

DOI 10.18522/2415-8852-2026-2-133-141

КОНФИГУРАЦИИ ПРОСТРАНСТВ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМ СЮЖЕТЕ РОМАНА МАРИНЫ ЧУФИСТОВОЙ «ЙАЛКА»

Анна Сергеевна Подковальникова

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)
e-mail: aspodkovalnikova@sfedu.ru
ORCID: 0000-0002-3698-6081

Анна Дмитриевна Гармаш

студент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)
e-mail: garma@sfedu.ru
ORCID: 0009-0004-3633-8908

Аннотация. Статья посвящена анализу пространственной организации романа Марины Чуфистовой «Йалка» (2024). В центре исследования – символическая диспропорция между детализированным, топографически точным изображением Ростова-на-Дону и «свернутым», ритуализированным образом Архангельска. Опираясь на теоретические положения В.Н. Топорова о пространстве как активном участнике событий, концепцию топоэкфрасиса О.А. Клинга, идеи М.М. Бахтина о границах личности, авторы рассматривают городские локусы как проекции внутренних состояний протагониста.

Марина Чуфистова использует в романе прием остранения, делая главного героя представителем несуществующего древнего народа нуоли. Это позволяет писательнице решать ряд художественных и онтологических задач. В том числе осмысливать хронотоп Ростова-на-Дону как самоценную художественную единицу.

В работе показано, что ростовские топосы (стендап-клуб «Комедия», набережная Дона, квартиры персонажей) образуют плотный «горизонтальный» срез реальности, маркируя этапы экзистенциального поиска героя, тогда как Север кодируется через категории «бездны», холода и архаического насилия. Делается вывод, что оппозиция «Север – Юг» выполняет в романе сюжетообразующую функцию, моделируя конфликт идентичности и превращаясь из географической декорации в экзистенциальный жест выбора героя.

Ключевые слова: художественное пространство, топоэксфрасис, Чуфистова, Йалка, Ростов-на-Дону, экзистенциальный сюжет



Марина Чуфистова – писательница, живущая в Ростове-на-Дону, выпускница литературной мастерской Евгения Бабушкина. Роман «Йалка», опубликованный в ноябре 2024 г. в издательстве «Азбука» (серия «Азбука. Голоса»), вошел в длинный список премии «Лицей». Его главный герой, Йалка Симонов, – представитель нуоли, вымышленного северного народа, отличительной чертой которого является густая шерсть на теле. «Вместо лица у них бездна» (9)¹, поэтому нуоли носят специальные маски. Йалка переживает внутренний конфликт, связанный с пониманием своей инаковости, что заостряет пограничную экзистенциальную ситуацию, формирует сюжет поиска себя и своей принадлежности месту. Герой отвергнут в привычной для него среде (холоде Архангельска) и не принят в новой (зное Ростова-на-Дону). Север и Юг обретают для героя собственные субъектность и ауру. Если южный Ростов в «Йалке» предстает системой топографических знаков, сенсорных и интерьерных описаний, то пространство Архангельска дается в «свернутом» виде. Цель настоящей статьи – дать интерпретацию этой диспропорции, показать символическое значение выделенной пространственной конфигурации для концепции художественного мира и экзистенциального сюжета романа Чуфи-

стовой. Здесь мы следуем за В.Н. Топоровым, который в работе «Пространство и текст» подчеркивал: пространство «не есть простое вмещище событий, но активный участник их, формирующий и направляющий их ход»; оно «задает масштаб и характер изображаемой реальности, а в пределе – ее бытийный статус» [Топоров: 229].

Топонимическая конкретика, связанная с Ростовом, пронизывает весь роман «Йалка». Среди примеров точной географической локализации: Покровский сквер, где герой покупает пионы (гл. 8), Садовая улица с магазином «Пижамы» (гл. 8), парк Революции, через который Йалка идет, размышляя о переезде родителей (гл. 1), улица Советская, где расположен офис и дом Натали (гл. 1, 7), набережная Дона (гл. 2, 6), театр «18+» на улице 18 линия (гл. 3), район Темерника и Северного кладбища (гл. 1). Эти топоры – не простые указатели на реальную городскую топографию, они становятся точками маршрута Йалки в поисках «дома», превращаясь в карту внутренних блужданий героя и индикаторами его уязвимости. Более того, характер описания городского ландшафта Чуфистойой позволяет говорить о топоэстетическом письме (в его расширительной трактовке).

