую атмосферу страха. Его автомобиль напоминает и водолаза, и акулу (этот мотив рокового автомобиля-гибрида частотен и в современных фанфиках, например в романе Дарьи Бобылевой «Магазин работает до наступления тьмы»), т. е. он принадлежит к стихии водной, а не земной – стихии утопленников.

С волком сравнивался и другой герой русского романа – Марк Волохов, персонаж романа И. А. Гончарова «Обрыв», беспринципный, потребительски и, можно сказать, вампирически отнесшийся к Вере (вспомним также аллюзивный эпизод «искушения» Веры, которой он предлагал яблоки). Как и Люка, Вера называет нигилиста Волохова волком: «Прямой вы волк! – заключила она, замахнувшись ласково зонтиком на него» [Гончаров, 2004, с. 661]. Как волк, Волохов «скалит зубы» (он свирепел, скалил зубы, как «волк»). Оба героя – и Ривуар, и Волохов, разрушают то, до чего дотрагиваются, женскую судьбу, которая попадает в поле их воздействия. Однако если «спасением» Веры в финале является сильный и положитель-

ный герой Тушин, своего рода «чудесный помощник», то писательница XX в. рисует картину-перевертыш – один из излюбленных приемов Одоевцевой. Павлик, который оказывается последней надеждой гибнущей Люки, не успевает прийти ей на помощь. Роман и начинается с того, что гибельная страсть уводит героиню от надежного и защищающего ее брака с русским инженером. Не случайно в романе «Зеркало» героиня вспоминает обстоятельства, при которых она выходила замуж за Павлика, и мотивы, ее к тому побудившие.

Потом, за все долгие годы, она ни разу не чувствовала этого легкого трепета, этого веселого волнения, этой влюбленности в жизнь и в себя. Даже в день свадьбы была нежность, благодарность за защиту, за то, что ее избавили от страха жизни, за то, что можно уже не чувствовать себя лисицей, перебегающей пустое поле, где за каждым кустом – волк, под каждым деревом – охотник. Она вышла замуж, она уже не лисица, она – жена, бояться нечего. Она за крепкой стеной, отделяющей ее от страха жизни и от самой жизни. Стало уютно, веселее не стало. Зато спокойно, тихо, как вне жизни, как после жизни. Ни надежд, ни воспоминаний. Ни вчера, ни завтра – сегодняшний день. Милый, сытый, мелко-благополучный сегодняшний день. С ним, с мужем, с милым Павликом, таким нежным, таким заботливым, таким непонимающим. А прежнее – влюбленность и веселое ожидание, желания, наполнявшие ее веселое, нетерпеливое пятнадцатилетнее тело, ее пятнадцатилетнюю душу, были глубоко, тяжело подавлены, загнаны, изгнаны. Да, ей казалось, что их больше нет, что они умерли (с. 480).

Спокойная жизнь за мужем, к которому героиня не испытывает любви-страсти, – как в кино, не позволяет героине ощутить вкус жизни. И здесь вновь можно вспомнить идею Толстого о гибельности страсти и избыточности чувства жизни, не осененной дисциплиной духа, задолго до «Крейцеровой сонаты». Еще в романе «Война и мир» стремление Наташи любить и как можно полнее ощущать любовь и вкус жизни едва не оборачивается трагедией ее судьбы – готовностью последовать за Анатолом Курагиным, пробуждавшим ее взрослую чувственность. Отложенная свадьба с Болконским словно перекрывает живительные токи ее жизни, поскольку для Наташи жизнь без любви невозможна. Не случайно ее чуткая мать-графиня чувствует эту избыточность, грозящую бедой («Ее материнское чутье говорило ей, что чего-то *слишком много* (курсив наш. – А. А., А. М.) в Наташе, и что от этого она не будет счастлива» [Толстой, 1980, с. 290]). Так же и знаменитый портрет Анны Карениной указывает на сжигающее ее пламя страсти, которое приведет к гибели и разрушению («Анна шла,

опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый – он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи» [Толстой, 1981, с. 162]).

