

STUDIA RUSYCYSTYCZNE  
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego  
TOM 25

RUSSIAN STUDIES  
University of the Jan Kochanowski

Vol. 25

Edited by  
Lidia Mazur-Mierzwa  
Martyna Król-Kumor

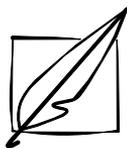
# STUDIA RUSYCYSTYCZNE

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

TOM 25

---

Pod redakcją  
Lidii Mazur-Mierzwę  
Martyny Król-Kumor



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego  
Kielce 2017

**Kolegium Redakcyjne**

prof. dr hab. Eleonora Lissan (Litwa)  
prof. dr hab. Aleksiej Głazkow (Rosja)  
prof. dr hab. Walentyna Gierasimczuk (Ukraina)  
prof. dr hab. Margarita Gawrilina (Łotwa)  
prof. UJK dr hab. Oleg Leszczak (Polska)  
prof. UJK dr hab. Joanna Nowakowska-Ozdoba (Polska)

**Sekretarz redakcji**

dr Eugeniusz Zubkow

**Recenzenci**

prof. dr hab. Aleksander Głotow  
prof. dr hab. Oksana Labaszczyk  
dr hab. Marek Marszałek, prof. UKW  
dr hab. Katarzyna Dembska

**Redaktor tematyczny**

prof. dr hab. Ludmiła Szewczenko

**Redaktor językowy**

dr Irina Rolak

**Korekta**

Paulina Warzycha

**Formatowanie komputerowe**

Józef Bąkowski

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2017

Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

25-369 Kielce, ul. Żeromskiego 5

tel. 41 349 72 65

fax 41 349 72 69

<http://www.ujk.edu.pl/wyd>

e-mail: [wyd@ujk.edu.pl](mailto:wyd@ujk.edu.pl)

## Spis treści

### LITERATUROZNAWSTWO

Марина Аксенова (Нижний Новгород) Лондон как особый локус в <i>Письмах русского путешественника</i> Н.М. Карамзина и <i>Путевых письмах из Англии, Германии и Франции</i> Н.И. Греча . . . . .	11
Елена Дзюба (Нижний Новгород) Роль грибоедовского текста в сюжетах чеховских рассказов 80-х годов . . . . .	21
Irena Hubicka (Кельце) Женский почерк в жанре современного русского фэнтези . . . . .	31
Корелия Ковалёва (Харьков) Аллюзия-символ как проявление интердискурсивных отношений в романе Б. Акунина <i>Алмазная колесница</i> . . . . .	43
Liudmila Macarura (Харьков) Сверхъестественное как элемент готической поэтики в циклах повестей и новелл Антония Погорельского и Михаила Загоскина . . . . .	49
Walentina Macarura (Полтава) Особенности поэтики философской повести Льва Толстого <i>Холстомер</i> . . . . .	57
Joanna Nowakowska-Ozdoba (Kielce) Wołyń w opowiadaniu Włodzimierza Korolenki <i>W złym towarzystwie</i> . . . . .	65
Елена Подденежная (Киев) Жанрово-стилевые поиски в исторической прозе Ю. Дружникова и И. Ефимова . . . . .	71
Ludmiła Szewczenko (Кельце) «Этажи» памяти в книге Людмилы Улицкой <i>Детство 45-53: а завтра будет счастье</i> . . . . .	79
Александр Волковинский (Каменец-Подольский) Актуализация офитского мотивного комплекса как начало русского символизма . . . . .	91

### JĘZYKOZNAWSTWO

Dagmara Korczyńska (Kielce) Nazewnictwo linearnych przestrzeni urbanistycznych Nowogrodu Wielkiego . . . . .	103
Martyna Król-Kumor (Kielce) Porozumienie w dyskursie naukowym – możliwe czy niemożliwe? Analiza porównawcza dyskursów . . . . .	111
Олег Лещак (Кельце) К типологизации лексических номинативных знаков по степени семантической синтетичности . . . . .	121

Светлана Лещак (Кельце) Изобразительная модель трансформации натурфактов в артефакты в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова . . . . .	137
Irina Rolak (Кельце) Обучение польских студентов русскому языку в сфере международного туристического бизнеса: дискурсный подход . . . . .	143

## RECENZJE

Александр Глотов (Острог) За что я обожаю литературоведов <i>Размышления по поводу монографии Владислава Просцевичуса «Метаэтическая доминанта русской литературы в историческом освещении»</i> (Киев: БВЛ, 2014. – 292 с.) . . . . .	151
---	-----

## Contents

### LITERATURE STUDIES

Marina Aksenova (Nizhny Novgorod) London as a special locus in <i>Letters of the Russian traveler</i> by N.M. Karamzin and <i>Travel letters from England, Germany and France</i> by N.I. Grech . . . . .	11
Elena Dziuba (Nizhny Novgorod) The role of the Griboedov text in the plots of Chekhov's stories of the 80's. . . . .	21
Irena Hubicka (Kielce) Women's writers in modern Russian fantasy . . . . .	31
Korelia Kovalyova (Kharkiv) Allusion-symbol as a manifestation of interdiscursive relations in B. Akunin's novel <i>Almaznaya kolesnitsa</i> . . . . .	43
Liudmila Macapura (Kharkiv) Supernatural as an element of Gothic poetics in the short stories cycles of Anthony Pogorelsky and Mikhail Zagoskin . . . .	49
Walentina Macapura (Poltava) The poetic manner peculiarities of philosophical short novel by Leo Tolstoy <i>Kholstomer (Strider)</i> . . . . .	57
Joanna Nowakowska-Ozdoba (Kielce) The Volyn in Vladimir Korolenko's story <i>In the Bad Company</i> . . . . .	65
Elena Poddenezhnaya (Kiev) Genre and style searches in historical prose of Y. Druzhnikov and I. Efimov . . . . .	71
Ludmiła Szewczenko (Kielce) «The Floors» of Memory in Liudmila Ulitskaya's book <i>Childhood 45-53: And Tomorrow There Will Be Happiness</i> . . . . .	79
Oleksandr Volkovynskyi (Kamianets-Podilskyi) Actualization of the Ophite motive Complex as the beginning of Russian Symbolism . . . . .	91

### LINGUISTICS

Dagmara Korczyńska (Kielce) Naming of linear urban spaces of the Veliky Novgorod . . . . .	103
Martyna Król-Kumor (Kielce) Successful communication in scientific discourse – possible or impossible? . . . . .	111
Oleg Leszczak (Kielce) On typologization of lexical nominative signs according to the degree of semantical syntheticity . . . . .	121
Swietlana Leszczak (Kielce) A pictorial model of transformation of naturefacts into artefacts in artistic idiostyle by Boris Grebenschikov . . . . .	137

Irina Rolak (Kielce) Teaching Russian to Polish students in the field of international tourism: discursive approach . . . . .	143
---	-----

#### REVIEWS

Александр Глотов (Ostroh) За что я обожаю литературоведов <i>Размышления по поводу монографии Владислава Просцевичуса «Метаэтическая доминанта русской литературы в историческом освещении»</i> (Киев: БВЛ, 2014. – 292 с.) . . . . .	151
---	-----

# **LITERATUROZNAWSTWO**



*Марина Аксенова*  
Нижний Новгород

**Лондон как особый локус в *Письмах русского путешественника* Н.М. Карамзина и *Путевых письмах из Англии, Германии и Франции* Н.И. Греча**

Николай Иванович Греч (1787-1867) – выдающийся литератор, издатель, журналист и преподаватель. Первая его статья о русских синонимах, опубликованная в «Журнале русской словесности» в 1805 году, положила начало журналистской деятельности, тогда же началась и педагогическая карьера, Н.И. Греч стал преподавателем в частном пансионе. В 1807-1809 годах Н.И. Греч вместе с Ф. Шредером издает журнал «Гений времен», в 1809-1810 годах – «Журнал новейших путешествий».

1812 год стал для Греча знаковым, в это время он начал издавать общественно-политический журнал «Сын отечества», где публиковались научные статьи, политические обозрения, критические разборы произведений, позднее там появился и литературный раздел. С журналом сотрудничали лучшие писатели и публицисты того времени, он стал передовым патриотическим изданием, принеся Гречу заслуженную славу. «Сын отечества» выходил вплоть до 1825 года, когда он был соединен с «Северной пчелой». Позднее Греч принимал участие в издании «Журнала Министерства внутренних дел», «Библиотеки для чтения», «Русского вестника». Успешно развивалась и карьера педагога – в 1818 году он участвует в основании Вольного общества учреждения училищ по методу взаимного обучения, в 1819 году вводит в Петербурге ланкастерскую систему, которая способствовала быстрому распространению грамотности. Греч стал автором нескольких трудов по грамматике, за один из которых (*Практическая русская грамматика*) был удостоен членства в Петербургской Академии наук.

В качестве литератора Греч приобрел известность благодаря роману *Черная женищина* (1834), а также как автор ряда путевых заметок и травелогов: *Поездка в Германию* (1836), *28 дней за границей, или Действительная поездка в Германию, 1835* (издана в 1837), *Путевые письма из Англии, Германии и Франции* (1839), *Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии* (1843), *Парижские письма с заметками о Дании, Германии, Голландии и Бельгии* (1847). Незавершенными остались мемуары *Записки о моей жизни*. В 1836-1843 годах Греч служил в Министерстве финансов, что было связано с поездками, в том числе зарубежными. Именно эти поездки, первая цель ко-

торых состояла в осмыслении заграничного опыта, и отразились в его романе в форме травелога.

В XIX литература путешествий в России развивается и эволюционирует, появляется множество очерков, воспоминаний, писем, путевых записок. Исследователь В.А. Михайлов отмечает влияние европейских образцов на литературу путешествий<sup>1</sup>. Своеобразие этой формы позволяло охватить достаточно широкий круг тем. *Путевые письма из Англии, Германии и Франции* содержат очень подробные сведения обо всех сферах жизни этих стран: школах, тюрьмах, судах, светской жизни, театрах. Греч написал масштабное произведение, состоящее из трех томов и посвященное подробнейшему анализу и изучению образа жизни, традиций, обычаев. Писатель увидел Лондон викторианской эпохи, передовую технологическую столицу мира, которой город стал к этому времени.

Англия с давних времен была предметом живого интереса для русских, Лондон оказывал большое влияние на столицу России с самого ее основания<sup>2</sup>. Еще в 90-х годах XVIII века выходят *Письма русского путешественника* Н.М. Карамзина. Однако Ю.М. Лотман в *Сотворении Карамзина* высказывает предположение о том, что поездка в Лондон после парижских впечатлений не доставила автору столь же ярких эмоций, была краткой, и сам путешественник, по мысли ученого, в английских эпизодах часто обращается к литературным штампам<sup>3</sup>.

Произведение Н.М. Карамзина все же давало русскому читателю возможность познакомиться с городом через полные разнообразных сведений путевые записки соотечественника, посетившего несколько европейских стран. Рассмотрим, каким представлен Лондон, этот дальний и загадочный город двумя героями-авторами путевых писем.

А. Шенле в работе *Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840* отмечает, что русский травелог не решал только лишь непосредственной задачи передать наблюдения, а ставил более широкие цели. Так, Карамзин, по его мнению, использует путешествие для «демонстрации своей утонченной чувствительности»<sup>4</sup>. *Письма* Греча, изобилующие сухими фактами, цифрами, больше всего напоминают отчет, в который вплетены личные впечатления от стран и людей.

Путешественник Карамзина и путешественник Греча – совсем разные люди. Первый – очень молодой человек, он живо интересуется всем новым, необычным, стремится узнать как можно больше, познакомиться с известными людьми. Он легко удивляется и восхищается, да и жанр сентиментального путешествия придает повествованию особую тональность. Путешественник Греча – серьезный и солидный человек, семьянин. Он имеет определенный вес в обществе, обедает с важными персонами, за него хлопочут официальные лица. Собственно, и в путь он отправляется по

---

<sup>1</sup> См. подробнее: В.А. Михайлов, *Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII-XIX веков*. Автореф. дис. на соискание уч. степени канд. фил. наук, Волгоград 1999.

<sup>2</sup> См. подробнее: Я.Э. Булмистре, *Влияние Англии на формирование культуры Петербурга в XVIII в.: источниковедческий и историографический аспекты. Общество. Среда. Развитие* (Тerra Humana) 2010, вып. № 1, с. 46-48.

<sup>3</sup> Ю.М. Лотман, *Сотворение Карамзина*, Москва 1987, с. 176-178.

<sup>4</sup> А. Шенле, *Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840*, Санкт-Петербург 2004, с. 197.

приказу, данному сверху, о чем говорит и посвящение барону Канкрину. Путь и того, и другого лежит через множество мест и стран, они проплывают огромное количество миль на кораблях, едут в дорожных экипажах. Примечательно, что маршруты у двух путешественников словно зеркально отражены. Путешественник Карамзина попадает в Лондон из Дувра, после посещения Франции, и Лондон описывается в конце книги, это завершение его пути. Путешественник Греча посещает Лондон в начале поездки, прибывая туда из Германии, Гамбурга.

И для молодого сентиментального юноши в *Письмах* Карамзина, и для путешественника Греча плавание к Лондону стало не самым приятным. Оба страдают от качки, встречного ветра, оба крайне утомлены путешествием. Карамзин описывает двух немцев, плывущих вместе с ним. Это простые ремесленники, вздыхающие по родине, простодушные и сентиментальные. Подобная пара немцев появляется и у Греча. На его корабле находились мекленбургские купцы, направлявшиеся в Лондон для покупки жеребцов. Еще до прибытия в Англию некий «преловкий англичанин», воспользовавшись их простодушием, а также незнанием языка, продает им лошадей, даже не сойдя на землю, а точнее, продает «их лошадям». Это первое знакомство читателя с нравами и деловой ловкостью англичан.

Лондон встречает путешественника высокими закопченными зданиями, разместившимися у самой реки. Затем открывается Лондонский мост, здание таможни. Город практически стоит у кромки воды – ему словно недостает места.

Первые представители Лондона на суше – таможенные чиновники. Досмотр в *Путешествии* Карамзина прошел благополучно. Однако, английские чиновники удивили его тем, что спросили денег, даже не найдя ничего запретного. Заплатив три шиллинга, он восклицает: «И так английские таможенные приставы умеют строго исполнять свою должность и притом... наживаться!»<sup>5</sup>.

Чиновники в Лондоне, изображенном Гречем, приветливы и ласковы. Уладив формальности, они предлагают купить Путеводитель по Лондону и немедленно сбывают несколько экземпляров. У англичан все вовремя, все слажено, учтиво и без задержек. Книжки, за которые при въезде следует заплатить пошлину, взвешиваются на особых весах и оцениваются согласно весу, в таможенную «камору» пассажиры вызываются по списку.

После таможенного досмотра Греч отправляется на поиски квартиры через весь Сити в Вест-Энд. В Лондоне жизнь кипит. Улицы полны шума, разнообразные экипажи создают ощущение непрерывного потока движения. «Измумительная, блистательная, оглушительная картина закружила все мои чувства»<sup>6</sup>, – пишет Греч. Пространство города – небольшое, улицы неширокие, но они заполнены людьми, экипажами, домами, вывесками, ходячими афишами, повозками. Нет ни уголька, свободного от них. Экипажи устроены таким образом, чтобы вместить как можно больше людей, а кучер помещается либо сбоку, либо сверху, так, что видны его ноги. Лондон не кажется автору красивым или поражающим воображение. Складывается впечатление, что путешественник несколько разочарован, не найдя в знаменитой столице блеска и помпезности. Однако, проехав далее, он соглашается, что отдельные улицы светской части города довольно привлекательны и чисты.

<sup>5</sup> Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Ленинград 1984, с. 328.

<sup>6</sup> Н.И. Греч, *Путевые письма из Англии, Германии и Франции*, Санкт-Петербург 1839, ч. 1, с. 36.

Неопрятность и отсутствие чистоты в районе Сити отмечает и Карамзин. Он проезжает светлые кварталы Ломбард-стрит, Чипсайда, Флит и попадает в светскую часть города. В ней шума не меньше, однако и магазины, и экипажи, и публика оказываются более приятны для путешественника. Тем не менее, первое впечатление о Лондоне Карамзина – превосходное, он многократно повторяет эпитет «прекрасный» – прекрасен для него город, улицы, строения, устройство. В нем нет грандиозных построек, однако все разумно. В нижних этажах хороших домов – лавки, в скверах – статуи или монументы, фонари по обеим сторонам вымощенных улиц. «Здесь все сухо и гладко – везде светлый простор, несмотря на многолюдство»<sup>7</sup>.