¹ Здесь и далее в круглых скобках указываются страницы романа по изданию: Чуфистова, М. Йалка. СПб.: Азбука, 2024.

Термин «топозкфрасис», введенный О.А. Клингом в начале 2000-х гг., определяется как «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку» и «является героем литературного произведения» [Клинг: 97]. Топозкфрастический текст сохраняет связь с реальным топосом, но преобразуется в «явление словесного искусства», пропущенное сквозь призму авторского видения и кругозора персонажа [Там же: 98].

Примечательно, что уже в первой главе город получает развернутую метеорологическую характеристику, при этом не чуждую эстетизации: «Февраль в городе выдался серым и мокрым. Я шел по грязным тротуарам» (13). Депрессивная сенсорная гамма (цветовая и тактильная) сразу задает тон отчуждения; Юг, вопреки стереотипам о тепле и ярких красках, встречает героя промозглой зимой, обнажая его уязвимость. Но и летний зной, непереносимый для героя, описывается как почти одушевленная враждебная стихия, «жара, от которой герой прячется в “Северной” или в ванне со льдом» (51). Зной также связан с темой социальных масок. На корпоративном теплоходе (гл. 6) яркость одежды усиливает отчужденность Йалки, давая понять, как трудно ему будет выжить в подобном «социальном маскараде»: «Это не теплоход, а какая-то верхняя палуба “Титаника”... Я чувствовал, как дурацкая льняная рубашка прилипла к мокрой шерсти на спине» (158).

Нет для него спасения и в водах вольного Дона. В отличие от сакральной Северной Двины, вода в нем несет амбивалентный смысл: купание в ней табуировано самим героем («Плывать в Дону я не решался» (6)), а ночное спонтанное погружение в финале романа едва не лишает героя маски (гл. 7). Так река Дон становится пространством риска и случайного чуда (герой все же хватается за корягу), но лишена чистоты, делающей возможным сакральный ритуал.

Интерьерная детализация, в свою очередь, создает галерею малых топозкфрасисов, каждый из которых несет характеризующую функцию, указывая на трудность преодоления границ, сложность коммуникации Йалки с другими героями. Здесь уместно вспомнить бахтинское разграничение «внешнего» и «внутреннего» пространства личности. Личность, по Бахтину, «имеет свое внутреннее пространство», которое не сводится к телесной оболочке, а проявляет себя через границы, отделяющие и соединяющие «я» с «другими» [Бахтин: 312]. Образами таких границами становятся личные пространства, с красноречивыми указаниями на детали интерьера, а также на ощущения, сопровождающие пребывание в них. Квартира Андрея – «антисептик с антибиотиком» (62), «пещера с химическим раствором, в котором можно растворить труп» (61), это гипертрофированная чистота, выталкивающая героя. Квартира Элины на Садовой, напротив, при-

мечательна своей «открытой планировкой», но «липкий пол» и розовые волосы в сливе (109) делают интимную близость к другому неотделимой от бытового дискомфорта. Рабочее место Йалки, называемое «Северная» (серверная с постоянно включенными кондиционерами), предстает островком искусственного холода, метафорой изоляции. Кабинет Медвога описан так: «полумрак», «стул слишком близко», «кофейное дыхание» мастера, то есть здесь создается пространство психоаналитической сессии, во время которой маска снимается, а герой впервые формулирует свое желание.

Другие локусы Ростова дополняют мозаику поисков героя. Все это пространства транзита и человеческих «транзакций»: ресторан «Белая чайка», бар на набережной, ночной клуб, куда Миша уводит Яну, цветочная лавка в Покровском сквере с диалогом про цену пионов, здание банка Миши с «давящими серыми стенами» и «роскошным деревянным полом» (232), даже рынок, где «Турция качественная, не пожалеете» (148). Описания работают на создание плотной, фактурной реальности, в которой вещный мир диктует условия нового для героя существования. Пространство здесь, пользуясь словами Ю.М. Лотмана, «обладает способностью быть не только местом действия, но и знаком, языком, на котором говорят персонажи» [Лотман: 255].

