

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 82(470)-9

М. Г. Павловец

«ВЕНОК СОНЕТОВ» КАК ПРЕЦЕДЕНТНАЯ ЖАНРОВАЯ ФОРМА И КНИГА ВАСИЛИСКА ГНЕДОВА «СМЕРТЬ ИСКУССТВУ» (1913)

В работе обосновывается гипотеза о том, что композиция книги поэта-эгофутуриста Василиска Гнедова «Смерть Искусству» (1913), в частности число и сам характер взаимоотношения ее частей, обусловлена полемической ориентацией автора на метажанровую форму «венка сонетов», которая утвердилась в отечественной поэзии благодаря русскому символизму в лице его представителей – Вяч. Иванова и М. Волошина.

This work proves the hypothesis according to which the composition of the book "Death to the Art" (Smert' Iskusstvu, 1913) by poet-egofuturist Vasilisk Gnedov, especially number of parts and character of their interaction, is sequent to its author's polemic orientation on "garland of sonnets" – meta-genre form established in Russian poetry by symbolists Vyacheslav Ivanov and Maximilian Voloshin.

Ключевые слова: венок сонетов, минимализация формы, творческое разрушение, циклизация, эго-футуризм.

Keywords: garland of sonnets, minimization of the form, creative destruction, cyclization, ego-futurizm.

В сознании широкого читателя, осведомленного лишь о наиболее значимых фигурах и явлениях Серебряного века, имя Василиска Гнедова (наст. имя Василий Иванович, 1890–1978) прочно связано только с одним его произведением, которое традиционно воспринимается как некий курьез в истории отечественной литературы. Речь идет о его «Поэме Конца» – последней, 15-й «поэме», входящей в книгу поэта «Смерть Искусству» (1913): так, по словам одного из самых тонких толкователей русского футуризма, «прославился Гнедов глобальным снятием смысла (слова) – опубликовал цикл однострочных "поэм" под общим названием "Смерть Искусству", финалом которого, в качестве "Поэмы Конца", явилась чистая страница, – это выглядело даже решительнее, чем "Черный квадрат" К. Малевича или

"заумные" эксперименты А. Крученых» [1]. Собственно, именно так, как «чистый лист», увидели эту «поэму» и современники: как писал в книге «Футуристы» о Василиске Гнедове К. Чуковский, «он создает знаменитую поэму без слов: белый, как снег, лист бумаги, на котором ничего не написано» [2]. Тем самым упускается важнейший момент: наличие у «поэмы» названия, под которым она нам известна и которое размещено на последней странице издания, – «Поэма Конца (15)».

То, что «Поэма Конца» занимает особое, исключительное место в структуре книги «Смерть Искусству», очевидно: об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что остальные «поэмы» книги опубликованы на страницах первого издания «в подбор», группами по 2–3 произведения, тогда как для финальной «поэмы» отведена отдельная страница: это не просто выделяет ее среди прочих «поэм», но и противопоставляет им. При этом тема «смерти искусства» реализуется в книге как последовательное разрушение, «деструкция» различных структурных уровней текста и «дисконструкция» (Д. Бурлюк) связей между ними, так что итоговая «Поэма Конца», по словам Ю. Б. Орлицкого, являет собой «результат последовательной минимизации текста, ее предел» [3]. Иначе говоря, тенденции, по-разному проявляющие себя в той или иной «поэме» книги, преломляются одновременно в произведении, являющемся ее квинтэссенцией. К примеру, постепенная минимизация текста однострочных «поэм» от первых к последним результируется в «Поэме Конца» полным отсутствием у нее основного текста, так что вся «поэма», как было выше сказано, состоит из одного заглавия. А точнее – из жанрового «надзаголовка».