Одоевцева подробно показывает поток ощущений героини. Словно следуя за Толстым, она описывает жажду жизни юной героини, хотя и с некоторыми моментами психоаналитического отношения к своему я, что требует отдельного анализа:

Только одно чувство жизни. Она живет. Теперь она каждую минуту чувствует, что живет, она чувствует всю себя, свои напряженные мускулы, свои кости, свою медленно и тяжело переливающуюся кровь, свое пульсирующее горло. Ощущение жизни переполняет, душит ее, оно как огонь горит в ней, сжигая ее жизнь. Тяжесть своего костяка, своих мыслей, своего сердца. Невозможность улечься свободно и мягко, освободиться от напряжения, от себя, от влюбленности, свернуться, как прежде, теплым комком, пакетиком, внутрь, сама на себя, невозможность уйти, хотя бы на минуту, в свою, только себе одной доступную, теплую, мягкую суть, к самым истокам своего существа, юркнуть туда, как лягушка в тину, туда, где так еще молодо, зеленоватым огнем, как огонь маяка, светится ее жизнь, набраться собственной, ей одной присущей радости, собственного, ей одной присущего покоя. Невозможность, как прежде, снова вынырнув на поверхность, с веселым нетерпением широко развернуться навстречу всему тому, что случится (с. 498–499).

Ривуар, подобно суженому Людмилы в балладе Жуковского, увлекает в символическом смысле за собой земную, полную чувства жизни героиню. Подобно тому, как сюжет отношений между героями в балладе разворачивается в пути, так и отношения с режиссером лишают героиню привычного устоявшегося быта и дома, в котором она жила с мужем Павликом. Вступив в эти отношения, Люка лишается обжитого и очень земного мира (не случайны эпизоды семейного быта, которые сама героиня ощущает как «настоящие», в том числе символически нагруженная сцена семейного завтрака супругов на кухне), и начинаются ее кочевая жизнь и бездомье, которое нарастает к концу романа и приводит к трагическому концу ее жизни. Подобно тому, как Людмила гибнет в финале баллады, финалом романа становится изображение мертвой героини, похорон и эпилога, из которого читатель узнаёт о самоубийстве режиссера и в котором рассказаны истории жизни Павлика, Лоранс и ее отца Герэна. Здесь перевертывание быта в странничество обращает и само странничество в гибель ее души. Именно поэтому тема живых актеров, которых героиня

встречает в Венеции и которые противопоставлены искусственному миру режиссера, недостаточно разработана в романе – от живого она уходит дальше на дно своей гибели, в еще большую зеркальную иллюзию.

Прием перевертыша, центральный в романе, характерен и для организации вещного мира в произведении. Помимо маркирования мира реального и ирреального, живого и мертвого, вещи маркируют механическое и живое, также противопоставляя их. Одним из ярких примеров является сюжетная линия поклонницы Люки Лоранс, богатой наследницы Герэна – компаньона Ривуара. Писательница постоянно обыгрывает в романе метафору кукольности. Кукла, механическое произведение, игрушка, несет в себе семантику неживого или неподлинного, она, как показано в книге А. В. Маркова и О. А. Штайн «Кукла и философия», – идол-формула, одновременно предмет культа и поспешное обобщение, схематизация жизни, лишаящая части жизненных связей, которые приходится возобновлять специальными усилиями. Одоевцева подробно описывает несчастливое и, в сущности, одинокое детство Лоранс, которой не хватает любви в родительском доме, но зато в нем изобилие механических способов замесить эту нехватку – множество подарков, игрушек, кукол, в особенности кукол, которые словно лавиной накрывают героиню:

Нет, она никогда не мечтала о куклах, она их терпеть не могла. Ими уже был набит весь шкаф для игрушек, а ей дарили все новых и новых (с. 623).