Путешественник очарован, восхищен, шум и суeta не смущают его, напротив, именно в многолюдной толпе он находит особое уединение. Первые впечатления, уверен автор, создают самое верное представление о городе: «Ошибаюсь или нет, но мне кажется, что первый взгляд на город дает нам лучшее, живейшее об нем понятие, нежели долговременное пребывание, в котором, занимаясь частями, теряем *чувство целого*»<sup>8</sup>.

Англия радует его глаз приятными широкими улицами. Это «кирпичное царство», он отмечает удобные тротуары для пешеходов, чистоту вокруг, отсутствие громоздких сооружений. Лондон Карамзина гостеприимен, путешественник не чувствует себя лишним или стесненным. Он говорит о «томном журчании» Лондона. В отличие от Греча пространство города у Карамзина не давит, не притесняет «русского путешественника». Огорчает – лишь угольный дым, который можно не только чувствовать, но и слышать, он «весьма неприятен», – деликатно сообщает путешественник.

К приезду Греча угольный дым не исчез, наоборот, он еще больше заполнил собой пространство. Цвет его Лондона – это цвет копоти, дыма, грязи. Путешественник с сожалением размышляет о том, каким был бы этот город, не будь его памятники, здания, ограды покрыты «черною корой», что делает их «ветхими на взгляд, отвратительными». «И плита, и кирпич, и мрамор облекаются в грязную оболочку... Если бы не это обстоятельство, Лондон мог бы назваться прекрасным городом»<sup>9</sup>.

Мужские лица он делит на три вида: «угрюмые, добродушные и зверские», причем последние настолько неприятны, что путешественник полностью поверил в то, что «Гогард писал с натуры»<sup>10</sup>. Английские женщины поражают Карамзина своим очарованием. «Англию можно назвать землею красоты – и путешественник, который не пленится миловидными англичанками; который, – особливо приехав из Франции, где очень мало красавиц, – может смотреть равнодушно на их прелести, должен иметь каменное сердце»<sup>11</sup>. Одеты они «просто и мило», «ходят, как летают».

Путешественник Греча высказывает абсолютно противоположное мнение. Прогуливаясь по Сент-Джеймскому парку, он всматривается в женские лица и разочарованно не находит в них особенной красоты – «большинство... ординарных». Немногие «миловидные, красивые и умные» лица принадлежат женщинам черноглазым. Отмечается неумение англичанок привлекательно одеться. Платье на них из хорошей ткани, но словно с чужого плеча. Волосы убраны в безобразную и нелепую прическу. «Если

---

<sup>7</sup> Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, с. 331.

<sup>8</sup> Там же, с. 333.

<sup>9</sup> Н.И. Греч, *Путевые письма из Англии, Германии и Франции*, с. 39.

<sup>10</sup> Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, с. 333.

<sup>11</sup> Там же, с. 333.

увидишь женщину, одетую со вкусом, ловкую и идущую с припрыжкой, оглядываясь по сторонам, можешь быть уверен, что это француженка»<sup>12</sup>. Много женщин в трауре, и это им очень к лицу. Греч высказывается о женщинах Лондона так: «женщины [были] статуями, огороженными чугуною решеткою, сплетенною из вензелей YesandNot»<sup>13</sup>. Примечательно, что Карамзин упоминает легкомысленную, полную флирта беседу с дамой, которая оказывается совсем не англичанкой, а француженкой, жительниц Лондона он характеризует как глубоко порядочных матрон.

Лондон, по мнению Греча, это «неорганическая громада разнородных тел», в нем невозможно выделить центр, «сердце города»<sup>14</sup>. Он весь кипит, живет и шумит, поглощая близлежащие места. Лондон не терпит пустоты ни в каком виде. Специальный человек при экипаже «манит седоков на пустые места»<sup>15</sup>, и они заполняются. Пустое пространство застраивается домами. Даже набережной в Лондоне как таковой нет – все занято постройками вплоть до берега. «Все это кричит, вопит, ржет, лает – и все эти вопли сливаются в один продолжительный гул»<sup>16</sup>.

Лондон Греча чрезвычайно рационален. Даже на самой модной и светской улице города, на Регент-стрит с ее великолепными магазинами и нарядной публикой все «подведено под закон практики, по правилам сложения и умножения»<sup>17</sup>. Неоднократно отмечается узорь домов, простота архитектурных решений, отсутствие декоративных элементов.

Порядок во всем. Так, каждому посетителю предписано стучать в дверь особым образом: один раз – слуге, два раза – почтальону, мелкой дробью для гостя. Попав внутрь, он дожидается хозяина в типичной комнате нижнего этажа, где стоит необходимая добротная, но простая мебель, ковер в качестве украшения. Также в нижнем этаже помещается столовая. Наверху обычно располагается гостиная и «беседная». Служебные помещения находятся практически под землей. Похожие порядки были описаны Карамзиным и к приезду Греча совсем не изменились, даже количество стуков для слуг указано одинаково.

Лондон в изображении Греча представляет собой закрытое пространство. Немногие широкие дома в Лондоне поделены на несколько квартир. Деление проходит вертикально, в отличие от русского обычая делить дом на квартиры по найму ярусами, горизонтально. Такое вертикальное деление обеспечивает независимость обитателей одного дома друг от друга. Можно никогда не видеть и даже не знать своих соседей. «Мой дом – моя крепость».

Везде границы – физические барьеры (стены, деление домов, деление реки мостами, разграничение лож в театре, даже закрытые на ключ скверы) или границы на уровне психологической закрытости – неприятие, противостояние англичан зарубежным традициям и отстаивание своих. Например, с одобрением отмечает Греч их привычку разговаривать только на своем родном языке даже при отличном владении модным тогда французским. Приверженность идеям, традициям можно обнаружить и на Спитель-

---

<sup>12</sup> Н.И. Греч, *Путевые письма из Англии, Германии и Франции*, с. 40.

<sup>13</sup> Там же, с. 180.

<sup>14</sup> Там же, с. 43.

<sup>15</sup> Там же, с. 36.

<sup>16</sup> Там же, с. 37.

<sup>17</sup> Там же, с. 45.

филдском балу, который ежегодно проводился в поддержку местной полуразорившейся шелковой мануфактуры, тогда как страна в массе своей перешла на более дешевые и простые ткани.

Пространство Лондона динамично. Все в нем движется, едет, работает, поворачивается. Греч довольно точно описывает все маршруты. День путешественника насыщен событиями: утром он посещает пивоварню, далее направляется в книгопечатную мастерскую, затем едет в редакцию газеты. Он исследует город, пытается понять, как же он работает, ведь Лондон – это механизм. Зачастую движение и маршрут путешественника диктуются не его внутренним желанием, а словно навязан или предложен ему. Город сам вовлекает его в свой водоворот. Неожиданно появляется знакомый, удачно предлагающий посетить то-то и то-то, затем возникает удобный случай заехать в другое место. Между прочим упоминает он некоего Якова Ивановича Смирнова, почтенного священника русского посольства, который принимал в Лондоне пятьдесят лет назад молодого Карамзина – именно во время описываемых Карамзиным в *Письмах* событий.

На читателя обрушивается огромное количество самых разнообразных фактов, выраженных в основном четким и сухим языком. В Лондоне все вполне поддается измерению и исчислению. Его Лондон – это огромная машина. Все выверено и четко, все исполняется по заведенному обычаю. Писатель называет его «движущейся таблицей умножения»<sup>18</sup>, а себя в Лондоне – «глазеющею машиной»<sup>19</sup>.

Пространство карамзинской Англии, Лондона в частности, очень насыщено, но это не угнетает. «Дорога от Дувра до Лондона подобна большой улице многолюдного города»<sup>20</sup>. Автор отмечает многочисленные экипажи, кареты и повозки, следующие из Дувра в Лондон и обратно.

«В каждом городе самая примечательная вещь есть для меня... самый город»<sup>21</sup>, – пишет он. Путешественник пишет, что площадь используется максимально рационально, каждый дюйм задействован. Буквы на домах «аршина в полтора длиною», на фасадах – масштабные вывески, заметные издали, при этом сами дома небольшие. «Если великолепие состоит в огромных зданиях, которые, подобно гранитным утесам, гордо возвышаются к небу, то Лондон совсем не великолепен. Проехав двадцать или тридцать лучших улиц, я не видал ни одних величественных палат, ни одного огромного дому»<sup>22</sup>.

Лондонская полиция работает как четкий и слаженный механизм. Греч фиксирует малое количество происшествий при такой заполненности улиц. Как и чиновники, и солдаты, полицейские одеты в синюю форму. На плече у каждого белым вышит номер. Описывается устройство лондонской полиции, ее структура. Автор описывает интересную деталь: «всего нужнее для полицейского чиновника терпение и обладание самим собой. Он не может раздражаться, и если будет исполнять свою обязанность твердо и спокойно, то конечно найдет содействие и пособие во всех окружающих»<sup>23</sup>. Власть не запугивает горожан, но сдерживает их. Секрет четкой ра-

---

<sup>18</sup> Там же, с. 180.

<sup>19</sup> Там же, с. 185.

<sup>20</sup> Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, с. 329.

<sup>21</sup> Там же, с. 336.

<sup>22</sup> Там же, с. 331.

<sup>23</sup> Н.И. Греч, *Путевые письма из Англии, Германии и Франции*, с. 41.

боты механизма города в спокойствии, терпении, исполнительности. Эмоции, порывы, чрезмерность только мешают работе.

Отмечая особое «благодичие» Лондона, путешественник предостерегает других: В этом городе прекрасно сочетаются порядок и мошенничество. «Нигде нет столько плутов»<sup>24</sup>. Он пересказывает основные правила безопасности в Лондоне, составленные неким наблюдателем. Все они сводятся в первую очередь к бдительности и осторожности: не играть в карты на деньги, не покупать ничего в незнакомых местах, не заводить знакомств с подозрительными личностями.

«Англия есть земля величайших странностей и противоречий»<sup>25</sup>, – отмечает Греч. Однако, многие из них имеют вполне объективные причины. Например, его удивляет манера англичан уезжать на всю осень и зиму в загородные поместья, а в городе проводить только весну и лето. Все потому, что находиться в Лондоне в холодный период невозможно – переносить туманы, дым от каменного угля очень сложно.

Справочная информация о местных достопримечательностях в произведении Греча перемежается его непосредственными личными впечатлениями. Порой путешественник ироничен по отношению к местным жителям и городу (например, он упоминает о том, что «англичане не довольствуются одной оперой, им давай еще балет»<sup>26</sup>), называет их «дикими», английских дам – «мисками», порой беспристрастен и объективен, порой довольно пафосен. Особенно это касается размышлений о причинах английского благополучия, корни которого Греч видит в безупречном исполнении обязательств, любви не только к своей стране, но и к ее законам, что весьма важно. Именно в такие моменты автор – путешественник кажется особенно искренним. О наболевшем он говорит с особой страстью, речь и общий тон повествования меняется, как если бы писали два разных человека.

Карамзин, если и критикует Лондон, то чаще всего делая сравнение с Парижем. Английский парикмахер у него неумелый и мажет плохими средствами, тогда как французский все делает не в пример лучше. Описание Лондона у Греча – это взгляд человека, много повидавшего, много пережившего. У него нет неоправданно высоких ожиданий, он не считает себя представителем более отсталой цивилизации. Далеко не все ему нравится. Например, наблюдая за танцами на балу, он говорит, что лучше бы и не начинали совсем – до того эти танцы некрасивы и неуклюжи, не сравнить с петербургскими балами. Лучшие часы в Лондоне путешественник Греча проводит, слушая музыку. Воспользовавшись тем, что светский сезон в городе в самом разгаре, он с удовольствием отправляется на представление Итальянской Оперы. Представление приводит его в совершенный восторг, в упоении он слушает замечательные голоса артистов. Однако через некоторое время он начинает размышлять о том, что «администрация оперы самая конторная, жидовская»<sup>27</sup>: экономят на жалованье артистов, могут убрать целую роль из спектакля, или пригласить исполнить важную партию простого хориста. Зато реклама и афиши представлений красочны и изобилуют громкими словами.

---

<sup>24</sup> Там же, с. 42.

<sup>25</sup> Там же, с. 37.

<sup>26</sup> Там же, с. 124.

<sup>27</sup> Там же, с. 123.

Однако его неизменно восхищает образ жизни живущих в достатке и благонамеренных англичан, в домах которых воспитываются и пестуются добродетели. Благочестие, набожность, исполнение обязанностей и знание прав – в этом видит он силу национального английского характера, внутренний стержень нации. В тревожные времена именно такое «основательное и неизменное воспитание»<sup>28</sup> дает англичанам силу и опору. Английский Парламент, по его мнению, держится на тех же началах. Недостаточно в какой-нибудь стране просто собрать парламент и дать ему волю. Народный характер, сила духа, просвещение, повиновение законам, безусловная любовь к отечеству и его уставам – именно это важно.

Карамзин называет англичан скучными, отказывая им в живости ума и чувстве юмора. «Англичане честны, у них есть нравы, семейная жизнь, союз родства и дружбы... Позавидуем им! Но строгая честность не мешает им быть тонкими эгоистами. Таковы они в своей торговле, политике и частных отношениях между собою. Все придумано, все разочтено, и последнее следствие есть... личная выгода»<sup>29</sup>. Он указывает на то, что власть в Англии практически делает человека безнаказанным, тем не менее обремененные ею понимают, что «опасно во зло употреблять власть свою... Не Конституция, а Просвещение англичан есть истинный их палладиум»<sup>30</sup>.

Оба путешественника сходятся в том, что не хотели бы остаться в Лондоне навсегда. В течение всего пребывания там Греча не оставляет ощущение «бурных волн чуждого океана»<sup>31</sup>. Увидев иконы, изображения русских царей у одного из соотечественников, живущего в Лондоне, Греч впадает в сентиментальное настроение, восклицая: «Станете ли вы укорять меня, что Я за границую.... брежу о русском..., тоскую по России? Ах! вы не бывали не чужбине!»<sup>32</sup>.

Он покидает Лондон без сожаления, с чувством исполненной давней мечты («увидеть... эту землю великих людей и знаменитых подвигов, это исключение из общих правил Европы»<sup>33</sup>). Путешественник Карамзина пишет: «Я и в другой раз приехал бы с удовольствием в Англию, но выеду из нее без сожаления»<sup>34</sup>. Однако, как и подобает сентиментальному путешественнику, уже на корабле он сообщает: «Я не сдержал слова, любезнейшие друзья мои! Оставляю Англию – и жалею! Таково мое сердце: ему трудно расставаться со всем, что его хотя несколько занимало»<sup>35</sup>.

Тема открытия Европы русским путешественником в *Письмах* Греча приобретает новое звучание. Перемены, произошедшие в мире, заставляют его изменить точку зрения, и если Карамзин радостно открыт городу, то Греч более насторожен, его критический взгляд не забывает отмечать его недостатки, которых он находит достаточно. Это трезвый взгляд опытного человека. Его привлекает не сам город, даже напротив, Лондон порой кажется ему крайне неприятным, а черты людей, живущих в нем. Именно люди превращают Лондон в движущийся механизм, машину, образ которой часто мож-

---

<sup>28</sup> Там же, с. 97.

<sup>29</sup> Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, с. 382.

<sup>30</sup> Там же, с. 383.

<sup>31</sup> Н.И. Греч, *Путевые письма из Англии, Германии и Франции*, с. 174.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же, с. 178.

<sup>34</sup> Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, с. 384.

<sup>35</sup> Там же.

но встретить в описании Англии у Греча. Карамзинский Лондон собран из сведений о театрах, моде, парикмахерах, обедах, словно собрание распространенных сведений из журналов. Лондон Карамзина не столько английский, сколько нефранцузский, тогда как Лондон Греча приобретает более реальные британские черты. В двух путешествиях представлен город, являющийся центром просвещенной страны. За время, разделившее Карамзина и Греча, произошли определенные исторические события, повлиявшие на восприятие не только Лондона, Англии, но и европейской модели в целом. Путешественник Греча не только выступает на равных с представителями Европы, он позволяет себе их критиковать и не одобрять, усомниться в европейском превосходстве. Англия сравнивается не с Францией, а с Россией, и далеко не всегда сравнение в пользу первой.

За сорок лет английский город стал более реальным и настоящим. Он стал ближе, распахнувшись навстречу русскому путешественнику. Карамзинский сентиментальный герой открыл Лондон, Греч же уверенно вошел в него.