В определенном смысле можно говорить, что «Поэма Конца» равнозначна всей книге, а возможно, превосходит ее известностью и значимостью для истории поэзии: именно в ней идея «смерти искусству» находит наиболее полное и очевидное выражение. Такое взаимоотношение между целым и частью носит безусловно катахрестический характер – в том смысле, который вкладывают в это понятие И. П. Смирнов и И. Р. Дёринг-Смирнова, говоря о катахрестичности авангарда как художественной системы: «...катахреза трансформирует способность частей сочетаться с целым или между собой. Поскольку, однако, замещающий и замещаемый эле-

ПАВЛОВЕЦ Михаил Георгиевич – кандидат филологических наук, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института
© Павловец М. Г., 2009

менты сохраняют общий дифференциальный признак (общее содержание значения), постольку катахреза и обнаруживает противоречие внутри целого: выделяет одно из его слагаемых в качестве исключительного, утверждает, что целое не равно сумме его частей, либо демонстрирует, что оно состоит из гетерогенных единиц» [4].

Однако остается открытым вопрос о мотивированности самого числа «поэм», составивших книгу. В ее заголовочном комплексе трижды (словом и цифрой в заглавии книги и цифрой в надзаголовке «Поэмы Конца») указывается это число – пятнадцать. Интересную гипотезу по этому вопросу выдвинул один из ведущих специалистов по творчеству Василиска Гнедова Сергей Сигей, заодно пролив свет и на характер взаимоотношения частей книги между собой. Исследователь проводит параллель между «Смертью Искусства» Василиска Гнедова и знаменитым «садом камней» в монастыре Рёандзи в Киото (Япония, XV век). Как во время прогулки по «саду камней» невозможно обозреть их все сразу, поскольку с любой точки обозрения один из камней обязательно окажется заслоненным остальными, так и «Поэма Конца» в книге, по мнению С. Сигея, «заслонена», она то, что мы не можем прочесть» [5]. Развивая мысль, комментатор утверждает: «Сад камней не воспринимается как произведение искусства, это – место для созерцательного самоуглубления, предполагающего озарение. Такая «утилитарность» – это действительно «смерть искусству» (в классически-европейском смысле). Аналогия можно длить: дискретность медитативного поля (15 камней) подобна краткости, мгновенности 15 поэм Гнедова, представляющих непрерывный поток изменений, представляющих устремленность ко внеязыковому опыту и реализации этой внесловесной сообщаемости (основа дзэн-буддизма). Растворить свою индивидуальность в пустоте (“все растворяется в ничто” – в шунье, в пустом – утверждал еще Нагарджуна) – это на жаргоне эгофутуристов означает создать “объединенное Эго-Я, когда слова отбросятся самособойно” (Игнатев)» [6].

Не отрицая глубины и оригинальности концепции исследователя и признавая перспективность для дальнейших научных изысканий его интуиций о связях между эгофутуристическим «субъективным идеализмом» и дзэн-буддизмом, позволим себе указать все же на одно слабое место данной аналогии. Дело в том, что принцип, лежащий в основе композиции «сада камней», заведомо деиерархичен: любой из камней может попасть в «слепую» зону, все зависит лишь от позиции наблюдателя, от «точки зрения», тогда как для нас очевиден эксклюзивный статус именно «Поэмы Конца» среди прочих «поэм» книги «Смерть Искусству».

Поэтому, если попытаться найти аналогию композиционному строению данной книги Василиска Гнедова, вовсе не обязательно покидать пространство словесного искусства и искать ее среди художественных форм, построенных на тех же принципах «циклизации», что и книга В. Гнедова. С нашей «точки зрения», таковой формой является «венок сонетов», именно в начале 1910-х гг. начавший свое утверждение в российской словесности. По определению авторитетного «сонетолога» В. П. Тюкина, «венок сонетов в своем каноническом виде представляет собой цепь из пятнадцати сонетов, где первые четырнадцать сонетов связаны в своеобразное кольцо, так как последняя строчка каждого сонета повторена в первой строчке следующего, причем последняя строка четырнадцатого сонета повторена в первой строке первого сонета. Пятнадцатый (последний) сонет, называемый магистралом, состоит из первых строк всех предыдущих четырнадцати сонетов. При этом строки магистрала и соответствующие им строки сонетов основного кольца должны полностью совпадать» [7]. Добавим, что магистрал в «венке сонетов» нередко является еще и акростихом, указывающим на адресата сонетного цикла или его тематическую направленность.