Отдельного внимания заслуживает стендап-клуб «Комедия», выступающий цен-

тральным топосом романа, связанным с сюжетом поиска и обретения «Я». Его описание нарочито детализировано: «полутемное помещение, с грязью и крошками на полу, пыльными диванами», «ковёр со следами кофейной крови, будто кто-то резал на нем свинью», «тяжелая пыльная и сальная штора», купленная Толиком у уволенного сценора (124). Здесь запахи кровяных и пота, здесь мама Дикого моет пол тряпкой, которая «едва ли может что-то отмыть» (126). В этом пространстве Йалка переживает провал (гл. 1), а позже обретает голос, произнося в финале: «Всем привет! Меня зовут Йалка» (гл. 8). Колоритная, пропитанная жутковатой витальностью, мизансцена «Комедии» в будто профанном Ростове-на-Дону, противопоставлена холодной бездне Архангельска. Если там безликость и молчание, то здесь свет прожекторов, необходимость говорить и желание быть услышанным. Клуб становится единственным местом, где герой может укорениться, пусть и временно.

Подчеркнем, что все перечисленные локусы не только образуют «горизонтальный» срез городского текста, но и выстраивают вертикаль смыслов, связывающую бытовое и архетипическое. Мифотектонический анализ, как его трактует В.И. Тюпа, позволяет усмотреть в подобных пространственных конфигурациях глубинную архитектуру целого, где каждый значимый топос становится своего рода «мифологемой», втягива-

ющей в себя мотивы инициации, жертвы, преображения [Тюпа: 95–98]. В «Йалке» это в полной мере обнаруживается в контрасте между профанными, сниженными пространствами Юга и сакрализованными, но одновременно инфернально окрашенными, локусами Севера.

Север в романе конструируется как негативное пространство, лишенное лиц и голосов, но наделенное ритуальной жестокостью. Не случайно, одним из центральных образов, воплощающих «бездну», является местный народ нуоли: «у меня нет лица. Там что-то вроде бездны» (9). Архангельск описан как город утрат и застывшего времени. Будто пыльным музеем из архаичного прошлого предстает квартира родителей Йалки с «обоями в полоску, шторами в цветочек и бесконечно коричневой мебелью» (112). Дед героя, ударник соцтруда, «под конец жизни перестал носить маску и редко разговаривал» (5). Его фигура сливается в воспоминаниях Йалки с ледяной Двиной, в которую дед заставлял его окунаться. Ритуал насильственного исцеления («дед привел меня к реке и велел лезть в воду. Было градусов пять мороза» (6)) Йалка мучительно воспроизводит в Ростове, покупая лед в супермаркете. Северный локус предстает и как барак Сереги в темном переулке, за железной дверью которого бита и агрессия националистов. Попытка вернуться в Архангельск оказывается чередой встреч с застывшей и враждебной жизнью:

друг детства стал чужим, родители уехали, а сам герой чувствует себя «декорацией европейского фестивального кино» (116).

Аляска, куда перебираются родители, поначалу кажется побегом из жесткого небытия Архангельска, но в сознании Йалки она быстро трансформируется в продолжение холодной бездны русского Севера. Воображаемое путешествие по новому дому родителей начинается с описания идиллического уюта («бежевые занавески», «тихая бежевая жизнь»), но завершается желанием «нырнуть с головой, задержать дыхание» (200). Пейзаж Аляски с белеющими пиками гор и ледогенератором в ванной возвращает героя к тому же ледяному началу, только стилизованному под буржуазное благополучие. Таким образом, Север остается пространством, в котором герой не может дышать и быть собой, где идентичность либо стирается архаичным ритуалом (дед), либо ритуализируется до капиталистического автоматизма (мать).

Сам герой – фигура транзитная, постоянно идущая куда-то. Его идентичность нуоли, разрывающегося между «бездной» и «маской», между зовом предков и желанием быть услышанным со сцены, проецируется на пространство.

Анализ конфигураций пространства в романе показывает, что Север и Юг в «Йалке» не просто географические декорации, а два взаимосвязанных модуса существования. Ростов-на-Дону предстает как многомерный

городской текст, собранный из множества локусов, от подвального клуба до банковского вестибюля, от съемной квартиры до речного пляжа, каждый из которых семантически нагружен и взаимодействует с героем, побуждая его к поступку. Север, напротив, моделируется через формы ритуального насилия над «Я» и эскапизм. Север маркируется «бездной», отсутствием масок, молчанием, холодом, близостью небытия; Юг – маскарадом, речью, жарой, профанной бытийностью. Однако роман избегает однозначной идеализации какого-либо полюса. Ростов, несмотря на всю свою витальность, оборачивается местом предательств (Элина, Миша), унижений (провальное выступление, история с консьержкой) и экзистенциальной бездомности. Ни одна из квартир, которые Йалка меняет (у Андрея, у Элины, у Толика), не становится его домом. Лишь «Комедия» и сцена дают иллюзию укорененности. Пространственная оппозиция Север – Юг кодирует центральный экзистенциальный конфликт идентичности, а в ключевых сценах (купание в Дону, финальный выход на сцену) сгущается до символического жеста – поступка, смелости быть, выбора Йалки.