*Marina Aksenova (Nizhny Novgorod)*

**London as a special locus in *Letters of the Russian traveler*  
by N.M. Karamzin and *Travel letters from England, Germany and France*  
by N.I. Grech**

**S u m m a r y**

The article considers London as a locus visited by two Russian travel writers – N.M. Karamzin and N.I. Grech. Specific features of the city are viewed in light of historical and cultural context. Two different types of traveler represented in the travelogues are examined. It is shown that each traveler describes the locus from his individual position, though common points and literary succession can be found.

**Keywords:** travelogue, travel letters, locus.



*Елена Дзюба*  
Нижний Новгород

## Роль грибоедовского текста в сюжетах чеховских рассказов 80-х годов

В творчестве 80-х годов А.П. Чехов достаточно часто прибегает к использованию прецедентных текстов классической и западноевропейской литературы: обращается к реминисценциям, использует сюжетные ситуации, отсылает читателя к знаковым именам персонажей. Под прецедентным текстом в его широком значении мы будем понимать, вслед за Ю.Н. Карауловым, тексты, «значимые для той или иной личности в познавательном или эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности»<sup>1</sup>.

В круг внимания автора попадают значимые для культурного и социо-исторического сознания русского человека тексты сочинений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева. В новую эпоху Чехов актуализирует важные для русской литературы темы, проблематику, интерпретируя их, вступая в диалог с предшествующей традицией. Так, в рассказах писателя получает новое наполнение и развитие тема маленького человека, судьба героя нового времени – разночинца. В рассказах *Смерть чиновника*, *Толстый и тонкий*, *Тайный советник*, *Скука жизни* – конфликт маленького человека – чиновника со «значительным лицом» – «генералом» – существенно трансформирован. «Генерал» уже не выглядит ни страшным, ни властным, но чаще – одиноким и непонятым. От него уже ничего не зависит, он и сам нуждается в защите, помощи, взаимопонимании. В рассказе *На пути* появляется Лихарев, герой, похожий на Базарова (роман И.С. Тургенева *Отцы и дети*), но в отличие от своего предшественника он не столь уверен в своей правоте, в своих «верах»<sup>2</sup>.

Как отмечает современный исследователь, Чехов, используя так называемое «чужое» слово Гоголя, Грибоедова, Шекспира, «переворачивает» его, искажает цитату. Например, в рассказе *Двадцать девятое июня* (1882) «юмористически переосмысли-

<sup>1</sup> Ю.Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность* [Текст]: Изд-е 6-е, Мисква 2007, с. 216.

<sup>2</sup> См. об этом: Е.И. Башилова, *Проблема отчуждения и способы ее художественного воплощения в рассказах А.П. Чехова 80-х годов*: автореферат дис. канд. филол. наук, Москва 2011, 22 с.

ваются слова Гамлета: «Я любил Офелию, как сорок тысяч братьев любить не могут» и превращаются в иронически осмысленную фразу: «Глуп, как сорок тысяч братьев». Таким образом, знакомые строчки, включаясь в непривычный контекст, порождают комический эффект<sup>3</sup>.

Анализ рассказов Чехова 80-х годов *Праздничная повинность*, *Тапер*, *Дамы* выявляет постоянно возобновляемый диалог Чехова с текстом и образной системой комедии Грибоедова *Горе от ума*, который позволяет автору создавать актуальные зарисовки современной ему действительности.

Комедия Грибоедова, задуманная в свое время как «диалог-полемика» (термин Н. В. Драгомирецкой) с предшествующей литературной традицией, трансформировала классицистическую модель жанра и соединила в себе различные стилевые тенденции. Именно эти свойства текста, поднимавшего вечные вопросы человеческого бытия, нравственной и социальной позиции человека и поэтому ставшего прецедентным для русской культурной традиции, позволяли Чехову использовать его для характеристики современной эпохи.

Сюжет рассказа *Праздничная повинность* (1885) строится вокруг одного события, почти анекдота: молодые чиновники дали слово не делать новогодних визитов, вместо которых отправились в клуб. Чехов объединяет в рассказе несколько актуальных для русской литературы тем. Паратекст рассказа, содержащий эпиграф из комедии *Горе от ума*, отсылает читателя к нравам «века минувшего», которые в рассказе представляет вдова бывшего губернатора Лягавая-Грызлова. В то же время сюжет актуализирует тему маленького человека и характерный для нее тип конфликта (наиболее известный вариант осмысления этой темы в творчестве Чехова – рассказы, *Толстый и тонкий*, 1883; *Человек в футляре*, 1898).

Эпиграф содержит строчки из последнего монолога Чацкого, в котором герой расстается с Москвой и фамусовским домом, где был обвинен в сумасшествии. В пьесе Чацкий произносит:

С кем был! Куда меня закинула судьба!  
Все гонят! Все клянут! Мучителей толпа,  
в любви предателей, в вражде неутомимых,  
Рассказчиков неукротимых,  
Нескладных умников, лукавых простаков,  
Старух зловещих, стариков,  
Дряхлеющих над выдумками, вздором, –  
Безумным вы меня прославили всем хором<sup>4</sup>.

Но Чехов оставляет для эпиграфа лишь часть этой фразы («... лукавых простаков, Старух зловещих, стариков, Дряхлеющих над выдумками, вздором»), разрывая смысловое единство и травестируя таким образом содержание фразы Чацкого, и, следовательно, саму сюжетную ситуацию рассказа.

<sup>3</sup> А.С. Ермачкова, *К вопросу о создании механизмов комического в прозе А.П. Чехова*, в: «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2011, № 7, с. 104-107; с. 104 [Электронный ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-mehanizmah-sozdaniya-komicheskogo-v-proze-a-p-chehova>, режим доступа: 12.10.2016].

<sup>4</sup> А.С. Грибоедов, *Горе от ума*, в: Д.И. Фонвизин, А.С. Грибоедов, А.Н. Островский, *Избранные сочинения*, Москва 1989, с. 169.

В центре внимания оказывается не бунтующий герой, а дряхлеющая старуха – «генеральша», которая сокрушается об изменившемся к ней отношении и повреждении нравов. Рядом с ней – «лукавый простак» – советник губернского правления Окуркин, напоминающий готового всем угодить Антона Антоновича Загорецкого.

Чехов «дописывает» сюжетную ситуацию, которая у Грибоедова остается «за кадром»: в рассказе буквально раскрывается механизм воздействия на чиновников губернского города так называемого слова Марьи Алексеевны, в данном случае вдовы губернатора. Напомним, что именно этого боится в заключительной реплике комедии Фамусов: «Ах! боже мой!// Что станет говорить// Княгиня Марья Алексевна!»<sup>5</sup>.

Чехов написал рассказ о том, как живуча традиция, укоренившаяся в сознании обывателей-чиновников. Страх перед генеральшей является фантомным: губернаторша давно бессильна. Однако привычка бояться и подчиняться генеральскому авторитету у маленького человека оказывается сильнее разумного отношения к реальности (нет причины бояться).

Сама сюжетная ситуация развивается в двух повествовательных планах:

- с точки зрения рассказчика, который видит всю пошлость поведения толпы чиновников и Окуркина, взывающего к чиновничьей субординации,
- а также с точки зрения самих чиновников, которых уже охватывает страх потери службы.

Грибоедовский текст взаимодействует с устойчивой структурой конфликта между «генералом и маленьким человеком». Осмысленный здесь в ироническом ключе, он предстает в двухступенчатой вариации:

- 1) в отношениях Людмилы Семеновны Лягавой-Грызловой и Окуркина и
- 2) столкновения Окуркина и чиновников.

В первой вариации Окуркин, пришедший к одинокой вдове (Чехов почеркнуто изображает ее беспомощность: «Ежели им опротивела благодетельница... старуха... ежели я такая скверная, противная, то пусть...»<sup>6</sup>), является центральным персонажем конфликта. Именно он требует от генеральши вернуть память о ее прежнем влиянии, настаивает на этом, напоминает о том, что и когда она сделала для губернских «чинош». Он требует наказания не только для них, но и для себя: «Окуркин стал перед старухой на колени, взял ее жилистую руку и ударил ею себя по лысине.

– Бейте, матушка, ангел мой! Не шути, образина! Не шути! По щеке! по щеке! Так тебе, брехуну окаянному!... А пока прощайте, матушка... Не достоин за свои злые шутки продолжать ласку вашу. Скроюсь... Уйду, а вы воображайте, что прогнали меня, махамета зловредного. Ручечку... поцелую»<sup>7</sup>.

Во второй вариации конфликта Окуркин запугивает собравшихся в клубе губернских чиновников. При этом «бунт» чиновников, решивших отпраздновать новогодние праздники без традиционных и уже не нужных визитов к вдове-губернаторше, также отсылает читателей к ироническому образу «заговора и заговорщиков» из Английского клуба в комедии Грибоедова, о котором рассказывает Репетиллов («Шу-

<sup>5</sup> Там же, с. 170.

<sup>6</sup> А.П. Чехов, *Праздничная повинность*, в: А.П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва 1961, т. 3: Рассказы 1885-1886, с. 7.

<sup>7</sup> Там же, с. 7-8.

мим, братец, шумим...»). Неслучайно Окуркин называет чиновников «умниками» и «цивилизованными»<sup>8</sup>.

Эпизод встречи Окуркина с чиновниками также, как и сцена с «генеральшей», основан на запугивании. Начиная с жалобной интонации, Окуркин сначала пытается казаться своим и равным: «Ежели сейчас не пойдете к ведьме, то горе вам... Ревма ревет!»; «– Что ж делать, миленькие? и ко всем сходите... Не отвалятся ноги...»<sup>9</sup>. Затем переходит к запугиванию и прямым угрозам: «Такое на вас молит, что и татарину не пожелаю»; «Впрочем, по мне – как знаете, хоть и не ходите... Только вам же хуже будет!»; «А место еще не потерял?»<sup>10</sup>. Но и сам Окуркин в этом эпизоде оказывается укорененным в своем страхе, ощущение которого он пытается навязать и другим жителям губернского города.

Так, самый радостный и праздничный день в году – Новый год – лишается своей особенности и воспринимается как очередная повинность. Неслучайно уже в названии Чехов использует оксюморон – «праздничная повинность». Чиновничья попытка опробовать новые порядки в новогодние праздники, с началом нового жизненного цикла, оборачиваются провалом. Новой жизни, по всей вероятности, не будет.

В рассказе Чехов, пользуясь отсылками к грибоедовскому тексту, создает обобщенный образ российской действительности, объединяющий в себе под видом дряхлеющих старух и стариков (именно так аттестует автор Окуркина: «дряхлый человек с лицом желто-лимонного цвета и с кривым ртом»<sup>11</sup>), «нескладных умников», «лукавых простаков», вечный мир фамусовщины, боящийся разорвать привычные отношения с традицией чиновничества, навязывающий страх и безволие всем окружающим.

В *Праздничной повинности* отсутствует персонаж, подобный Чацкому, которого отчасти может заменить повествователь, нет и бегства героя (мотив бегства), на которое решается Чацкий. В пьесе Грибоедова побег Чацкого – это попытка романтического прорыва к свободе, которую герой еще может обрести. Новые времена такого прорыва, как считает Чехов, не предусматривают.

Рассказ *Дамы* (1886) также связан с обращением к прецедентному тексту грибоедовской комедии – образам женщин, правящих миром. Если в *Праздничной повинности* в роли «Марьи Алексевны» выступает губернаторская вдова Лягавая – Грызлова, то в *Дамах* таких героинь гораздо больше, как и в *Горе от ума*. В тексте комедии они появляются, как на сцене (старуха Хлестова, княгиня Тугоуховская, Наталья Дмитриевна Горич), так и во внесценическом пространстве (Пульхерия Андревна, Ирина Властьевна, Лукерья Алексевна, Татьяна Юрьевна).

В рассказе Чехова директор народных училищ N-ской губернии Федор Петрович поддается на уговоры жены Настасьи Петровны, ее приятельницы Нины Сергеевны, жены городского головы, барыни – жены управляющего казенной палаты и отдает вакансию «шаркуну», «бабьему угоднику», протеже высокопоставленных покровителей Ползухину», лишая надежды потерявшего голос учителя Временского. Дамы в рассказе Чехова, как и в комедии Грибоедова, считают себя «сердцеведками», знатоками

<sup>8</sup> Напомним, как Репетилов характеризует посетителя Английского клуба Скалозубу: «Фу! Сколько, братец, там ума!»: А.С. Грибоедов, *Горе от ума*, с. 156.

<sup>9</sup> А.П. Чехов, *Праздничная повинность*, с. 8.

<sup>10</sup> Там же, с. 8.

<sup>11</sup> Там же, с. 5.

людей, состоят со всем светом в родственных отношениях, считают, что в таких обстоятельствах отказ выполнить их небольшую просьбу может испортить отношения с сильными мира сего.

Добрый и гуманный по своей природе директор давно вовлечен в замкнутый круг социальных условностей. В рассказе социальная маска персонажа («характер»), его роль, разыгрываемая в силу требований жены и полученных аттестационными писем губернатора, не оставляет места для подлинных желаний и душевных движений («личность») директора<sup>12</sup>. Как и Фамусов, он покоряется требованиям дам. Но если Фамусов с восторгом отзывается о так называемом патриотизме женщин, их управленческих талантах и признает силу их обаяния («К военным людям так и льнут, а потому, что патриотки»; «скомандовать велите перед фрунтом!/ Присутствовать пошлите их в Сенат!»<sup>13</sup>), то Федор Петрович не разделяет подобных восторгов и, отдавая себе отчет в несправедности собственного поведения, все же идет на сделку с совестью.

Чехов в очередном рассказе обращается к конфликту значительного лица (директор Федор Петрович) и маленького человека (учитель Временский). Причем, подобная повторяемость в разработке конфликта указывает на типические характеристики явления, интересующего писателя. Автор не называет губернии, в которой происходят события рассказа, обращая внимание читателей на то, что подобная ситуация – не редкость.

Бессилие перед привычками общества порождает грубость директора по отношению к ни в чем не виноватому Временскому:

Ему хотелось извиниться перед учителем, рассказать ему всю сущую правду, но язык заплетался, как у пьяного, уши горели, и стало вдруг обидно и досадно, что приходится играть такую нелепую роль – в своей канцелярии, перед своим подчиненным. Он вдруг ударил по столу, вскочил и закричал сердито:

– Нет у меня для вас места! Нет и нет! Оставьте меня в покое! Не мучайте меня! Отстаньте от меня, наконец, сделайте одолжение!

И вышел из канцелярии<sup>14</sup>.

Парадоксальность ситуации, образующая сатирическую подсветку сюжета, заключается в том, что Ползухин, которого не хочет брать на службу директор из-за его позерства и пустоты (вспомним его портрет: «молодой человек, полный, с бритым, жокейским лицом, в новой черной паре»<sup>15</sup>), в спектакле, поставленном на Новый год, сыграл Чацкого.

В настоящей жизни этот персонаж, которому директор дает самую нелюбимую характеристику (Дрянь!... негодный шаркун, бабий угодник! Гадина! Тварь!)<sup>16</sup>, носит говорящую фамилию Ползухин. Чацкий на сцене, он в жизни играет две роли антиподов Чацкого – Молчалина и Загорецкого. В рассказе об этом свидетельствует

<sup>12</sup> О выборе персонажа между «характером» с его социальным детерминизмом и «личностью», апеллирующей к уникальности человеческого «я», см. работу В.И. Тюпы, *Художественность чеховского рассказа*, Москва 1989, с. 43, 45.

<sup>13</sup> А.С. Грибоедов, *Горе от ума*, с. 104-105.

<sup>14</sup> А.П. Чехов, *Дамы*, в: А.П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва 1961, т. 4: Рассказы 1886, с. 134.

<sup>15</sup> Там же, с. 132.

<sup>16</sup> Там же, с. 133.

и аттестация «бабий угодник», и сама его фамилия Ползухин (от глагола ползти). Так же, как персонажи грибоедовской комедии Молчалин и Загорецкий, Ползухин, по всей вероятности, воспринял принцип «угождать все людям без изъятья» и пользуется вниманием губернских дам. Не случайно в тексте комедии *Горе от ума* Чацкий объединяет этих персонажей в одной характеристике: «Молчалин! – Кто другой так мирно все уладит! / Там моську вовремя погладит! / Тут в пору карточку вотрет! В нем Загорецкий не умрет!»<sup>17</sup>.

В рассказе Чехова на роль Чацкого, казалось бы, должен претендовать сам директор, которому противны попытки устроить человека на службу, дать «местечко» по протекции. Но получается, что вопреки своим убеждениям, директор начинает играть роль Фамусова, для которого чрезвычайно дороги иерархические отношения и родственные связи: «При мне служащие чужие очень редки; // Все больше сестрины свояченицы детки»; «Как станешь представлять к креститишку ли, к местечку, Ну, как не порадеть родному человечку?»<sup>18</sup>.