Своеобразная «катахрестичность» «венка сонетов» уже была отмечена исследователями: так, по словам М. А. Гаспарова, «обычно венок бывает малосодержателен: первые 14 сонетов лишь многословно распространяют то, что концентрированно содержалось в магистрале» [8] – иначе говоря, часть «венка» изоморфна и изосемантична целому, она одновременно «распылена» в прочих его частях – и является их интегрирующим началом, квинтэссенцией. Первые русские опыты плетения «сонетных венков» появились достаточно поздно, лишь в конце XIX в. – это перевод академиком Федором Коршем «Сонетного венца» поэта из Словении Ф. К. Прешерна, опубликованный в 7-м номере «Русской мысли» за 1889 г., а также оригинальный «Венок сонетов на могилу М. Е. Салтыкова» пера Всеволода Чехихина (см. об этом: [9]), однако известность данная форма приобрела в 1910 г., когда в 5-м номере журнала «Аполлон» Вяч. Иванов публикует свой «Венок сонетов», а Максимилиан Волошин включает в книгу «Стихотворения. 1900–1910» венки сонетов «Corona Astralis». Впрочем, эти произведения вызвали резонанс в литературных кругах до того, как появились в печати: так, по свидетельству А. Б. Шишкина, «еще до публикации в журнале “Аполлон” в 1910 г. венки стали известны современникам благодаря чтением, которые Иванов устраивал. На одном из таких чтений присутствовал М. Волошин. Надо думать, под впечатлением этого чтения уже в августе 1909 г. он

сочинил венок, который назвал *Corona astralis* – *Звездная корона*.

В ноябре 1909 г. волошинский венок сонетов должен был обсуждаться на заседании редакции “Аполлона”, но из-за болезни Анненского это чтение было переложено на более поздний срок» [10].

О том, что этот опыт русского «венка сонетов» не прошел мимо внимания футуристов, свидетельствуют хотя бы строки из «сатиры» В. Хлебникова «Карамора № 2-й» («Петербургский “Аполлон”»), высмеивавшего отмену диспута вокруг «венка сонетов» М. Волошина:

Из теста помещицкого изваянный Зевес

Не хочет свой «венок» вытаскивать из-за молчания завес [11].

Нам не известны в истории отечественного поэтического авангарда, по крайней мере дореволюционного, случаи непосредственного обращения его представителей к жанровой форме «венка сонетов» – так, чтобы жанровое определение было дано самим автором. Можно увидеть лишь определенное движение к данной форме в футуристической среде: с одной стороны, поэтов-эгофутуристов, с другой – кубофутуристов, обращавшихся к жанру сонета. К примеру, как заметил О. И. Федотов, говоря о пристрастии Игоря Северянина к жанровой экзотике, «излюбленным приемом основателя Ассоциации эгофутуристов было контрастное столкновение дикой, обильно насыщенной варваризмами и неологизмами лексики и изысканнейших, безукоризненно правильных размеров, немислимых жанровых обозначений (поэма, поэма-миньонет, ассо-сонет, героиза и т. п.) и соблюдения вполне тривиальных жанровых норм» [12]. Определенное влияние Северянина испытал на себе и Василиск Гнедов, вошедший в «Академию Эгофутуризма» еще до того, как ее покинул основатель: см. его стихотворения «Триолет», «рапсоду» «Придорогая думь» или окказиональное жанровое определение стихотворения «Муравая» – «эскизев».

С другой стороны, к твердым формам, в частности к сонету, обращались и кубофутуристы, только под их пером некогда «твердые формы» серьезно деформировались: «Распознать классический сонет в жанровой сумятице кубофутуризма так же трудно, как “вычислить” личность портретируемого на полотнах художника-кубиста, разумеется, при отсутствии соответствующей надписи. Будетляне, в принципе, сонет не жаловали. Если они к нему все-таки обращались, то демонстрировали максимум эстетического неуважения к этой почтенной “аристократической” форме: искажали до полной смысловой невнятицы синтаксис, пунктуацию, лексику» [13]. Среди футуристов, обращавшихся к жанру сонета, – Да-

вид Бурлюк, Велимир Хлебников, Бенедикт Лившиц, Вадим Шершеневич и др.