Героиня на экране оживает как кукла, но и в гробу выглядит как глупая кукла. Иными словами, ум актрисы вложен в нее режиссером, и обаяние ее ума не превышает кукольное обаяние. Эта тема кукол как исключительно рациональных субъектов обычна для Серебряного века (проза той же Гиппиус), но здесь она служит феноменологии кино.

И только после смерти Люки, общаясь с Павлом, пестуя свое поклонение ее культу, Лоранс начинает ощущать жизнь, любить саму жизнь и людей вокруг. В противовес лавине игрушек, которыми заполнено ее пространство, нужен ей только игрушечный медвежонок Люки Тролля, которого дарит ей в день рождения Павел в память о героине. Сюжетные линии двух героинь – Люки и Лоранс – зеркалят друг друга, оказываются симметричным перевертышем. Если Люка в начале романа полна жизни, но затем жизнь уходит из нее, то Лоранс, напротив, обретает это чувство:

Она чувствует, как что-то тяжелое оборвалось, передвинулось в ней, и там, глубоко внутри, где было так темно и душно, теперь сквозняк и солн-

це... Она впервые чувствует, как прекрасен этот вечер, этот Париж и этот мир (с. 628).

Итак, мы видим, что кинематограф в романе Одоевцевой – это маска, неподлинность, мертвая жизнь, натюрморт жизни. Используя балладный сюжет свадьбы с мертвецом, Одоевцева выстраивает роман как наблюдение над миром режиссуры в современной жизни, где «чужой» начинает означать «мертвый». Эмиграция, переезд, путешествие – это прохождение через смерть: распространенный мотив в межвоенной литературе от Томаса Манна до Л.-Ф. Селина. Одоевцева при этом усвоила ряд уроков З. Гиппиус: сопоставление людей и кукол, критика режиссерского театра, психологизм как основа для резкого противопоставления топологии живого мира и топологии мертвого экранного мира. Это роман не столько о том, как люди относятся к кино, сколько о том, как кино, будучи искусством интернациональным, по-новому проводит границы и между людьми, и между миром живых и мертвых. При этом ряд конструктивных мотивов, таких как зооморфность героев, понимание адюльтера как смерти, критика психологической манипуляции, взяты из русской классической, а не модернистской литературы.

Героиня играет саму себя в финальных сценах кино, что напоминает сюжет романа Моэма «Театр», где героиня, влюбившись, играет свою реальную страсть и чувство, и ей кажется, что она играла лучше всего именно в этом спектакле в своей жизни, но муж воспринял это как худший спектакль. С точки зрения режиссерского театра не было дистанции, которая обязательно нужна актеру, и для Моэма социальный успех спектакля опроверг психологическую коллизию. У Одоевцевой же, как и у Гиппиус, социальное и психологическое идут рядом: где фальшь – там и отсутствие таланта; где настоящее страдание – там и проблеск таланта. Получается как бы обращенное в себя зеркало, которое в какой-то момент, перестав отражать призраки, отражает себя во всей точности.

Кинематограф показан в романе как иллюзия. Но иллюзией оказывается жизнь, в которой героиня слишком привязана к избраннику. Иллюзия не принесла счастья, и счастье оказалось иллюзией. Но когда в фильме героиня остается собой, без связи с ним, то иллюзия оказывается правдой, правдивой игрой актрисы, которую одобрил бы и Станиславский. Искусственное кинематографа интернационально: посланец из России (что отметил уже Газданов [Одоевцева, 2011, прилож., с. 638]) выведен рельефно и живо, с указанием на чтение им Зошенко, что, конечно, в случае согласия героини на переезд в СССР, означало бы отречение от интернацио-

нального искусства, встраивание в местные контексты юмора и вообще артистизма – героиня на это не идет. Одоевцева показывает, как иллюзия жизни отражается в иллюзии кино, и этот лабиринт отражений, как в страшной балладе, только и заставляет оглянуться и понять, в какой момент героиня была жива и чувствовала себя живой. В какой момент жива и может чувствовать себя живой русская эмиграция в Париже.