Таким образом, оказывается, что в рассказе Чехова отсылки к образной системе комедии Грибоедова дают автору возможность показать современный результат. Получается, что в современной автору действительности герой – Чацкий по убеждениям – в жизни оказывается Фамусовым, а персонаж – Молчалин по своим взглядам – готов на сцене разыгрывать роль Чацкого («джентльмена этого», как говорит о нем директор).

В рассказе *Tanep* (1885) представлена инверсия конфликта комедии *Горе от ума*: своеобразное «переворачивание», переосмысление грибоедовского сюжета, произошедшее в современном обществе и художественно зафиксированное Чеховым. В нем музыкант Петр Рублев попадает в чуждый ему социальный мирок – на свадьбу, где должен в течение вечера развлекать публику, быть тапером. Сюжетная ситуация напоминает текст комедии Грибоедова лишь отчасти: общество признает в Рублеве чужака, осуждает оживленную болтовню барышни со свадебным тапером. Гости шепчутся за спиной парочки («вдруг начинаю замечать что-то неладное: за моей спиной сидят какие-то фигуры и шепчутся...»<sup>19</sup>) и, наконец, одна из гостей, Марфа Степановна, считает своим долгом сообщить об ошибке «девчонке».

Ситуация с бегством барышни напоминает финал *Горя от ума*, в котором восклицание Фамусова («Ах! Боже мой! Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна!»<sup>20</sup>) обнаруживает не только тревогу за репутацию собственного дома, но и подлинные ценности фамусовского общества.

Однако, если в финале комедии Грибоедова бегство героя, Чацкого, осмысляется автором и читателями как попытка вырваться из порочного круга привычек и воззрений «века минувшего», найти, «где оскорбленному есть чувству уголок», то в *Tanepе* ситуация комически заостряется. Романтический мотив бегства героя сменяется побегом героини, которую близкие ей по статусу люди уличили в незнании света и светских привычек, которая боится и не желает терять уважение к своему социальному статусу, то есть саму принадлежность к «обществу».

<sup>17</sup> А.С. Грибоедов, *Горе от ума*, с. 138.

<sup>18</sup> Там же, с. 102.

<sup>19</sup> А.П. Чехов, *Tanep*, в: А.П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва 1961, т. 3: Рассказы 1885–1886, с. 7.

<sup>20</sup> А.С. Грибоедов, *Горе от ума*, с. 170.

Чехов расставляет в рассказе знаки прямой связи своего текста с сочинением Грибоедова. Так, рассказчику вернувшийся со свадьбы тапер напоминает Репетилова («В цилиндре, в шубе нараспашку, он напоминает мне на первых порах Репетилова»<sup>21</sup>). Сцена на свадьбе напоминает вечер в доме Фамусова и сюжетную ситуацию обвинения Чацкого в сумасшествии. Скандальная ситуация с барышней разыгрывается на Арбате, в доме «аристократа» подполковника Присвицова, женатого «на побочной дочери графа фон Крах». Вспоминаются слова из монолога Фамусова о Кузьме Петровиче: «Покойник был почтенный камергер, С ключом, и сыну ключ умел доставить; Богат, и на богатой был женат...»<sup>22</sup>, а после истории с барышней Петя Рублев, сокрушаясь о ее поступке, использует часть реплики Фамусова: «Убеждаю себя, браню, смеюсь... подпеваю своей музыке, но саднит мою душу, да как-то особенно саднит... Повернет этак в груди, ковырнет, погрызет и вдруг к горлу подкатит, этак... точно ком... Стиснешь зубы, переждешь, а оно и оттянет потом же опять сначала... Что за комиссия!»<sup>23</sup>.

Оксюморонное введение контекста грибоедовской комедии в реплику Пети Рублева, пытающегося отогнать от себя горькие переживания, создает драматическое напряжение чеховского рассказа.

Постепенно Чехов переводит анекдотический план рассказа в историю отчуждения героя, утраты жизненных ориентиров, разочарования талантливого музыканта.

Лишь один эпизод в жизни Рублева заставляет его отчетливо понять, что обществом управляют социальные стереотипы – «подчиненные отношения». Он горько замечает: «Пока ты свободен, учишься или без дела шатаешься, ты можешь с ним и выпить, и по животу его похлопать, и с дочкой его полюбезничать, но как только ты стал в мало-мальски подчиненные отношения, ты уже сверчок, который должен знать свой шесток»<sup>24</sup>. Так Чехов поднимается на новый уровень художественного осмысления ситуации: от бытового эпизода к социально-философскому обобщению, к проблеме отчуждения человека, которая уже в 80-е годы уверенно заявляет о себе в творчестве писателя.

Следует отметить, что в литературоведческом осмыслении тема отчуждения в творчестве Чехова неоднократно осмыслялась во многих научных трудах<sup>25</sup>. Причем, В.И. Тюпа, например, отмечал как ведущий признак жанрово-стилевой поэтики у Чехова достаточно частое соединение анекдота и притчи, комического и драматического: притча демонстрировала высоту устремлений героя, нравственный урок текста, а анекдот подчеркивал уникальность, индивидуальность героя, которая очень ярко проявлялась в «курьезном» поведении персонажа<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> А.П. Чехов, *Тапер*, с. 321.

<sup>22</sup> А.С. Грибоедов, *Горе от ума*, с. 94.

<sup>23</sup> А.П. Чехов, *Тапер*, с. 321. См. у Грибоедова реплику Фамусова: «Что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом!».

<sup>24</sup> Там же, с. 321.

<sup>25</sup> В.Я. Линков, *Художественный мир прозы А.П. Чехова*, Москва 1982; В.И. Тюпа, *Художественность чеховского рассказа*, Москва 1989; А.Д. Степанов, *Проблемы коммуникации у Чехова*, Москва 2005 и др.

<sup>26</sup> В.И. Тюпа, *Художественность чеховского рассказа*, Москва 1989, с. 20.

В рассказе *Tanep* мы также видим, как глупая, анекдотическая, по сути, ситуация, над которой пытается смеяться Рублев («Только смешно и больше ничего. ... Девчонка глупая, молодая... ее же жалко! Сажусь Я и начинаю играть танцы... Серьезного там ничего не нужно...»<sup>27</sup>), соединена с глубоким драматическим переживанием персонажа, который испытал на себе всю горечь разочарования.

В своей рефлексии Рублев до некоторой степени напоминает Чацкого, которому после несправедливого обвинения в сумасшествии не только открывается двусмысленность положения в доме Фамусова, но приходит осознание ошибочности своих поступков, усталость, открывающие новый этап разочарования героя. У Чехова герой, который сначала представляется рассказчику похожим на Репетилова, оборачивается Чацким, тонко чувствующим, нервным, порывистым и очень искренним в своих убеждениях: «...Когда Я всматриваюсь в его бледное лицо и необыкновенно острые, словно воспаленные глаза, сходство с Репетиловым исчезает»<sup>28</sup>. Если учесть, что в комедии *Горе от ума* Чацкий и Репетилов являются своеобразными персонажами-двойниками, то «превращения» Рублева в рассказе *Tanep* выглядят как трансформация сюжета взаимоотношений грибоедовских персонажей. При этом по-прежнему один из них как бы продолжает «подсвечивать» другого. Можно также заметить, что и в собственно анекдотической части рассказа барышня тоже обманывается, не угадывая социального статуса собеседника: тапер выглядит в ее глазах как respectable гость, перед которым она рассуждает о достоинствах музыки, демонстрируя весь свой интеллект (ср. здесь поведение Чацкого в III действии, 3 явлении комедии, когда Чацкий не замечает попыток Молчалина подсказать ему правильный путь, воспитывать его).

Наконец, в финале рассказа смех тапера оборачивается «истерикой», выдающей серьезный душевный надлом Пети Рублева: «Что же тут смешного? – спрашиваю я, глядя, как плечи и голова Рублева трясутся от смеха. – Петя, ради бога... что тут смешного? Петя! Голубчик! Но Петя хохочет, и в его хохоте я легко узнаю истерику»<sup>29</sup>.

Смысловая доминанта рассказа *Tanep* обнаруживается в монологе героя, решившим высказать все, что накопилось в его растревоженной унижением тонкой натуре:

Ехал в Москву за две тысячи верст, метил в композиторы и пианисты, а попал в таперы... В сущности, ведь это естественно... даже смешно, а меня тошнит... Вспомнился мне и ты... Думаю, сидит теперь мой сожитель и строчит... Описывает, бедняга, спящих гласных, булочных тараканов, осеннюю непогоду... описывает именно то, что давным-давно уже описано, изжевано и переварено... Думаю я, и почему-то жалко мне тебя... до слез жалко!.. Малый ты славный, с душой, а нет в тебе этого, знаешь, огня, желчи, силы... нет азарта, и почему ты не аптекарь, не сапожник, а писатель, Христос тебя знает! Вспомнились все мои приятели-неудачники, все эти певцы, художники, любители... Всё это когда-то кипело, копошилось, парило в поднебесье, а теперь... чёрт знает что! Почему мне лезли в голову именно такие мысли, не понимаю!<sup>30</sup>.

Таким образом, реминисценции и ассоциации, апелляции к прецедентному тексту комедии Грибоедова в рассказе Чехова *Tanep* создают современную автору историю

<sup>27</sup> А.П. Чехов, *Tanep*, с. 320.

<sup>28</sup> Там же, с. 317.

<sup>29</sup> Там же, с. 327.

<sup>30</sup> Там же, с. 321.

человеческой жизни в мире отчуждения, непонимания, отсутствия творчества и вечной борьбы за существование. Так, *Горе от ума* вступает в диалог с чеховской эпохой, а рассказы *Праздничная повинность*, *Дамы*, *Тапер* обнаруживают несмотря на существующие различия героев, ситуаций, схожесть в отношении к человеку, его надеждам, мечтам, которые столкнулись с серой и жестокой действительностью, разбились о социальные стереотипы отношений между людьми.

*Elena Dziuba* (Nizhny Novgorod)

## The role of the Griboedov text in the plots of Chekhov's stories of the 80's.

### Summary

The article analyzes reminiscences, plot situations and figurative system of the text of A. Griboedov's comedy *Woe from Wit*, precedent for Russian culture and literature, in the novels of A.P. Chekhov in the 80's *Prazdnichnaya apovinnost*, *Damy*, *Tapper*. The dialogue-polemic (the term of N.V. Dragomiretskaya) of the texts of Chekhov and Griboedov is considered, the artistic rethinking of the type of conflict between «a significant person and a small man» that is stable for Russian literature, the inversion of the comedy *Woe from Wit* conflict in contemporary Chekhov reality. The idea of the composition of Chekhov's stories of the 80's is expanded, revealing the key topic of the alienation of man for the writer.

**Keywords:** text, polemics, reminiscence, plot.



*Irena Hubicka*  
Кельце

## Женский почерк в жанре современного русского фэнтези

Фантастика – тип художественной образности, основанной на смещении границ „возможного” и „невозможного”, как художественный приём была известна искусству с незапамятных времен. Можем заметить, что в той или иной мере она присуща любому виду искусства, фантазия ведь – необходимое условие любого творчества, независимо от его характера. В литературе она прошла очень долгий путь: от первобытного мифа к волшебной сказке, от сказки и легенды – к литературе Средневековья, а затем и романтизма. Наконец, пришла очередь научной фантастики и фэнтези. Эти жанры развивались параллельно, подчас в чём-то соприкасаясь. Любопытно, что история этих жанров началась гораздо раньше, чем появились их определение и название<sup>1</sup>. Однако интересно отметить, что до сих пор нет ни единого толкования жанра фэнтези, ни согласия по поводу субжанров. Существенная проблема, с которой встречается литературовед, культуролог или философ в своих рассуждениях о фантастической литературе, связана с отсутствием внятного определения и классификации жанров. Ещё сегодня ведутся споры, следует ли выделять фэнтези в самостоятельный жанр или считать направлением фантастики. Многие считают, что фэнтези – это просто сказка для взрослых. В русском языке затруднения возникают также с записью названия, которое, будучи позаимствованным, в разных источниках пишется по-разному (фэнтэзи, фентези, фентази, фэнтази, fantasy).

По словам Сергея Чуприна, фэнтези – жанр особый, и его главным признаком является то, что он *порождает новые миры, жизнь в которых определяется не законами природы и общества, но волшебством и магией*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Информация о жанре собрана по: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, Москва 2008, с. 278-281, *Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема)*, Сборник материалов Международной научной конференции 29-31 марта 2007 г., Самара 2009; *Słownik literatury popularnej*, pod. red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 149-153, 306-307; P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 48-57, а также ресурсам Рунета: <https://www.proza.ru/2014/09/30/557>.

<sup>2</sup> С. Чуприн, *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям*, Москва 2007, с. 517.

Сюжетная линия произведений фэнтези чаще всего напоминает историко-приключенческий роман, действие которого происходит в вымышленном мире, близком к реалиям Средневековья, герои которого сталкиваются со сверхъестественными явлениями и существами. Фэнтези представляет в своих произведениях мир, подчеркнуто, демонстративно не совпадающий с обыденным представлением о действительности. Авторы, как правило, помещают действие в мир со своей географией, своей историей, своими расами и народами. Все события пронизывает волшебная атмосфера<sup>3</sup>. Существование магии является естественным, более того, именно мистические силы, как правило, лежат в основе описываемого в фэнтези мироздания.

Жанр фэнтези интересен и многогранен, что вытекает уже из самого названия. Фэнтези – это литература фантазии, свободного вымысла, не скованного рациональным объяснением, и литературное явление вовсе не новое. К истокам современного жанра фэнтези можно отнести и первобытный миф, и древнегреческую трагедию, и классическую литературную сказку, и рыцарские романы, и современную литературу ужасов. Термин „фэнтези”, как и „фантастика”, происходящий от лат. *Phantasis*, от греч. *Phantasia*, английского *fantasy* (фантазия), связан, по Овидию, с мифологическим именем бога сновидений Фантаза, сына бога сна Гипноса и брата Морфея. Фантазия в литературе и других искусствах позволяет изобразить самые неправдоподобные явления, позволяет ввести вымышленные образы, не совпадающие с действительностью, ясно ощущаемые как нарушение художником естественных форм, причинных связей, закономерностей природы. Фэнтези как жанр, сочетающий черты фантастики и сказаний, эпосов, мифологии и фольклора, имеет глубокие и прочные корни в литературных традициях разных времён и народов, вплоть до древнейших, но как определенный жанр сложился в XX веке.

В развитие жанра фэнтези значителен вклад шотландского романиста, поэта и священника Джорджа Макдональда, который уже совершенно осознанно писал сказочную фантастику, насыщенную характерным для тех лет сплавом назидательности и философии<sup>4</sup>. Его романы *Фантастес* (*Phantastes*, 1858), *Принцесса и гоблин* (*The Princess and the Goblin*, 1870), *Сэр Гибби* (*Sir Gibbie*, 1879), *Лилит* (*Lilith*, 1895), метафорические фантазии с готическим оттенком, оказали неоценимое влияние на развитие жанра. В 1864 году Льюис Кэрролл подарил читателям уникальное фэнтези: *Алиса в Стране чудес* (*Alice in Wonderland*).

Первые произведения современного фэнтези начали появляться в западной литературе в конце XIX – начале XX веков<sup>5</sup>. В 1905 году ирландский писатель и поэт, лорд Дансени (Эдвард Джон Мортон Дракс Планкетт) написал *Боги Пеганы* (*The Gods of Pegana*) – сборник 30 небольших рассказов, повествующих о мифологических временах, начиная с сотворения мира, с чёткой и продуманной мифологией сказочной страны Пеганы. В числе первых романов фэнтези XX века также – роман *Дочь короля Эльфландии* (*The King of Elfland's Daughter*, 1924) и сборник *Книга чудес* (*The Book of*

<sup>3</sup> Фэнтези как жанр литературы, в: *Виртуальный музей литературных жанров*, <https://sites.google.com/site/virtualmuzej/fentezi-kak-zanr-literatury> [режим доступа: 20.03.2017].

<sup>4</sup> См. шире: *Коронованная Золушка. Фэнтези в России и за рубежом*, <http://old.mirf.ru/Articles/print4208.html> [режим доступа: 20.03.2017].

<sup>5</sup> Первым же произведением, которое практически без оговорок относят к жанру фэнтези, считается *Смерть Артура* (*Le Morte d'Arthur*) Томаса Мэлори, опубликованное в 1485 году.