По-своему деформировал сонетную форму в своем стихотворении 1913 г. «Opus-55¹⁵», вошедшем в его книгу «Эшафот эгофутуры» (СПб., 1914), и ближайший сподвижник и наставник Василиска Гнедова поэт Иван Игнатьев: число 15, вынесенное в заглавие сонета и выделенное посредством «приподнятого» шрифта, вновь напоминает нам о «Пятнадцати (15) поэмах» Василиска Гнедова, как и его отрицание в этом «деформированном» сонете искусства во имя утверждения Эго-Я:

Палач! В твоей лаборатории

Я загашу всех тиглей уголь!

Пусть позаплесневеют оратории!

Пусть огонь Я взовьет хоругвь! [14]

Показательно и стихотворение представителя другой футуристической группировки – «Мезонин поэзии» Вадима Шершеневича, носящее характерное название «Диссонет»: опубликованное в эгофутуристическом сборнике «Всегда!» [15], это стихотворение – опыт построения сонета на диссонансных рифмах, характерных для Шершеневича. Сонет – как одна из наиболее строгих и при этом популярных «твердых форм» в стихосложении – весьма удобный объект для реализации футуристического принципа «творческого разрушения», так как позволяет максимально обострить контраст между предельностью упорядоченности формы и ее предельной деструкцией.

Впрочем, нельзя пройти мимо того факта, что «рекордсменом» (по свидетельству О. И. Федотова) среди поэтов Серебряного века, культивировавших сонетные венки, был представитель второй волны русского поэтического авангарда, поэт-конструктивист Илья Сельвинский, в чьем арсенале – восемь законченных опытов в данной жанровой форме. Под конец жизни, уже в начале 1950-х гг., написал свой «венок сонетов» и поэт-«всёк», некогда близкий к футуристам, Ильязд (Илья Зданевич).

* * *

У нас нет оснований считать «Смерть Искусству» настоящим «венком сонетов», пусть и в футуристическом изводе, как, собственно, и искать признаки сонетной формы в «поэмах» книги. Однако представляется важным указать на некоторое типологическое сходство между данной жанровой формой и книгой В. Гнедова – не столько даже формальное, сколько содержательное. Строгая архитектура «венка сонетов», базирующегося на символике чисел 3, 4 и 7, а также символе замкнутого круга, по замечанию А. Б. Шишкина, «заключает в себе возможность рассказать о зачатии, жизни, любви и смерти человека, о воздействии на него планетных тел,

о предмирном восстании Люцифера против Творца и гибели Космоса в конце времен. В круговом построении сонета рассказана история мироздания и его конец; причем рассказ о грядущем Судном дне не вынесен в «сверхсмысл», но дан в заключительном 14-м сонете цикла» [16]. Сопряжение космогонической и апокалиптической мотивики роднит между собой два первых из опубликованных оригинальных русских «венков сонетов» – Вячеслава Иванова и Максимилиана Волошина, во многом задавших традицию русских сонетных «венков». Однако та же проблематика – в ее эгофутуристической интерпретации – становится содержанием и книги Василиска Гнедова. Типологическая близость между «Смертью Искусству» и «венками» поэтов-символистов прослеживается прежде всего не на образно-тематическом уровне, хотя обращает на себя внимание общий мотив «испепеленности», сквозящий в них – плоти у Вяч. Иванова, души у М. Волошина и В. Гнедова: ср.: «Ты ныне – свет; я твой пожар простер. / Пусть пали в прах зеленые первины / И в пепл истлел страстных дерев костер – // Впервые мы крылаты и едины». (Вяч. Иванов 13-й сонет «Себе самим мы Сфинкс единый оба...» [17]); «В крушениях звезд рождалась мысль и крепла, / Но дух устал от свеянного пепла, – / В нас тлеет боль внежизненных обид» (М. Волошин 6-й сонет «Наш горький дух... (И память нас томит)...» [18]); «Полыняется – Пепелье Душу» (В. Гнедов Поэма 1. «СТОНГА» [19]).