Выделенная конфигурация пространств, таким образом, не служит топографической точности художественной репрезентации реальных мест, а становится каркасной конструкцией художественной концепции произведения. Сами пространства и связанные

с ними события, выстраиваются в оригинальную систему оппозиций, в также выявляют механизм мифологизации реальности, в которой отдельные локусы становятся проекциями внутренних состояний героя и ареной его экзистенциального самоопределения.

Литература

Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

Клинг, О.А. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 97–111.

Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–293.

Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

Тюпа, В.И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, 2001.

Чуфистова, М. Йалка. СПб.: Азбука, 2024.

References

Bakhtin, M.M. (1975). *Formy vremeni i khronotopa v romane* [Forms of time and of the chronotope in the novel]. In M.M. Bakhtin, *Voprosy*

literatury i estetiki [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 234–407.

Chufistova, M. (2024). *Yalka*. Saint Petersburg: Azbuka.

Kling, O.A. (2002). Topoekfrasis: mesto deystviya kak geroy literaturnogo proizvedeniya (vozmozhnosti termina) [Topoecphrasis: the scene of action as a character of a literary work (possibilities of the term)]. In L. Geller (Ed.), *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ecphrasis in Russian literature: proceedings of the Lausanne symposium]. Moscow: MIK, 97–111.

Lotman, Yu.M. (1988). Khudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolya [Artistic space in Gogol's prose]. In Yu.M. Lotman, *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol* [In the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moscow: Prosveshchenie, 251–293.

Toporov, V.N. (1983). Prostranstvo i tekst [Space and text]. In V.N. Toporov, *Tekst: semantika i struktura* [Text: semantics and structure]. Moscow: Nauka, 227–284.

Тыра, V.I. (2001). *Analitika khudozhestvennogo: vvedenie v literaturovedcheskiy analiz* [Analytics of the artistic: introduction to literary analysis]. Moscow: Labirint.

Для цитирования: Подковальникова, А.С., Гармаш, А.Д. Конфигурации пространств в экзистенциальном сюжете романа Марины Чуфистовой «Йалка» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2026. Т. 11. № 2. С. 133–141. DOI 10.18522/2415-8852-2026-2-133-141

For citation: Podkovalnikova, A.S., Garmash, A.D. (2026). Space configurations in the existential plot of Marina Chufistova's novel "Jalka". *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 11 (2), 133–141. DOI 10.18522/2415-8852-2026-2-133-141

SPACE CONFIGURATIONS IN THE EXISTENTIAL PLOT OF MARINA CHUFISTOVA'S NOVEL "JALKA"

Anna S. Podkovalnikova, PhD (Philology), Assistant Professor at Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: aspodkovalnikova@sfedu.ru

Anna D. Garmash, BA Student, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: garma@sfedu.ru

Abstract. The article is devoted to the analysis of the spatial organization of Marina Chufistova's novel "Yalka" (2024). The research focuses on the symbolic disparity between the detailed, topographically accurate image of Rostov-on-Don and the "folded", ritualized image of the Arkhangelsk North. Based on V.N. Toporov's theoretical propositions about space as an active participant in events, O.A. Kling's concept of topoecrasis, and M.M. Bakhtin's ideas of personality boundaries, the authors consider urban loci as projections of the protagonist's internal states. Marina Chufistova uses a method of estrangement in the novel, making the main character a representative of the non-existent ancient Nuoli people. This allows the writer to solve a number of artistic and ontological problems. This includes understanding the chronotope of Rostov-on-Don as a valuable artistic unit in itself. The paper shows that Rostov toposes (stand-up club "Comedy", the embankment of the Don, the apartments of the characters) form a dense "horizontal" slice of reality, marking the stages of the hero's existential search, while the North is encoded through the categories of "abyss", cold and archaic violence. It is concluded that the North-South opposition performs a plot-forming function in the novel, modeling an identity conflict and turning from a geographical setting into an existential gesture of choosing a hero.

Key words: art space, topoekfrasis, Chufistova, Jalka, Rostov-on-Don, existential plot