*Wonder*, 1912) лорда Э. Дансени, цикл рассказов Роберта Э. Говарда о Конане *Феникс на мече* (*The Phoenix on the Sword*, 1932), *Хроники Нарнии* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950 – 1956) Клайва с. Льюиса, цикл *Сказания о Мануэле* (*The Biography of the Life of Manuel*) Джеймса Брэнча Кейбелла. Широкую популярность жанру принесла публикация *Властелина колец* (*The Lord of the Rings*) Джона Рональда Р. Толкиена в 1954-1955, оказавшая огромное влияние на развитие жанра. Книга получила огромный читательский успех, породила столько подражаний, что, можно сказать, именно с этого момента началось процветание жанра фэнтези, его массовая востребованность и особенно интенсивное развитие. В XXI-ом веке читательский ажиотаж вокруг фэнтези разгорелся также благодаря серии книг Джоан Роулинг о Гарри Поттере (*Harry Potter*).

Заметим, что среди всех литературных жанров фэнтези развивается наиболее быстро и стабильно, покоря всё новые области культуры, привлекая всё больше и больше поклонников. В наши дни фэнтези – это уже не только художественная литература, но также жанр в кинематографе, живописи, компьютерных и настольных играх. Последние годы направление фэнтези настолько укрепило позицию в популярной литературе, что в рейтингах читательских предпочтений уступает лишь любовному роману и детективу.

Обращение к фэнтези стало довольно распространенным явлением и в современной русской литературе. Причём, к приёмам фэнтези порою прибегают и писатели, работающие в других „нефантастических” жанрах. Некоторые принципы фэнтези используют в отдельных фрагментах произведений, как реалисты, так и постмодернисты (Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Нарбикова, Н. Сакур).

Однако, стоит отметить, что развитие литературы вымысла на грани волшебства, магии, мистики в русской культуре на самом деле никогда не прерывалось.

Уже в XVIII веке под влиянием переводов рыцарских романов Василий Левшин, Михаил Попов и Михаил Чулков создали в 1760-80-годах русский рыцарский роман, в котором впервые появляются славянские богатыри-язычники, отличающиеся огромной физической силой. Книги *Русские сказки* Левшина, *Старинные диковинки* Попова, *Пересмешник* Чулкова отличались динамичным, замысловатым сюжетом и были рассчитаны на широкого читателя. Родоначальниками жанра фэнтези в русской литературе исследователи называют писателей Александра Вельтмана с романами *Кощей Бессмертный* (1833) и *Святославович, вражий питомец* (1835), Ореста Сомова (*Кикимора*, *Русалка*, *Оборотень*), Владимира Одоевского. Элементы фантастики присутствуют и в русской классической литературе. Ей отдали дань Александр Пушкин (*Руслан и Людмила*), Николай Гоголь (*Вечера на хуторе близ Диканьки*, *Вий*), Алексей Толстой (*Упырь*, *Семья вурдалака*), а также поэты и прозаики серебряного века. Предпосылки развития жанра фэнтези в русской литературе стали возникать в начале XX века и были основаны на модернистском мифотворчестве. Историки литературы полагают, что ближе всех к созданию фэнтези в современном смысле слова подошли Фёдор Сологуб (*Творимая легенда*), Валерий Брюсов (*Огненный ангел*) и Александр Грин (*Блистающий мир*, *Бегущая по волнам*). В XX веке, в советское время традицию фэнтези развивали Михаил Булгаков (*Мастер и Маргарита*) и братья, Аркадий и Борис Стругацкие (*Понедельник начинается в субботу*).

Современная фантастика и фэнтези противостоят такими „миметическим” жанрам массовой литературы, как детектив, женский роман, боевик, хотя всё чаще возникают

гибридные формы (мистические, фантастические боевики, детективы, любовные фэнтези, технофэнтези), что свидетельствует о том, что сама граница между фантастическими и нефантастическими жанрами в современной культуре фактически стёрлась, что связано, прежде всего, с изменением самих представлений о реальности<sup>6</sup>.

Стирание границ фантастического и миметического имеет место не только в массовой литературе, но это уже общее явление литературы и искусства нашего времени. В качестве примера назовём творчество Марины Палей, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, Дмитрия Липскерова и др. Галина Нефагина полагает, что, если автор использовал хотя бы один из многочисленных приёмов фэнтези, то данное произведение можно смело относить к данному жанру. По этому признаку она причислила к фэнтези, например, романы Виктора Пелевина *Омон-Ра*, *Чапаев и Пустота*, *Жизнь насекомых*.

Русское фэнтези конца XX-го и начала XXI-го веков выросло и расцвело в художественном пространстве, образовавшемся в результате распада советской системы с её строгой цензурой и уклоном к соцреализму. Так как литература фэнтези – по существу иррациональна, обращается, прежде всего, не к разуму и логике, а к чувствам и мечтам, не несёт идеологической направленности, в советские времена она находилась под негласным запретом. Бурный расцвет жанра в годы, наступившие после перестройки, можно объяснить именно тем, что он (как и другие жанры) наконец получил свободу. В советские времена фэнтези официально существовало лишь под маской литературной сказки, детской и молодёжной литературы.

Поскольку, как мы упомянули, собственной фэнтези в русской литературе долгое время почти не было, первые, доступные русскому читателю произведения были переводом на русский язык текстов известных английских и американских писателей. Любопытно, что одни из первых, значительных произведений русской фэнтези и фантастики вышли из-под пера женщин – Ольги Ларионовой (р. 1935), Марии Семёновой (р. 1958) и Елены Хаецкой (р. 1963).

В 1988 вышел роман Ольги Ларионовой *Звездочка-Во-Лбу (Чакра Кентавра)*. Это первая часть из серии *Венценосный Крэг*, в которой писательница перемешала мотивы рыцарской романтики, романтического волшебства и космического пространства планеты Джаспер. В 1996 году появилась повесть *Делла-Уэлла*, а затем *Евангелие от Крэга*, продолжившие *Чакру Кентавра* уже в чисто фэнтезийном ключе.

Мария Семёнова известна русскому читателю как автор романа *Волкодав* (1995)<sup>7</sup>, который быстро завоевал огромный интерес и популярность. Благодаря успеху *Волкодава* свет увидели и другие произведения Семёновой, которые были написаны раньше, но до этого момента не смогли добиться благосклонности издательств: *Валькирия* (1995), *Лебединая дорога* (1995), *Два короля* (1995), *Викинги* (1995), *Поединок со Змеем* (1995).

---

<sup>6</sup> См. шире: И. Саморукова, *Конструирование фантастического в литературе*, в: *Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема)*, Сборник материалов Международной научной конференции 29-31 марта 2007 г., Самара 2009, с. 5.

<sup>7</sup> Изначально *Волкодав* задумывался писательницей как трилогия, но в настоящее время в серию входят шесть книг: *Волкодав*, *Волкодав. Право на поединок*, *Волкодав. Истовик-Камень*, *Волкодав. Знамение пути*, *Волкодав. Самоцветные горы* и *Волкодав. Мир по дороге*.

Елена Хаецкая в 1993 под псевдонимом Мэдилайн Симонс<sup>8</sup> выпустила свой дебютный роман *Меч и Радуга*. Книга состоит из томов: *Сага о Хелоте из Лангедока*, *Хальдор из Светлого города*, *Хелот из Лангедока*. Первый том повествует о приключениях молодого рыцаря Хелота из Лангедока в удивительном и необычном мире Аррой, созданным магом Морганом Мэганом. На фоне средневекового антуража страны магов, рыцарей, волшебных атрибутов, густых лесов, рыцарю приходится бороться со зловредными гномами, великанами, огнедышащими драконами и троллями, чтобы спасти страну от уничтожения. Следующие фэнтезийные произведения писательница опубликовала несколько лет спустя уже под своей фамилией.

Жанр фэнтези привлекает писателей в первую очередь тем, что даёт им огромную свободу авторской фантазии и позволяет ввести в повествование порою самые немислимые элементы. События происходят в условной реальности, в своеобразном „параллельном” мире. Следует отметить, что очень многие теоретики пытались дать универсальную классификацию жанровых признаков фэнтези, однако эти попытки кончились успехом, так как разные литературные направления предполагают разные жанровые принципы. К жанровым признакам фэнтези, безусловно, принадлежат:

- мир несуществующий, обладающий свойствами, невозможными в реальности;
- магия и фольклорные персонажи как необходимый элемент (набор мифических существ, условно называемых расами: эльфы, гномы, орки, гоблины, тролли);
- авантюрный сюжет (поиск, странствие, война и т.п.).

Центральной нитью сюжета большинства произведений является квест в поисках некоего волшебного предмета, места, человека или знания;

- скрытое противопоставление технологии и волшебства в пользу последнего;
- противостояние Добра и Зла, описываемых как стороны Света и Тьмы как основной сюжетобразующий стержень;
- наличие потустороннего мира и его проявлений<sup>9</sup>.

Наличие полной творческой свободы позволяет автору повернуть сюжет самым неожиданным образом, поскольку волшебный мир фэнтези предполагает, что в нём возможно всё. Это отличает фэнтези от научной фантастики, где мир представлен как правдоподобный и автор, будучи стеснён определенными рамками, вынужден обосновать научно или псевдонаучно все невероятные явления. Если в научной фантастике компоненты фантастичности имеют квазинаучное происхождение и рациональное обоснование, то в фэнтези элемент необычайного заведомо иррационален, и фантастическое здесь порождено сверхъестественными явлениями. По справедливому замечанию К. Мзареулова, отличительной чертой фэнтези можно считать пронизывающее это жанровое направление ощущение, что человек способен управлять сверхъестественными силами и существами. Благодаря накопленным знаниям, жрецы и волшеб-

---

<sup>8</sup> Книга *Меч и радуга* Елены Хаецкой в 1993 году вышла под навязанным издательством псевдонимом Мэделайн Симонс (сама Елена Хаецкая значилась в издании как переводчик) по чисто маркетинговым причинам – в то время ещё мало кто верил в способности русских авторов написать увлекательные и интересные книги жанра фэнтези.

<sup>9</sup> См. шире: Б. Невский, *Историческое фэнтези*, „Мир фантастики”, № 21; май 2005, <http://old.mirf.ru/Articles/art731.htm> [режим доступа: 20.09.2016].

ники умело пользуются заклинаниями и магическими амулетами, подчиняют своей воле демонов преисподней<sup>10</sup>.

Жанр фэнтези в современной литературе проявляется в настолько разнообразной форме, что литературоведы, пытаясь выделить некие его сюжетно-тематические субжанры, не пришли ещё к общему стандартному определению, причём большинство классификаций фэнтези, существующих на сегодняшний день, строится на основе проблемно-тематического принципа.

В русском фэнтези мощным и отличительным направлением является так называемое славянское фэнтези, представленное в основном творчеством уже названных Марии Семёновой и Ольги Григорьевой (р. 1966).

Славянское фэнтези основано на использовании славянской мифологии. Оно появилось как ответ на волну западного фэнтези. Его предшественником считается творчество писателя Александра Вельмана (1800-1870) с романами *Кощей Бессмертный* (1833) и *Святославович, вражий питомец* (1834). Сегодня лидером славянского фэнтези считается Мария Семёнова с циклом романов *Волкодав* и романом *Поединок со змеем*. Семёнова объясняет в интервью, что «воспринимать фэнтези с лешими и домовыми для русского человека определённо приятнее, чем с гоблинами и эльфами западного средневековья. Славянское фэнтези только начинается, но уже популярно. Пусть даже у авторов не всегда всё получается»<sup>11</sup>.

В основе славянского фэнтези лежит сочетание славянского фольклора (преданий, былин, мифов) и стандартных фэнтезийных канонов. Дальше писательница объясняет:

*Волкодава* я начала придумывать, когда мне до смерти надоело быть переводчиком. Писала сама я уже давно, но деньги зарабатывала, переводя импортное «фэнтези». [...] Думала-думала и решила создать такой квазиславянский, квазикельтский, квазигерманский мифологический мир, где все это может запросто происходить. Так появился *Волкодав*. Говорят, будто это закамуфлированная история древних славян.

На страницах *Волкодава* Семёнова оживила множество разных племён и народов с достоверно прописанным укладом и средой их обитания. Книга завоевала успех и была признана первым «славянским фэнтези». После первого выхода *Волкодава* появились следующие книги славянского фэнтези, как самой Семёновой (*Право на поединок*, *Истовик-камень*, *Знамение пути*, *Самоцветные горы*), так и других авторов, например, *Спутники Волкодава* Павла Молитвина.

Другая писательница, чьё творчество сочетает признаки исторических романов и славянского фэнтези – это Елизавета Дворецкая (р. 1970). Сюжеты книг *Ветер с Варажского моря* и *Колодец старого волхва* разворачиваются вокруг событий 997 года, нападения викингов на Ладогу и осаждения печенегами Белгорода. В творчестве Дворецкой наиболее популярны две фэнтезийные серии: трилогия *Князь леса* и многотомная эпопея *Корабль во фьорде*.

Сюжет *Князей из леса* основан на противоборстве двух персонажей-оборотней: Огнеяра – сына Велеса и Громобоя – сына Перуна. Первая книга, *Огненный волк* (1997),

<sup>10</sup> К. Мзареулов, *Фантастика. Общций курс*, [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/mzar/03.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/03.php) [режим доступа: 5.09.2016].

<sup>11</sup> *Интервью с Марией Семёновой, Мир сам по себе*, <http://www.semenova.ru/int-s3.php> [режим доступа: 20.03.2017].

посвящена человеку-оборотню, князю Огнеяру, его судьбе и места в мире людей, зверей, богов. Заглавный Огненный Волк Дворецкой ведет свои истоки из славянской мифологии. Его прототипы находим в былинном герое, персонаже общеславянского мифа о чудесном герое-волке (в сербской мифологии – вукодлак, в польской – вилколак, в чешской – влкодлак, в древнерусской – волкодлак, волкулак). Огненный Волк может оборачиваться, помимо волка, также и другими животными, в том числе птицей; совершает подвиги, используя способности превращения себя и своей дружины в животных<sup>12</sup>. Второй роман, *Утренний всадник* (2002) повествует о любви смертного князя по имени Светловой к богине весны Лели, которая не может остаться со смертным человеком. Чтобы навсегда оставить рядом с собой возлюбленную, герою надо вырвать её из годового круга, что означает верную погибель для мира. Светловой отправляется на поиск священной Чаши Судеб, надеясь с её помощью встретиться с Лелей. В третьем томе *Весна неизвестная* (2002) состоится встреча оборотней, Огнеяра и Громобоя на фоне природных катаклизмов. Громобой странствует по земному и Надвечному мирам в поисках похищенной весны. Её пропажа разорвала годовой круг, и людям угрожает гибель от бесконечной зимы. Новую, заглавную, неизвестную весну могла пробудить битва сыновей Перуна и Велеса на стыке зимы и лета. Именно эта схватка могла восстановить разрушенный мировой порядок.

В произведениях, относящихся к славянскому фэнтези, присутствуют характерные персонажи, например, боги (Перун, Велес, Чернобог, Белобог, волки-оборотни, русалки, лешие, упыри и др.), явления, волшебные мотивы (разрыв-трава, цветение папоротника в ночь Купалы), присущие именно славянской мифологии, славянской культуре, фольклору, встречаемые до этого в былинах, преданиях или сказках.

На основе русского фольклора написаны романы американской писательницы Кэролайн Черри (Carolyn Janice Cherryh, р.1942) *Русалка* (*Rusalka*, 1989) и *Черневог* (*Chernevog*, 1990).

Комической разновидностью современной фантастики является ироническое фэнтези. Это одно из самых востребованных направлений современной развлекательной, популярной литературы. Основу русского иронического фэнтези заложил писатель Михаил Успенский (1950-2014), который за трилогию *Приключения Жихаря: Там, где нас нет* (1995), *Во время Оно* (1997) и *Кого за смертью посылать* (1998) получил специальные премии „Меч в камне” за лучшее произведение в жанре фэнтези и „Золотой Остап” за юмористическую фантастику. Ироническое фэнтези позволяет автору поднимать серьёзную проблематику с использованием сатиры, гротеска и социального критицизма. Примером такого художественного приёма является также антиутопия Татьяна Толстой *Кысь* (2000).

В стиле иронического фэнтези пишет Ольга Громыко (р. 1978). Её произведения отличает ирония, иногда переходящая в сарказм. Главная героиня сборника её повестей и рассказов *Ведьмины байки – Быть ведьмой* – дипломированная ведьма Вольха. Среди героев цикла – персонажи, которые в традиционной литературе фэнтези относятся к отрицательным, однако в рассказах О. Громыко ведьмы, вампиры, оборотни, драконы, тролли, чудовища приобретают облик неуклюжих, забавных, остроумных, шутливых. Например, Шелена – оборотень (традиционное для фольклора олицетворе-

---

<sup>12</sup> Змей Огненный Волк, в: *Славянская мифология*, <http://godsbay.ru/slavs/zmey.html> [режим доступа: 20.03.2017].