При этом Вяч. Иванов (что традиционно для этого жанра) напрямую реализует смысл, заложенный в названии «венка сонетов», добиваясь того, чтобы «содержание произведения данной строфической формы буквально соответствовало его жанру и архитектонике» [20]: его произведение – стихотворный венок на могилу жены, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, посвященный ее памяти. В этом смысле и книга поэм Василиска Гнедова тоже является «погребальным венком» из слов, но только не для человека, а для Искусства, причем «Поэме Конца» отведена в нем роль «магистрала», объединяющего в себя остальные 14 произведений – и получающего свою конкретизацию в каждом из них. Линейная логика последовательного разрушения от первой к последней из «поэм» их словесной формы сопрягается в книге «Смерть Искусству» с логикой нелинейной, лежащей в основе композиции «венка сонетов»: аннигиляция того или иного элемента художественной структуры в каждой из поэм результируется в «Поэме Конца» одновременным упразднением всех этих элементов, и потому финальная «поэма» способна репрезентировать собой книгу «Смерть Искусству» в целом. Прочие же «поэмы» – как и сонеты в «венке» – лишь

дополняют, распространяют то, что заложено в «Поэме Конца», то есть заведомо «вторичны», несут «служебную» функцию по отношению к ней. Впрочем, взаимоотношение между магистралом и прочими сонетами в «венке» можно описать и иначе: в магистрале нет ничего, чего бы не было – по отдельности – в том или ином сонете. Данная формула напрямую реализует заложенный в ней принцип: в «Поэме конца» также нет ничего, чего нет в остальных «поэмах» книги.

Как заметил в своей работе, посвященной моностиху, Дмитрий Кузьмин, «поэтическая экзотика многочисленна и разнообразна, но у моностиха в ней особое место. В его основе нет ухищрений комбинаторики, а вместо сверхжестких изощренных ограничений, на которых строятся акrostих и тавтограмма, палиндром и венок сонетов, – полная, максимальная свобода, но только – в минимальном пространстве» [21]. Эти два контрадикторных начала – жесткость заданного себе формального задания и свобода творческого поиска, взламывающего канон, – являются отличительной чертой и, можно сказать, основой всего искусства авангарда, в частности поэзии русского футуризма, и конкретно – творчества Василиска Гнедова: по словам С. Сигея, «мы имеем возможность говорить о параллельном существовании в творчестве Гнедова футуристических и “классических” тенденций... Плюрализм поэтехники вообще характерен для Гнедова, а в дальнейшем сама идея плюрализма поэтехнических приемов оказалась весьма существенна для творчества и Александра Туфанова, применявшего полистилистику в структуре одного произведения» [22]. Его необычные «поэмы», реализующие в полном объеме стратегию «творческого разрушения», оказываются организованы в художественное единство, недоступное иным «традиционным» формам. В предполагаемой нами ориентации Василиска Гнедова при написании им «Смерти Искусству» на «венки сонетов» можно видеть полемику автора-футуриста с предшественниками-символистами, и в частности – «теургом» Вяч. Ивановым, поскольку, по замечанию А. Б. Шишкина, «создателем формы русского сонетного венка в глазах своих современников стал Вячеслав Иванов, специально говоривший о венке в своей лекции в Академии стиха 20 апреля 1909 года» [23].

Однако книга «Смерть Искусству» – это прежде всего полемика, а не подражание, исходная форма подвергается максимально возможной степени редукции – вплоть до ее «онуления» в «магистрале» книги Василиска Гнедова – «Поэме Конца». Известно, что автор сперва планировал закончить свою поэтическую деятельность данной книгой: само слово «Конец», вынесенное в надзаголовок финальной «поэмы», от-

носились не только к книге в целом, но и к искусству, к творческой деятельности как таковой. Не удивительно потому, что не состоялось и «второе, дополненное автором издание» «Смерти Искусству» с рисунками Н. Кульбина и двумя предисловиями: И. Игнатьева и П. Широкова, анонсированное на задней обложке совместного сборника Вас. Гнедова и П. Широкова «Книга Великих» [24]. Причина, вероятно, была не только в самоубийстве И. Игнатьева, таким образом реализовавшим подлинный выход за пределы как искусства, так и самой жизни, но и в невозможности «переиздавать» книгу, манифестирующую наступивший конец прежнему искусству, не поставив тем самым сам этот конец под сомнение.