Список литературы

Боброва Э. И. Ирина Одоевцева: поэт, прозаик, мемуарист: литературный портрет. М.: Наследие, 1995. 156 с.

Гальцова Е. Д. На грани сюрреализма. Франко-русские литературные встречи: Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. М.: ГИТИС, 1999. С. 105–126.

Гиппиус З. Н. И звери // Тропинка. 1912. № 7. С. 87–96.

Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7. 779 с.

Жулькова К. А. Специфика функционирования художественной детали в мемуарах Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2022. № 1. С. 49–61.

Колотаев В. А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 8-2 (41). С. 231–249.

Колотаев В. А. Драматургический конфликт: внутреннее противоречие как проекция действия в игровом кино // Артикульт. 2022. № 1 (45). С. 68–74.

Колотаев В. А., Улыбина Е. В. Варианты преобразования феномена веры в несправедливый мир в кинематографе // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2017. № 2 (8). С. 91–106.

Коптелова Н. Г. Рецензия Д. В. Филофова на мхатовскую постановку «Дяди Вани» А. П. Чехова (1901) в контексте духовных и эстетических исканий русских символистов // Вестник Костром. гос. ун-та. 2017. Т. 23, № 2. С. 79–83.

Лекманов О. А. * «На берегах Невы» Ирины Одоевцевой: шесть комментариев к комментарию // Литературный факт. 2020. № 4. С. 408–413.

* Минюстом РФ О. А. Лекманов включен в реестр лиц, выполняющих функции иностранных агентов.

Маркаръян О. Э. Трагические мотивы Достоевского в чеховском театре: спектакль Немировича-Данченко «Братья Карамазовы» (1910) // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Искусствоведение. 2018. Т. 8, № 3. С. 399–410.

Моретти Ф. Дальнее чтение. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 352 с.

Одоевцева И. В. Зеркало. Избранная проза / Сост., предисл. и коммент. М. Рубинс. М.: Русский путь, 2011. 656 с. Предисл.: с. 5–26; коммент.: с. 641–653.

Полулях К. В. «О любви»: чеховские традиции в рассказе И. В. Одоевцевой «У моря» // Славянский мир: духовные традиции и словесность: Сб. материалов Междунар. науч. конф., посвящ. 300-летию А. П. Сумарокова, 200-летию А. К. Толстого (Тамбов, 23–25 мая 2017 г.). Тамбов: Принт-Сервис, 2017. Вып. 8. С. 226–230.

Рубинс М. Парижская проза Ирины Одоевцевой // Одоевцева И. В. Зеркало. Избранная проза / Сост., предисл. и коммент. М. Рубинс. М.: Русский путь, 2011. С. 5–26.

Сердечная В. В. Литературный романтизм как теоретическая проблема // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2020. № 9. С. 19–27.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 5. 429 с.; 1981. Т. 8. 495 с.

Холье Д. Кровавые воскресенья // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 175–192.

Чекалов К. А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». М.: Дело, 2018. 288 с.

Федунина О. В. От «События» А. П. Чехова к «Открытию» З. Н. Гиппиус (к вопросу о жанровой эволюции рассказа) // Russica Romana. 2020. Т. 27. С. 43–52.

Штайн О. А. Женщины-философы. Мыслительницы, изменившие мир. М.: АСТ, 2024. 256 с.

Штейн С. Ю. Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. № 14 (136). С. 214–225.

References

Bobrova E. I. Irina Odoevtseva: poet, prozaik, memuarist: literaturnyi portret [Irina Odoevtseva: poet, prose writer, memoirist: a literary portrait]. Moscow, Nasledie Publ., 1995, 156 p. (in Russ.)