ние зла), в романе *Верные враги* становится положительным персонажем, обладающим чувством юмора. В мире Ольги Громыко (*Профессия: ведьма, Цветок камалейника, Верные враги*) персонажи не стремятся достичь поставленной цели, покорить мир или прославиться – они просто живут своей обычной жизнью, пока обстоятельства не разрушают их привычный уклад, но даже после традиционной для жанра фэнтези победы над злом герои не остаются на пожизненных ролях воинов, а возвращаются в свой уютный мир спокойствия и обыденности, даже не вспоминая о бывших приключениях. Для персонажей Ольги Громыко эта будничность очень важна, так как в биографии каждого из них есть некое трагическое пятно, скрытое за лёгкостью повествования и авторским юмором, которое далеко не сразу показывается читателю.

Жанр иронического фэнтези быстро нашёл прочное место в современной русской беллетристике, однако, с увеличением популярности иронических произведений на смену интересным книгам пришло большое количество низкокачественных поделок, имеющих немного общего с канонами жанра.

Вера Камша (р. 1962) и Елена Хаецкая (р. 1963) – русские писательницы, пишущие в стиле исторического фэнтези. Историческое фэнтези – это авторский приём, привязка сказочно-магической фантастики к реальному прошлому или его героям<sup>13</sup>. Главный приём построения сюжета в романах исторического фэнтези состоит в конструировании магического мира на основе какого-либо реального исторического периода или событий. Произведения представляют собой либо роман героический, эпический, приключенческий квест, либо серьёзную психологическую драму. В историческом направлении особое значение авторы придают псевдореалистическому фону, почти неотличимому от настоящего прошлого. Например, цикл *Хроники Арции* Веры Камши состоит из трёх диалогий, повествующих об истории вымышленного магического мира Тарры, населённого эльфами, людьми, гоблинами, живущими рядом с другими фантастическими существами. Первая диалогия хроник (*Тёмная Звезда и Несравненное право*) описывает псевдоисторические события так называемой Войны Оленя в 2228-2231 годах, вторая *Кровь Заката и Довод Королей* – события 2850-2892 годов и разразившуюся в Арции Войну нарциссов. Третья и заключительная часть охватывает 2895-2897 годы и рассказывает о событиях, непосредственно предшествующих предсказанному в конце *Несравненного права* Году Трёх Звёзд.

Писательнице Елене Хаецкой долгое время не удавалось издать свои фантастические произведения. Только в 2003 году вышел написанный задолго до этого цикл историко-фэнтезийных повестей *Бертран из Лангедока, Симон-Отступник, Дама Тулуза, Жизнь и смерть Арнаута Каталана*.

Городское фэнтези соединяет в себе черты таких жанров как фэнтези, мистика и реализм, и имеет связи с самыми разнообразными литературными направлениями – от романтической прозы до бытописания, от детектива до романа ужасов, от мистики до социально-философского исследования<sup>14</sup>. Нетрудно заметить, что границы жанра городского фэнтези весьма размыты и расплывчаты. Иногда под городском фэнтези по-

<sup>13</sup> См. шире: Б. Невский, *Историческое фэнтези*, „Мир фантастики”, № 21; май 2005, Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art731.htm> [режим доступа: 20.09.2016].

<sup>14</sup> Е. Афанасьева, *Фантастические жанры, темы и направления. Жанры фэнтези: проблемы классификации*, „Фантастика и технология (памяти Станислава Лема). Сборник материалов Международной научной конференции 29-31 марта 2007 г.”, Самара, с. 94-100.

нимают просто произведения, действие которых происходит в современном большом городе. Основной особенностью этого жанра, присущей всем его представителям, является обстановка, в которой разворачивается сюжет – город. В городской фантастике всегда присутствует специфически городской мистический элемент<sup>15</sup>. Для достижения правдоподобия в описании места действия детали и реалии города прописываются очень тщательно (это, например, множество незнакомых лиц, закрытых дверей, окон, подъездов, лифтов, коридоров, и т.п.). В жанре городского фэнтези работает писательская пара Марина и Сергея Дяченко. На городской культуре основан их самый известный роман *Одержимая*, где главные герои, современная ведьма и вселившийся в неё демон, ненавидя друг друга, связаны общей миссией спасения.

Городское фэнтези представляет собой также творчество молодой писательницы Елены Бычковой (псевдоним Lena Meydan, р. 1976). В 2007 году, по предложению журнала „Мир Фантастики” её роман *Лучезарный* удостоился звания „Книга Года” в номинации на лучшее произведение российского фэнтези.

Наиболее популярен цикл романов Е. Бычковой *Киндрэт*, написанных в соавторстве с Натальей Турчаниновой и мужем, Алексеем Пеховым. Это городское фэнтези, сюжет которого разворачивается в современных реалиях. Повествование ведётся от лица Дарела, главного героя – вампира, который обладает уникальными способностями влиять на психику выбранного объекта. Традиционные фэнтезийные племена заменяются в сюжете враждующими вампирскими кланами, ведущими постоянную борьбу за власть. Стоит отметить, что первая книга цикла, *Киндрэт. Кровные братья*, получила в 2006 году литературную премию „Странник” как лучшее городское фэнтези 2001-2005 годов.

Достаточно часто в женском фэнтези создаётся эффект эмоционального письма. В основе романтического фэнтези лежит понятие „романтика”, которое ассоциируется с любовными романами. Однако от любовных романов русское романтическое фэнтези отличается большим вниманием к психологическим аспектам. В качестве примеров такого направления из произведений современных авторов можно назвать романы: *Анахрон* Елены Хаецкой, *Королевская кровь* Далии Трускиновской (р. 1951), *Имя богини* Виктории Угрюмовой (р. 1977).

Установка фэнтези на реальность сделала возможным такое явление, как *эскейпизм*, то есть бегство от реальности в мир вымышленный. Фэнтези даёт читателю возможность отдохнуть от быта, мысленно побывать в мире, где всё проще и честнее, где ещё существуют идеалы. В женском романтическом романе фэнтези соединяются и смешиваются схемы, характерные как для любовных романов, так и собственно фэнтези. Доминантой сюжета является любовная интрига с непрременной счастливой развязкой, а главная цель произведения – приятное сопереживание, утешение и развлечение читательницы. Хотя художественный мир произведений фэнтези во многом отличается от знакомых читателю будней и представляет параллельную реальность, их герои, по верному замечанию Елены Дьяконовой,

сталкиваются с теми же страхами и дилеммами, что и в обычном мире. Герой фэнтези путешествует не только по разным странам, но также совершает путешествие внутрь себя –

---

<sup>15</sup> А. Крымов А. Михайлов, *Сумерки большого города. Городская фантастика и фэнтези*, „Мир фантастики”, № 15; ноябрь 2004, <http://old.mirf.ru/Articles/art495.htm> [режим доступа: 20.09.2016].

в свой уникальный внутренний мир, сталкиваясь со своими собственными страхами и дилеммами, которые свойственны всем людям<sup>16</sup>.

Фэнтези, несомненно, выросла из сказки и мифов. Сказки подарили миру фэнтези некую завуалированную назидательность. Герой выполняет свою миссию, но в тоже время он не столь детерминирован, как персонаж мифологических сказаний, и ему предоставляется право выбора, что даёт авторам возможность породить противоречивые, живые, психологически достоверные образы.

Исследователи жанра верно замечают, что диапазон тем и вопросов, затрагиваемых писателями-фантастами, чрезвычайно обширен и, по существу, не только перекрывает всю проблематику, характерную для так называемой „большой” литературы, но даже выходит за эти пределы. Введение фантастической компоненты даёт возможность, с одной стороны, поднять на более высокий уровень художественного осмысления традиционные вопросы, а с другой – позволяет моделировать образы и ситуации, практически невозможные в произведениях писателей-реалистов<sup>17</sup>.

Подытоживая, можно сказать, что жанр современного фэнтези существует и развивается в русской литературе около двадцати лет. Литература фэнтези, написанная пером женщины – это в последние годы субжанр чрезвычайно востребованный. Способствует этому факт, что в течение десяти последних лет появилось тиражом немалое количество произведений писательниц, пишущих не только универсальное фэнтези, но также адресованное именно женской аудитории (Оксана Панова, Ольга Громыко, Кира Измайлова, Наталья Игнатова, Елена Петрова, Юлия Набокова, Елена Никитина и другие). До сих пор раздаются голоса, которые женскую литературу связывают, прежде всего, с романтическим романом о любви прекрасной героини и прекрасного героя, не признающие факта, что женщины пишут ничуть не хуже мужчин, а их писательский опыт строится не только на „розовых романах”. Голоса некоторых скептических критиков всё ещё несправедливо упрекают писательниц в том, что в женском фэнтези больше *Эроса*, чем *Танатоса*, батальные сцены уступают первенство описанию чувств и отношений между героями. Разнообразие произведений фэнтези, созданных женщинами, убедительно доказывает, что писательницам не чужды никакие фэнтезийные субжанры: исторический, славянский, иронический, городской и романтический. Популярность и востребованность данных текстов свидетельствует о факте, что социальный заказ на подобную женскую прозу не слабеет.

---

<sup>16</sup> Е. Дьяконова, *Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези*, <http://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-edinogo-prostranstva-hudozhestvennogo-anomalnogo-mira-v-proizvedeniyah-zhanra-fentezi> [режим доступа: 20.8.2015].

<sup>17</sup> К. Мзареулов, *Фантастика. Общий курс*, [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/mzar/03.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/03.php) [режим доступа: 20.08.2015].

*Irena Hubicka (Kielce)*

## Women's writers in modern Russian fantasy

### Summary

Fantasy, legend, and myths have been an integral part of literature through the ages. From very early fantasy text such *Le Morte d'Arthur* by Thomas Malory to modern works like J.K. Rowling's *Harry Potter* series, writers have used fantasy in novels, poetry, and short stories. Although fantasy is often studied as a genre, especially in discussions of books that focus on science fiction, the use of the fantastic as a literary element in books, poems, and drama has been a consistent trend across many genres and over many centuries. Elements of the fantastic have been a continued presence in literature through the centuries, especially during the Romantic and Gothic eras, as well as in contemporary literature of modern writers. The fantastic was a dominant element in many works of modernist literature during the early part of the twentieth century. Fantasy originally had a reputation of being created by men for other men, though the genre had women writers. The article presents exemplifications of Russian female fantasy prose.

**Keywords:** fantasy, female fiction, genre, russian contemporary prose, novel.



*Корелия Ковалёва*  
Харьков

## **Аллюзия-символ как проявление интердискурсивных отношений в романе Б. Акунина *Алмазная колесница***

Одним из средств актуализации интердискурсивности в романе Б. Акунина *Алмазная колесница* являются семантические аллюзии, которые, в свою очередь, условно подразделены нами на литературные (намек на художественные произведения, мифологию), религиозно-философские (намек на религиозные учения, философские взгляды), исторические (намек на исторические факты, события, культурные явления, традиции).

На наш взгляд, семантическая аллюзия практически всегда символична и метафорична, это символ, за которым стоят узнаваемые субъектами с одинаковыми апперцепционной и когнитивной базами определенные реалии, характеристики, идеи, представленные аллюзией в свернутом, концентрированном виде. Именно символичность аллюзии позволяет адресату увидеть за ней намек. Как известно, в литературе выделяют традиционные и индивидуально-авторские символы. Эти же типы символических образов могут стоять за аллюзиями.

Символьное переосмысление окружающей действительности сопровождается человечеством с древних времен. Ю. Лотман отмечает, что символ является «важным механизмом памяти культуры»<sup>1</sup> и называет его существенную черту: «символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения»<sup>2</sup>, что соответствует принципам диалогичности и интертекстуальности.

В «ЛЭС» дается следующее определение: «Символ в искусстве – универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями – образа художественного, с одной стороны, знака и аллегории с другой. [...] Символ тем содержательнее, чем более он многозначен. Смысловая структура симво-

---

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман, *Символ в системе культуры*, в: Ю.М. Лотман, *Избранные статьи в 3 т. Статьи по семиотике и топологии культуры*, т. 1, Таллинн 1992, с. 191-199.

<sup>2</sup> Там же.

ла многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего»<sup>3</sup>. О неоднозначности трактовки понятия «символ» в современной лингвистике ведутся дискуссии<sup>4</sup>, рассматривается соотношение семантики символа и феномена интертекстуальности<sup>5</sup>.

А. Лосев отмечает, что «понятие символа является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых» и определяет символ как идейную, образную или идейно-образную структуру, содержащую в себе указание на те или иные отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком»<sup>6</sup>.

По замечанию В. Лаврухиной<sup>7</sup>, символ выходит за рамки контекста и становится явлением культуры наравне с текстом. Символ характеризуется бесконечностью смысловых интерпретаций. Особенность семантических аллюзий заключается в том, что «подключенный» новый дискурс текста-донора, «следом» которого является аллюзия, взаимодействует с дискурсом текста-реципиента не только в точке взаимодействия (при непосредственном включении аллюзивной единицы), а на протяжении всего художественного произведения. Более того, новые смыслы, возникшие как результат взаимодействия дискурсов не в начале произведения, регрессивно проецируются читателем и на начальный текст.

Так как объем статьи не позволяет проанализировать все выделенные нами типы семантических аллюзий, рассмотрим механизм проявления интердискурсивных отношений в романе *Алмазная колесница* на примере использования исторических аллюзий, а именно аллюзии-символа как элемента диалогической стратегии автора.

Второй том *Между строк* романа Б. Акунина *Алмазная колесница*, который посвящен Японии периода Мэйдзи – «просвещенное правление», изобилует национальными символическими аллюзивными включениями. Волна западной культуры буквально захлестнула страну Восходящего Солнца, но Япония сумела сохранить традиционные обычаи и привычки. Автор-японист показывает традиции японской культуры, быт и нравы этой страны, рассказывает о японских самураях, ниндзя и синоби, отводит немаловажную роль японской поэзии, вводя в текст романа собственные хокку.

Значительная роль в японской культуре и литературе отводится символам: сакура, хризантема, листья, зонтик, туманная дымка, цикады, луна, белый снег и т. д. Так, в общепринятой в Японии символике растений немаловажное место занимает ирис, с которым связано много обычаев и ритуалов. Iris считается цветком самурая, мечевидные листья его напоминают лезвие холодного оружия и символизируют стойкость, мужество и силу воина, а соцветия означают благородство. В японском языке «ирис» и «воинский дух» обозначены одним и тем же иероглифом. Iris – это еще и образ красоты, духовной пищи. Именно ирис был выбран символом будущей столицы Японии и не-

<sup>3</sup> Литературный энциклопедический словарь, под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаевой, Москва 1987, с. 378.

<sup>4</sup> Е.Ю. Харитоновна, *Трактовка понятия «символ» в лингвистике*, в: Электронный журнал «Вестник МГОУ» 2014, №1, [www.evestnik-mgou.ru](http://www.evestnik-mgou.ru) [режим доступа: 1.02.2016].

<sup>5</sup> И.А. Авдеенко, *Символ в аспекте интертекстуальности*, в: Филологические науки. Вопросы теории и практики № 8 (50): в 3-х ч. Ч. 3, Тамбов 2015, с. 13-16.

<sup>6</sup> А.Ф. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, 2-е изд., испр., Москва 1995, с. 35.

<sup>7</sup> В.Л. Лаврухина, *Образы-символы стихий в концептосфере поэзии К.Д. Бальмонта*, автореферат канд. филол. наук, Харьков 2011, с. 32.

пременным атрибутом одного из популярнейших праздников – Дня мальчиков (Танго-но сэкку). До сих пор цветами ирисов украшают прически, наряды, интерьеры и т. д.<sup>8</sup>

Б. Акунин использует прием отсылки к фактам японской культуры и традиций посредством образов-символов, подключая таким образом исторический и этнодискурс. Например:

В первый миг он её не узнал, потому что на сей раз она была с высокой замысловатой причёской, одета по-японски – в белом кимоно с синими ирисами, под голубым зонтиком. Таких красавиц Эрасту Петровичу доводилось видеть на цветных гравюрах укиёэ<sup>9</sup>.