Примечания

1. Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. С. 12.
2. Чуковский К. И. Из книги «Футуристы» // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 8. Литературная критика. 1918–1921 гг. М.: Терра – Книжный клуб, 2004. С. 40.
3. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 600.
4. Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. VIII. С. 404.
5. Сигей С. Эгофутурналия без смертного колпака // Гнедов Васильск. Собрание стихотворений / под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури; вступ. ст., подг. текста и коммент. С. Сигей; Департамент Истории Европейской Цивилизации. Университет Тренто. 1992. С. 147.
6. Там же. С. 148.
7. Тюкин В. П. Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха / под ред. В. Е. Холшевникова. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1984. С. 208.
8. Гаспаров М. А. Русские стихи 1890–1925-х годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993. С. 217.
9. Федотов О. И. Венок сонетов // Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: в 2 кн. Кн. 2: Строфика. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 402–410.
10. Шишкин А. Б. Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл // Russica Romana. Vol. II. Roma: La fenice edizioni, 1995. С. 198.
11. Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. Т. II. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1930]. С. 80.
12. Федотов О. И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. М.: Правда, 1990. С. 25.
13. Там же.
14. Игнатьев И. Эшафот. Эго-футуры. СПб.: Петербургский глашатай, 1914. С. 7.
15. Эгофутуристы. Всегады. VII. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. С. 29.
16. Шишкин А. Б. Указ. соч. С. 193.
17. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976. С. 218.
18. Волошин М. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1977. С. 150–151.
19. Гнедов В. Смерть Искусству: Пятнадцать (15) поэм. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. С. 3.

20. Федотов О. И. Венок сонетов. С. 404.

21. Кузьмин Д. «Отдельно взятый стих прекрасен!». Моностихи русских и зарубежных авторов // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/1996/2/arion6.html>

22. Сигей С. Указ. соч. С. 154.

23. Шишкин А. Б. Указ. соч. С. 197.

24. Гнедов В., Широков П. Книга Великих. СПб.: Бъета, 1914.

УДК 82-313.2

Уте Шольц

МЕЖДУ КОНСТРУКЦИЕЙ И ДЕКОНСТРУКЦИЕЙ: УТОПИЧЕСКИЙ ОСТРОВ В РОМАНЕ Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

В статье роман Т. Толстой «Кысь» рассматривается как глубоко скрытая в тексте игра с самыми разнообразными литературными формами мотива острова, в котором утопическое и антиутопическое на новом уровне продолжают вести свой извечный диалог. Воссоединяя все новые и новые варианты этого мотива с утопическим образом острова, который формируется в сознании персонажа, Толстая создает многозначный текст.

In article novel T. Tolstoy “Kys” is considered as deeply hiding in text play with the most varied literary forms of the motive of the island, in which utopian and anti-utopic on new level continue to lead its eternal dialogue. Reuniting all new and new variants of this motive with utopian image of the island, which is formed in consciousness of the personage, Tolstaya creates the ambiguous text.

Ключевые слова: роман «Кысь», мотив острова, метаутопия, словесная игра.

Keywords: Novel “Kys”, motive of the island, metautopia, verbal play.

Если верить Т. Толстой, то в 2000 г., завершив работу над романом «Кысь», она осуществила давнее стремление к эксперименту с новым для себя жанром.

Критиками и литературоведами непривычная на первый взгляд форма текста воспринималась как конфронтационная по отношению не только к ранним произведениям Толстой, но и ее современников [1]. Среди самых разных отзывов, посвященных новому произведению Толстой, звучали упреки о неомогенности повествования и гибридности текста, как правило, сформулированные представителями традиционного понимания жанра романа. Так, например, А. Агеев пришел к заключению, что «Кысь» нельзя считать ни утопией, ни антиутопией и не дистопией <...> и даже не романом-фельетоном, а скорее всего,

ШОЛЬЦ Уте – доктор кафедры славянской литературы философского факультета Университета Грайфсвальда имени Эрнста Морица Арндта
© Шольц Уте, 2009