Chekalov K. A. Populyarno o populyarnoi literature. Gaston Leru i massovoe chtenie vo Frantsii v period “prekrasnoi epokhi” [Popularly about Popular Literature. Gaston Leroux and Mass Reading in France during the “Belle Epoque”]. Moscow, Delo Publ., 2018, 288 p. (in Russ.)

Fedunina O. V. Ot “Sobytiya” A. P. Chekhova k “Otkrytiyu” Z. N. Gippius (k voprosu o zhanrovoi evolyutsii rasskaza) [From the “Event” by A. P. Chekhov to the “Discovery” by Z. N. Gippius (on the issue of the genre evolution of the story)]. *Russica Romana*, 2020, vol. 27, pp. 43–52. (in Russ.)

Galtsova E. D. Na grani syurrealizma. Franko-russkie literaturnye vstrechi: Zhorzh Batay, Irina Odoevtseva i Georgiy Ivanov [On the verge of surrealism. Franco-Russian literary meetings: Georges Bataille, Irina Odoevtseva and Georgiy Ivanov]. In: Syurrealizm i avangard [Surrealism and avant-garde]. Moscow, 1999, pp. 105–126. (in Russ.)

Gippius Z. N. I zveri [And the animals]. *Tropinka [Path]*, 1912, no. 7, pp. 87–96. (in Russ.)

Goncharov I. A. Complete works and letters. In 20 vols. St. Petersburg, Nauka, 2004, vol. 7, 779 p. (in Russ.)

Hollier D. Krovavye voskresen'ya [Bloody Sundays]. In: Tanatografiya Erosa: Zhorzh Batay i frantsuzskaya mysl' serediny 20 veka [Thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the Mid-Twentieth Century]. St. Petersburg, Mithril Publ., 1994, pp. 175–192. (in Russ.)

Kolotaev V. A. Dramaturgicheskii konflikt: vnutrennee protivorechie kak proektsiya deistviya v igrovom kino [Dramatic Conflict: Internal Contradiction as a Projection of Action in Feature Films]. *Artikult*, 2022, no. 1 (45), pp. 68–74. (in Russ.)

Kolotaev V. A. Estetika otchuzhdeniya: konstruirovaniye novogo cheloveka sredstvami sovetskogo kinoiskusstva [Aesthetics of Alienation: Construction of a New Human Being by Means of Soviet Cinematography]. *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Literary Criticism. Linguistics. Cultural Studies*, 2018, no. 8-2 (41), pp. 231–249. (in Russ.)

Kolotaev V. A., Ulybina E. V. Varianty preobrazovaniya fenomena very v nespravedlivyi mir v kinematografe [Variants of Transformation of the Phenomenon of Faith in an Unjust World in Cinema]. *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Philosophy. Sociology. Art Criticism*, 2017, no. 2 (8), pp. 91–106. (in Russ.)

Koptelova N. G. Retsenziya D. V. Filosofova na mkhatovskuyu postanovku “Dyadi Vani” A. P. Chekhova (1901) v kontekste dukhovnykh i esteticheskikh iskanii russkikh simvolistov [Review by D. V. Filosofov on the Moscow Art

Theater production of “Uncle Vanya” by A. P. Chekhov (1901) in the context of the spiritual and aesthetic quests of Russian symbolists]. *Bulletin of Kostroma State University*, 2017, vol. 23, no. 2, pp. 79–83. (in Russ.)

Lekmanov O. A. “Na beregakh Nevy” Iriny Odoevtseyov: shest' kommentariy k kommentariyu [“On the Banks of the Neva” by Irina Odoevtseva: six comments on the commentary]. *Literaturnyi fakt [Literary fact]*, 2020, no. 4, pp. 408–413. (in Russ.)