Аромат ирисов все время сопровождает взаимоотношения Фандорина и О-Юми:

Несмотря на расстояние, Эраст Петрович разглядел острым взглядом, как шевелится прядка волос за её ухом, а тут ещё ветер занёс из сада аромат цветущих ирисов...<sup>10</sup>

Ничего этого не было, сказал себе Эраст Петрович. [...] Ни натянутого аркана в руке, ни жаркой пульсации крови, ни аромата ирисов. Особенно аромата ирисов. *Всё это химера и морок, к настоящей жизни отношения не имеет...*<sup>11</sup>

Титулярный советник был уверен, что придёт в павильон первым и долго будет сидеть там в темноте один, ибо по подлой науке дзёдзюцу наверняка следовало потомить влюблённого дурака ожиданием. Однако, едва открыв дверцу павильона, Эраст Петрович уловил знакомый аромат ирисов, *от которого сердце попробовало было зачастить...*

Итак, О-Юми пришла первой. Что ж, тем лучше<sup>12</sup>.

Запах ирисов вызывает ассоциации с возлюбленной:

На стене висело большое зеркало в лаковой, разукрашенной перламутром раме. На кокетливой тумбочке ваза с бело-лиловыми ирисами благоухала<sup>13</sup>.

Использование Б. Акуниным ириса как цветка, запах которого постоянно сопровождает О-Юми и ассоциируется у Фандорина с ней, в совокупности с национальной символикой этого цветка (образ-символ воина) дает читателю намек на то, что О-Юми не просто японская конкубина, а отважный воин-ниндзя (об этом читатель узнает в конце романа): «– Ты – ниндзя? – Самая лучшая в клане Момоти, – с гордостью сказал Тамба. – Она умеет почти всё, что умею я. Но кроме того владеет искусствами, которые мне недоступны»<sup>14</sup>. Подключение дополнительных дискурсов (этнодискурса, исторического, культурного) дает возможность читателю сопоставить известные ему факты, сделать выводы, соответствующие общей авторской стратегии.

Особым почитанием у японцев пользуются насекомые (бабочки, стрекозы, цикады, сверчки и т. д.) – их воспевают в поэзии, а художники посвящают им свои полотна. Названия насекомых также имеют символическое значение и рассматриваются на фоне национальной культуры и истории. Аллюзия, денотатом которой в романе является

<sup>8</sup> А.Н. Мещеряков, *Книга японских символов. Книга японских обыкновений*, Москва 2003.

<sup>9</sup> Б. Акунин, *Алмазная колесница*, Москва 2004, с. 327.

<sup>10</sup> Там же, с. 386.

<sup>11</sup> Там же, с. 387.

<sup>12</sup> Там же, с. 428.

<sup>13</sup> Там же, с. 521.

<sup>14</sup> Там же, с. 623.

бабочка, подключает исторический, философский и этнодискурсы, являясь средством актуализации интердискурсивной диалогичности.

Бабочки становились источником вдохновения не только для японских деятелей культуры, но и для многих писателей и поэтов (И. Бродский, И. Бунин, В. Набоков, А. Фет, Эдгар По и др.), им уделяли огромное внимание, обогащая образ новыми смыслами. Особое отношение к бабочке сложилось в японской культуре. В отличие от большинства легенд народов мира, у японцев бабочка может быть как душой мёртвого человека, так и душой живого. В Японии торжественные шествия, праздники открываются ритуальным «танцем бабочек», выражающим радость жизни<sup>15</sup>.

Первая глава второго тома романа, которая так и называется «Полет бабочки», тоже открывается своеобразным «танцем бабочки», захваченной и несомой ветром:

Бабочка омурасаки собралась перелететь с цветка на цветок. Осторожно развернула лазеревые, с белыми крапинками крылышки, поднялась в воздух – самую малость, но тут как нарочно налетел стремительный ветер, подхватил невесомое создание, подкинул высоко-высоко в небо и уж больше не выпустил, *в считанные минуты* вынес с холмов на равнину, в которой раскинулся город; покрутил пленницу над черепичными крышами туземных кварталов, погонял зигзагами над регулярной геометрией Сеттльмента, а потом швырнул в сторону моря, да и обессилел, стих<sup>16</sup>.

Семантика глагольной цепочки данного фрагмента отражает нарастающую динамику, внезапно сменяющуюся статикой. Однородные грамматические ряды как основа описания пространственно-временных конструкций рассмотрена в диссертации О. Голиковой<sup>17</sup>.

Вначале бабочка действует как самостоятельный субъект (собралась перелететь, развернула, поднялась), динамика отсутствует, что отражается и в структуре конструкций: в первой части приведенного выше отрывка достаточно много определений (согласованных и несогласованных), после первого из трех сказуемых однородного ряда стоит точка, что замедляет темп действия. Все это создает впечатление размеренности, регулируемой желаниями субъекта. Движение бабочки описывается как поступательное продуманное действие, состоящее из подготовительного периода к неоднократно совершаемому привычному действию (собралась перелететь), чему способствует наличие глагола «с префиксом пере- со значением поочередного охвата действием нескольких объектов»<sup>18</sup> (перелететь с цветка на цветок), подготовки к полету (развернула крылышки) и начала самого полета (поднялась в воздух), прерванного внешним воздействием иной силы, силы ветра. Далее бабочка превращается из субъекта действия в объект: налетел ветер как внешняя для бабочки стремительно-воздействующая стихийная сила, сбивающая ее с пути и кардинально меняющая траекторию ее движения (налетел, подхватил, подкинул, не выпустил, вынес, покрутил, погонял, швырнул). Ряд однородных сказуемых, выраженных глаголами прошедшего времени совершенного

<sup>15</sup> А.Н. Мещеряков, *Книга японских символов*.

<sup>16</sup> Б. Акунин, *Алмазная колесница*, с. 175.

<sup>17</sup> О.Н. Голикова, *Номинативные и инфинитивные ряды в художественном тексте: автореферат филол. наук, дир. ханд.*, Харьков 2011.

<sup>18</sup> *Русская грамматика*, в 2-х т. [Ред. кол. Н.Ю. Шведова и др.], т. 1, *Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология*, Москва 1980, с. 602.

вида, который состоит из восьми членов, наличие обстоятельств места при каждом сказуемом создают впечатление стремительно меняющихся картинок: небо – холмы равнина – город – черепичные крыши – море.

Движение ветра предстает в качестве стремительно нарастающего действия (налетел, подхватил, подкинул), выраженного глаголами начинательного способа действия, имеющими значение «приступа к действию, начального фазиса действия»<sup>19</sup>. Затем движение переходит в стремительно развертывающуюся фазу с резким перемещением, выраженным глаголами *не выпустил, вынес* (не выпустил, в считанные минуты вынес с холмов на равнину), и последующим рядом стремительных действий (*покрутил, погонял, швырнул*). Глаголы «ограничительного способа действия» *покрутил, погонял* «выражают ограничение действия временными пределами, определенным временным отрезком»<sup>20</sup>. Глагол одноактного способа действия *швырнул* выражает «действие, совершаемое один раз, мгновенно»<sup>21</sup>.

Последняя фаза движения ветра является ниспадающей, затихающей, выраженной глаголами *обессилел и стих*. Образ бабочки в данном контексте символизирует непредсказуемость человеческой жизни, подвластность стихиям и высшим силам.

Так как название и начало тома является сильной позицией, то можно сделать вывод, что этот фрагмент проецируется на все содержание тома, в котором рассказывается о японском периоде жизни молодого Фандорина, о событиях, которые повергли его в бесконечные приключения и нескончаемый водоворот любви. Подобно стремительному ветру, подхватившему бабочку, любовные приключения – страсть к японской конкубине – захватили Фандорина, увлекли (уводит Мидори от Булкокса), подняли до невероятных высот (посвящение в таинство любви) и повергли в шок (гибель Мидори).

Образ-символ бабочки неоднократно упоминается в произведении.

– Никогда об этом не слышал, – качнул головой инспектор.

– Естественно. Я тоже. До тех пор, пока в один прекрасный день Суга меня не вызвал к себе в кабинет и кое-что не показал. Ах, я человек с фантазией, живу, как бабочка. Меня нетрудно схватить грубыми пальцами за крылышки. Вы, господа, не первые, кому это удалось...<sup>22</sup>

Этот образ в романе – символ мимолетности бытия, бренности человеческого существования:

Легкокрылая путешественница коснулась ножками бицепса и успела уловить нехитрую бронзово-коричневую мысль туземца («Каюй! Щекотно! (яп.)»), после чего её коротенькая жизнь завершилась. Рикша не глядя шлёпнул по плечу ладонью, и от прелестницы остался лишь пыльный серо-голубой комочек.

Не беречь красоты

И не бояться смерти:

Бабочки полет<sup>23</sup>.

Автор подводит читателя к размышлениям о жизни и смерти. Хокку передает идею главы о мимолетности бытия, сравнивает жизнь Фандорина с полетом бабочки.

<sup>19</sup> Там же, с. 595.

<sup>20</sup> Там же, с. 596.

<sup>21</sup> Там же, с. 597.

<sup>22</sup> Б. Акунин, *Алмазная колесница*, 462.

<sup>23</sup> Там же, с. 181.

В главе «Пролитое сакэ» снова присутствует упоминание о бабочке. В беседе героев о двух понятиях красоты: европейском и японском, – Мидори говорит, что это красота радости и красота печали. Европейцам присуща красота радости, тогда как японцы предпочитают красота печали:

Вы, люди Запада, предпочитаете первую, мы – вторую. Потому что красота радости недолговечна, как полет бабочки, а красота печального прочнее камня. Кто помнит о миллионах счастливых влюблённых, что мирно прожили свою жизнь, состарились и умерли? а о трагической любви сочиняют пьесы, которые живут столетия<sup>24</sup>.

В этом отрывке прямо говорится о бабочке как символе недолговечности и изменчивости.

Анализ функционирования семантических аллюзий в романе *Алмазная колесница* наглядно демонстрирует, что данный тип представляет собой прагматический прием, позволяющий автору создать ассоциативный образ через соотнесение факта или персонажа с другими фактами и персонажами, наполнить этот образ многочисленными коннотациями посредством знания аллюзивного факта. Аллюзии являются одним из элементов «чужого текста» в авторском тексте, что делает их одним из ярких показателей интертекстуальности и средством интердискурсивности. Они выполняют стилистическую, прагматическую функцию, способствуя реализации интенций автора. Подобные аллюзии свидетельствуют об открытости текста в межтекстовое пространство, о взаимодействии разных дискурсов, об интердискурсивности в аспекте мировой культуры.

*Korelia Kovalyova (Kharkiv)*

### **Allusion-symbol as a manifestation of interdiscursive relations in B. Akunin's novel *Almaznaya kolesnitsa***

#### Summary

The article deals with one of the allusion-symbol types, i.e. allusion-symbol as display of the inter-discursive relations in B. Akunin's novel *Almaznaya kolesnitsa*. The mechanism of emergence of the inter-discursiveness has been presented with an example of using allusion-symbol as an element of the author's dialogical strategy. It has been highlighted that the analyzed type of semantic allusion represents a pragmatic method helping to realize the author's intention.

**Keywords:** semantic allusion, symbol, inter-discursiveness, pragmatic function, novel *Almaznaya kolesnitsa*.

---

<sup>24</sup> Там же, с. 652.

*Liudmila Macapura*  
Харьков

## **Сверхъестественное как элемент готической поэтики в циклах повестей и новелл Антония Погорельского и Михаила Загоскина**

Изображение сверхъестественных явлений и событий в литературе впервые получило широкое распространение в эпоху предромантизма (на рубеже XVIII-XIX веков), после появления в Англии готических романов. До этого времени, по свидетельству Екатерины Павловны Зыковой, в произведениях английских писателей первой половины XVIII века почти нет мотивов сверхъестественного. У просветителей сверхъестественное как мировоззренческая и философская категория вызывала сложное отношение, её осмысление осуществлялось в рамках документальных жанров. «От Дефо до Джонсона сверхъестественное представляло собой предмет серьёзных раздумий, исканий, колебаний между верой и неверием, попытками примирить религиозные и научные истины», – пишет Е.П. Зыкова<sup>1</sup>.

В творчестве готических писателей отношение к сверхъестественному кардинально меняется, оно становится эстетической категорией, выполняет художественные функции. Именно в готической литературе изображение сверхъестественного впервые приобретает статус жанрового маркера, своеобразную литературную стилистику и философию.

В русской литературе мотивы сверхъестественного становятся популярными в 20-30-е годы XIX века, в жанре фантастической или «таинственной» повести. Уже в первом оригинальном образце этого жанра – в *Лафертовской маковнице* (1825) Антония Погорельского сверхъестественное впервые в русской литературе предстаёт в бытовом, сниженном виде, как часть повседневной жизни.

Высокие оценки критиков и успех повести *Лафертовская маковница* среди читателей вдохновили писателя на создание цикла небольших повестей и новелл *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* (1828), в котором осмысление сверхъестественных явлений и событий становится главной темой. Способ диалогического построения текста

---

<sup>1</sup> Е.П. Зыкова, *Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей*, в: *Другой XVIII век*: сб. науч. работ, отв. ред.: Н.Т. Пахсарьян, Москва 2002, с. 20.

позволил Погорельскому показать различные, порой взаимоисключающие точки зрения на представления о сверхъестественном в жизни и литературе. В течение шести вечеров главный герой Антоний, от имени которого ведётся повествование, беседует со странным существом, которое называет себя его Двойником. Анализ повестей и новелл, вошедших в состав *Двойника*, может вызывать определённые затруднения, так как авторская позиция в них завуалирована, и создатель цикла сознательно стремился к этому.

Вся поэтика цикла так или иначе связана с категорией сверхъестественного: и композиционное построение с его рамочным повествованием, и усложненная нарративная структура со вставными повестями, новеллами, историко-литературными анекдотами, и сам новаторский образ Двойника, который ускользает от однозначных трактовок. Сверхъестественное в этом произведении – не только предмет художественного изображения, но и объект всестороннего философского анализа. Вадим Эразмович Вацууро обратил внимание на то, что книга Погорельского сыграла важную роль в судьбе готического романа в России, поскольку «значительное место в ней занимает обсуждение проблемы сверхъестественного, прямо соотносящееся с философией и эстетикой готиков»<sup>2</sup>.

В обзоре, посвящённом русской фантастической повести, Раиса Владимировна Иезуитова отмечает различие в отношении к сверхъестественному у романтиков, принадлежащих к разным поколениям: «В творчестве ранних русских романтиков, в особенности в балладах Жуковского, фантастика существует в одном измерении, основываясь на безусловной вере в сверхъестественное, чуждаясь рационалистического взгляда на него»<sup>3</sup>. Романтики, творившие после 1825 года, по мнению исследовательницы, оценивают фантастику как скептики и рационалисты: анализируют, взвешивают, соотносят её с реальностью и личным опытом. На наш взгляд, в *Двойнике* Погорельского нашли отражение обе тенденции в восприятии сверхъестественного. При этом первая точка зрения воплотилась в образе автора-повествователя, а вторая – в образе его Двойника. Всеволод Иванович Сахаров считает, что неслучайно именно Погорельский – представитель старшего поколения романтиков, поклонник Николая Михайловича Карамзина, соратник Василия Андреевича Жуковского и Петра Андреевича Вяземского становится «первым фантастом-прозаиком русского романтизма», человеком, который смог «побывать сразу в двух литературных эпохах»<sup>4</sup>.

Четыре повести, вошедшие в состав цикла *Двойник, или Мои вечера в Малороссии*, отражают эволюцию русской романтической повести, что неоднократно отмечалось исследователями. Каждая из повестей цикла ориентирована на определённую жанровую модель. В *Изидоре* и *Анюте* ощутимы традиции сентиментальной прозы Карамзина. В *Пагубных последствиях* необузданного воображения – влияние Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Именно эта повесть неоднократно рассматривалась как подражание немецкому романтику. В *Лафертовской маковнице* прослеживается связь русского фольклора с западноевропейскими литературными традициями. В последней повести *Путешествие в дилижансе* сильны руссоистические тенденции. Несмотря на стрем-

<sup>2</sup> В.Э. Вацууро, *Готический роман в России*, Москва 2002, с. 422.

<sup>3</sup> Р.В. Иезуитова, *Жуковский и его время*, Ленинград 1989, с. 84.

<sup>4</sup> В.И. Сахаров, *Форма времени*, в: *Русская романтическая повесть писателей 20-40-х годов XIX века*, сост. В.И. Сахаров, Москва 1992, с. 21.

ление Погорельского к жанровому многообразию, в каждой из повестей можно обнаружить мотивы сверхъестественного в качестве элемента готической поэтики. Чтобы определить их своеобразие, обратимся к специфике сверхъестественного в жанре готического романа.