Markaryan O. E. Tragicheskie motivy Dostoevskogo v chekhovskom teatre: spektakl' Nemirovicha-Danchenko “Brat'ya Karamazovy” (1910) [Dostoevsky's tragic motifs in Chekhov's theater: Nemirovich-Danchenko's play “The Brothers Karamazov” (1910)]. *Bulletin of St. Petersburg University. Art Criticism*, 2018, vol. 8, no. 3, pp. 399–410. (in Russ.)

Moretti F. Distant Reading. Moscow, Gaidar Institute Publ., 2016, 352 p. (in Russ.)

Odoevtseva I. V. Zerkalo. Izbrannaya proza [Mirror. Selected Prose]. Ed. by M. Rubins. Moscow, Russkii Put' Publ., 2011, 656 p. (in Russ.)

Polulyakh K. V. “O lyubvi”: chekhovskie traditsii v rasskaze I. V. Odoevtseyov “U morya” [“About Love”: Chekhovian Traditions in I. V. Odoevtseva's Story “By the Sea”]. In: *Slavyanskii mir: dukhovnye traditsii i slovesnost' [Slavic World: Spiritual Traditions and Literature]*. Collection of Materials of the International Scientific Conference, dedicated to the 300th Anniversary of A. P. Sumarokov, the 200th Anniversary of A. K. Tolstoy (Tambov, May 23–25, 2017). Tambov, Print-Service, 2017, iss. 8, pp. 226–230. (in Russ.)

Rubins M. Parizhskaya proza Iriny Odoevtseyov [The Parisian prose by Irina Odoevtseva]. In: *Odoevtseva I. V. Zerkalo. Izbrannaya proza [Mirror. Selected Prose]*. Ed. by M. Rubins. Moscow, Russkii Put' Publ., 2011, pp. 5–26. (in Russ.)

Serdechnaya V. V. Literaturnyi romantizm kak teoreticheskaya problema [Literary Romanticism as a Theoretical Problem]. *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Literary Criticism. Linguistics. Cultural Studies*, 2020, no. 9, pp. 19–27. (in Russ.)

Shtayn O. A. Zhenshchiny-filosofy. Myslitel'nitsy, izmenivshie mir [Women Philosophers. Thinkers Who Changed the World]. Moscow, AST Publ., 2024, 256 p. (in Russ.)

Schtein S. Yu. Teoreticheskaya model' ontologii kino kak znanievaya matri-tsa tselostnoi kinoteorii [Theoretical Model of Cinema Ontology as a Knowledge Matrix of a Holistic Film Theory]. *Bulletin of the Russian State Uni-*

versity for the Humanities. Series: Philosophy. Sociology. Art Criticism, 2014, no. 14 (136), pp. 214–225. (in Russ.)

Tolstoy L. N. Collected works. In 22 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1980, vol. 5, 429 p.; 1981, vol. 8, 495 p. (in Russ.)

Zhulkova K. A. Spetsifika funktsionirovaniya khudozhestvennoi detali v memuarakh Iriny Odoevtseyoy “Na beregakh Nevy” [Specifics of the functioning of the artistic detail in the memoirs of Irina Odoevtseva “On the banks of the Neva”]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie* [Social and humanitarian sciences. Russian and foreign literature. Series 7: Literary criticism], 2022, no. 1, pp. 49–61. (in Russ.)

Информация об авторах

Анна Альбертовна Арустамова, доктор филологических наук

Scopus Author ID 56241755600

Александр Викторович Марков, доктор филологических наук

Scopus Author ID 57215218399

WoS Researcher ID Q-7934-2016

Information about the Authors

Anna A. Arustamova, Doctor of Sciences (Philology)

Scopus Author ID 56241755600

Alexander V. Markov, Doctor of Sciences (Philology)

Scopus Author ID 57215218399

WoS Researcher ID Q-7934-2016

Статья поступила в редакцию 09.11.2024;

одобрена после рецензирования 10.12.2024; принята к публикации 10.12.2024

The article was submitted on 09.11.2024;

approved after reviewing on 10.12.2024; accepted for publication on 10.12.2024