Изображение сверхъестественных событий и inferнальных существ в литературной готике направлено на создание атмосферы ужаса и тайны, на продуцирование у читателя эмоции страха. «В готическом романе, – по справедливому замечанию Вацуро, – действие развивается в плоскости реального, и сверхъестественное предстаёт в нём в первоначальном своём значении: лежащее за пределами рациональных законов повседневного мира, таинственное, таящее опасность»<sup>5</sup>.

Появление жанра готического романа вызвало дискуссии в английской литературе о трактовке категории сверхъестественного и его мотивировке в художественном произведении. В эпицентре этих споров находилась проблема авторского отношения к изображению сверхъестественных событий: должен ли писатель балансировать на грани между реальным и сверхъестественным и сохранять иллюзию достоверности всего происходящего до конца произведения, или же он обязан дать в финале их рациональное объяснение?

В теории и практике готического романа сложилось два основных направления в изображении темы сверхъестественного. В повести Горацио Уолпола *Замок Отранто*, в романе Мэтью Грегори Льюиса *Монах* фантастические элементы играют сюжетообразующую роль, суеверные страхи, демонологические мотивы предстают как отражение сознания средневекового человека, как часть реальности. В произведениях Клары Рив, Анны Радклиф мотивы сверхъестественного несут иную функциональную нагрузку. Они служат способом создания напряжённой атмосферы неопределённости и таинственности, усиливают суггестивность повествования, но в конце романа всегда следует рациональное объяснение таинственных событий. Позже в произведениях романтического периода, связанных с готической поэтикой, происходит синтез обоих традиций, появляется двойственная трактовка сверхъестественного.

Вальтер Скотт, ставший одним из первых теоретиков готического жанра, неоднократно подвергал критике авторов, следовавших традиции рационального объяснения таинственных явлений. В статье о жизни и творчестве Анны Радклиф он приходит к выводу, что развенчание сверхъестественного ведёт к снижению художественности произведения и обману читательских ожиданий. Анализируя нарративные приёмы в романах «королевы готики», Вальтер Скотт указывает, «что гораздо легче сплести сложную цепь захватывающих событий, чем успешно ее распутать»<sup>6</sup>. По его мнению, «авторы романов едва ли помянут добрым словом того, кто придумал главы, где содержится разъяснения сюжетных загадок» (там же).

Через два года после английской публикации с очерком Скотта о творчестве Радклиф смогли ознакомиться и русские читатели. Он был напечатан в 1826 году в журнале «Сын Отечества». К середине 20-х годов XIX века творчество английского романиста в России стремительно набирало популярность. Вацуро пишет о «триумфальном вхождении Скотта в русский писательский и читательский мир»<sup>7</sup>. Связь художествен-

<sup>5</sup> В.Э. Вацуро, *Готический роман в России*, с. 231.

<sup>6</sup> В. Скотт, *Миссис Анна Радклиф*, в: А. Радклиф, *Итальянец*, Ленинград 2000, с. 345.

<sup>7</sup> В.Э. Вацуро, *Готический роман в России*, с. 357.

ного и критического творчества Скотта с готической традицией тонко уловил и пронизательно отметил Николай Васильевич Гоголь. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» он писал: «Могущественным словом Вальтера Скотта вкус к готическому распространился быстро везде и проникнул во все»<sup>8</sup>. Можно предположить, что статья английского писателя, ознаменовавшая новый этап в осмыслении готической литературы, не прошла мимо внимания Погорельского, который живо интересовался новинками литературы. Возможно поэтому в цикле повестей и новелл Погорельского *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* отразились важные для готической поэтики вопросы, связанные с отношением к сверхъестественному как эстетическому объекту.

Основные векторы поэтики цикла заданы уже в первом эпизоде появления Двойника, вызванного желанием скучающего помещика иметь «хотя одного доброго товарища»<sup>9</sup>. В описании внешности незнакомца прослеживается портретное сходство с самим Алексеем Перовским, скрывающимся за псевдонимом Антоний Погорельский. Игровой тон повествованию придаёт упоминание о хромоте незнакомца на правую ногу. Яркая портретная деталь запускает механизм литературных ассоциаций, позволяющих сделать вывод о связи незнакомца с инфернальным миром. Но писатель ведёт с читателем более сложную игру: на эти ассоциации накладывается реальная биографическая деталь – Алексей Перовский прихрамывал, как Байрон и Скотт. Внезапно появившийся незнакомец продолжает ставить в тупик простодушного Антония, который воспринимает его как реального человека. На просьбу назвать имя, незнакомец отвечает, что у него нет собственного имени, и ему следовало бы называться так же, как и помещик, задавший ему вопрос: «Я, милостивый государь, я не кто иной, как образ ваш, явившийся вам» (с. 11). Определяя свою сущность, странный посетитель называет себя по-немецки *Doppelgänger*. Подчёркивая, что в русском языке нет адекватного слова, он предлагает свой вариант перевода – двойник. Для современников Погорельского слово «двойник» звучало как неологизм, но с лёгкой руки писателя оно закрепилось в русском языке и литературе. Например, в 1837 году Евгений Павлович Гребёнка опубликовал повесть *Двойник*, а в 1846 году Федор Михайлович Достоевский издал повесть с таким же названием.

Антоний и его Двойник не только разговаривают на популярные темы о сверхъестественных явлениях, но и развлекают себя чтением. Антоний читает Двойнику собственные произведения, которые называет «сказками» или «маленькими повестями», указывая на их вымышленный характер. Истории Двойника представлены как случаи из реальной жизни, свидетелем которых он был. И опять читатель сталкивается с парадоксом: рассказы Двойника оказываются невероятными и причудливыми, более ориентированными на литературные традиции, чем сочинения провинциального мечтателя Антония.

В художественной структуре цикла связующие беседы автора-повествователя Антония с Двойником не менее важны, чем сами тексты повестей. Функции этих бесед различны: они служат своеобразным «резонатором», автокомментарием к литературным повестям и, таким образом, дополняют и углубляют читательское восприятие,

---

<sup>8</sup> Н.В. Гоголь, *Об архитектуре нынешнего времени*, в: Н.В. Гоголь, *Арабески*, Санкт-Петербург 2009, с. 96.

<sup>9</sup> А. Погорельский, *Избранное*, сост., вступ. ст. и примеч. М.А. Турьян, Москва 1988, с. 9. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

а также отражают литературный быт той эпохи. «В обществе устраиваются специальные “серапионовские” вечера в духе Гофмана, рассказываются страшные истории о колдунах и мертвецах, встающих из могил», пишет Наталья Будур<sup>10</sup>. Беседы Антония с Двойником ведутся по правилам литературной игры. Сверхъестественное у Погорельского становится предметом игры со «страшными сюжетами». Писатель прибегает к мистификациям, парадоксам, описывает литературные ситуации-перевёртыши, использует приёмы романтической иронии. Предлагая читателю определённую точку зрения на сверхъестественные и таинственные события, автор-повествователь или его Двойник тут же опровергают её, при этом они зачастую меняются ролями. Подобное мистификаторство было свойственно Погорельскому ещё в юности.

Образ Двойника, созданный Погорельским, не поддаётся однозначной трактовке. Неоднозначность его восприятия заложена в самом тексте. Подчас автор вкладывает в уста Двойника взаимоисключающие размышления о возможной природе сверхъестественных представлений: «Воображение человека, воспалённое напряжением, ему несвойственным, может представлять вещи, которые в самом деле не существуют» (с. 12). С другой стороны, Двойник заявляет: «Человек имеет склонность ко всему чудесному, ко всему, выходящему из обыкновенного порядка...» (там же). Двойник олицетворяет рационалистический взгляд на вещи, противостоит мечтателю Антонию, строящему в воображении воздушные замки. С точки зрения смены культурно-исторических концепций, позиция Двойника является олицетворением философии эпохи Просвещения, а позиция робкого и мечтательного Антония – воплощением предромантических и романтических веяний.

Можно сделать вывод, что проблема объясненного/необъясненного сверхъестественного впервые в русской литературе была затронута в творчестве А. Погорельского. Благодаря обращению к этой теме в цикле повестей и новелл *Двойник, или Мои вечера в Малороссии*, а также ироничному обыгрыванию элементов, принадлежащих различным художественным системам, А. Погорельский оказался у истоков русской романтической литературы. Впоследствии проблема осмысления роли и функции сверхъестественных элементов в литературном произведении неоднократно возникала на страницах произведений русских писателей.

Михаил Николаевич Загоскин продолжил традиции Погорельского в цикле новелл *Вечер на Хопре* (1834-1837), который представляет несомненный интерес с точки зрения становления малых жанров готической прозы в русской литературе. *Вечер на Хопре* длительное время не считался заметным явлением в многообразном наследии Загоскина, редко привлекал внимание литературоведов. Невнимание критиков объясняется тем, что мода на готические романы давно прошла, и в этом смысле поэтика цикла выглядела архаичной.

В современных публикациях наметилась тенденция к переосмыслению роли и места цикла *Вечер на Хопре* в русской литературе и в творчестве Загоскина. Так, в аннотации к изданию 2013 года указывается, что это «замечательный образец русской мистики, который по увлекательности не уступает знаменитым *Вечерам на хуторе близ Диканьки* Н.В. Гоголя»<sup>11</sup>. При этом отмечается одна из главных его особенностей – соединение русских фольклорных мотивов с образцами западноевропейской готиче-

<sup>10</sup> Н. Будур, *Русская готика?*, в: *Русская готическая проза*: в 2 т., т. 1, Москва 1999, с. 11.

<sup>11</sup> М.Н. Загоскин, *Вечер на Хопре*, Санкт-Петербург 2013, с. 7.

ской прозы. Алексей Михайлович Песков указывает на «незаурядность этого цикла», несмотря на то, что он не стал этапным событием для русской литературы. Более того, исследователь характеризует этот цикл как самое глубокое произведение в творчестве Загоскина «по насыщенности трудными мыслями»<sup>12</sup>.

Формальная организация художественного материала в *Вечере на Хопре* традиционна для цикла как жанровой формы. Небольшие новеллы о сверхъестественном объединены общими фигурами сменяющихся рассказчиков, местом и временем действия. Цикл состоит из вступления, которое как камертон задаёт тон всему повествованию, и шести отдельных новелл: *Пан Твардовский*, *Белое привидение*, *Нежданные гости*, *Концерт бесов*, *Две невестки* и *Ночной поезд*. Возможно, что цикл *Вечер на Хопре* должен был стать частью более обширного замысла писателя, о чём свидетельствует примечание к заглавию: «Отрывок из манускрипта под названием „Мое отдохновение, или Современные рассказы и были прошедших двух столетий“». С другой стороны, Загоскин мог использовать распространённый в то время нарратологический приём – представление текста в виде отрывка из якобы случайно найденной рукописи.

Повествование в цикле ведётся от лица безымянного рассказчика, который в 1806 году оказывается в саратовской деревушке, расположенной на реке Хопёр. Время действия в новеллах, входящих в состав цикла, совпадает с периодом наивысшей популярности готических романов в России, что находит непосредственное отражение в его содержании. Отталкивание от элементов готической поэтики становится у Загоскина осознанным литературным приёмом, а отношение к изображению сверхъестественного превращается в литературную игру с читателем.

Так, чертами пародии отмечен образ рассказчика, который испытывает «неизъяснимое наслаждение», когда слушает повесть, «от которой волосы на голове становятся дыбом, сердце замирает и мороз подирает по коже»<sup>13</sup>. Рассказчик мечтает о встрече со сверхъестественными силами. С этой целью он в день Ивана Купала ночью ходил в лес и посещал кладбище, но все его попытки оказались тщетны. В монологе рассказчика содержится перечень популярных сюжетов романтической литературы, связанных с темой сверхъестественного. В этом перечне отразилась литературная ситуация 20-40-х годов XIX века, более характерная для времени создания цикла – 1834-1837 годы, чем для времени, заявленного в начале повествования – 1806 год. По словам повествователя, он не только верит, но даже не сомневается «в существовании колдунов, привидений и мертвецов, которые покидают свои могилы, так же как и огненных змеев» (с. 42). Он скорее усомнится, «что Киев был столицей великого князя Владимира», чем поверит, «что в нем никогда не жила ведьма». Днепр потерял бы «большую часть своей прелести», если бы он не верил, «что русалки и до сих пор выходят из лесов своих поплескаться и поиграть при свете луны в его чистых струях» (там же). В этом фрагменте текста есть намёк на известные произведения Николая Гоголя, Ореста Сомова, Пантелеймона Кулиша и других авторов, в текстах которых присутствуют украинские фольклорные мотивы в сочетании с готическими элементами.

---

<sup>12</sup> А.М. Песков, *Михаил Николаевич Загоскин*, в: М.Н. Загоскин, *Сочинения*: в 2 т., т. 1, *Историческая проза*, Москва 1987, с. 26.

<sup>13</sup> М.Н. Загоскин, *Избранное*, Москва 1988, с. 42-43. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Новеллы в цикле Загоскина разнообразны по своему содержанию. Каждая из них представляет собой отдельную историю, в которой отразились различные традиции готической литературы. Собранные в цикл, они не только дополняют друг друга, но в результате их соединения возникает новое семантическое поле, в эпицентре которого находится осмысление писателем темы сверхъестественного, её места в жизни и литературе. Каждая из новелл добавляет новый ракурс в её раскрытие.

В цикле *Вечер на Хопре* Загоскин, играя со смыслами и с читательскими ожиданиями, демонстрирует различные способы отношения к сверхъестественным явлениям. Например, для новелл *Пан Твардовский* и *Нежданные гости* характерно двойственное истолкование фабулы, позволяющее как реальную, так и фантастическую их интерпретацию. Так, невероятные происшествия, свидетелем которых стал рассказчик, могут быть объяснены неадекватностью его восприятия под воздействием алкоголя. Естественное объяснение загадочных событий в соответствии с традицией готического романа Радклиф наблюдаем в новелле *Белое привидение*, жанр которой можно определить как готический детектив.

Готические новеллы в цикле Загоскина выстроены по принципу градации: роль сверхъестественных элементов в каждом очередном произведении постепенно усиливается, достигая кульминации в новелле *Ночной поезд*. По замечанию Юрия Антоновича Беляева, «тема иррационального объяснения таинственных происшествий, о которых рассказывают участники вечерних посиделок в старинном загородном доме отставного офицера Асанова, мистика по натуре, нарастает крещендо, и последний рассказ цикла уже смыкается с труднообъяснимой реальностью, когда все слушатели оказываются во власти настоящего ужаса»<sup>14</sup>.

Различное отношение к сверхъестественному демонстрируют персонажи цикла, которые разделены на две группы. Мистически настроенному Асанову и рассказчику противопоставит скептик Заруцкий. Отношение автора к теме сверхъестественного, который в своих романах довольно чётко определяет свою позицию, в цикле *Вечер на Хопре* завуалировано. Писатель показывает различные варианты восприятия сверхъестественных событий, открыто не поддерживая никого из героев. Думается, что авторский голос звучит в следующей сентенции: «А что такое наш здравый смысл! Сбивчивые соображения, темные догадки, какой-то слабый свет, который иногда блеснет в потемках как будто бы нарочно для того, чтоб после нам еще сделалось темнее» (с. 48).

Циклы малой жанровой формы *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* Погорельского и *Вечер на Хопре* Загоскина представляют особый интерес как факты рецепции готических романов в русской литературе. Оба писателя, скрываясь за масками нескольких рассказчиков, переосмысляют традиции классического готического романа, прибегают к разнообразным формам взаимодействия с его поэтикой: от иронического обыгрывания сюжетов, тем, мотивов, образов до их стилизации и пародирования. И Погорельский, и Загоскин используют приёмы литературного травестиования, всесторонне обыгрывают тему сверхъестественного. Повести и новеллы, вошедшие в оба цикла, представлены в различных жанровых модификациях. Например, для повести Погорельского *Лафертовская маковница*, для новелл Загоскина *Пан Твардовский*, *Нежданные гости* характерно слияние фольклорного и литературного начал. В традици-

<sup>14</sup> Ю.А. Беляев, *Отец русского исторического романа*, в: М.Н. Загоскин, *Аскольдова могила. Романы, повести*, Москва 1989, [http://az.lib.ru/z/zagoskin\\_m\\_n/text\\_0180.shtml](http://az.lib.ru/z/zagoskin_m_n/text_0180.shtml) [режим доступа: 19.03.2013].

ях западноевропейской готики выдержаны новеллы Погорельского *Изидор и Анята*, а также новеллы *Концерт бесов*, *Две невестки*, *Ночной поезд* Загоскина, а новелла *Белое привидение* является образцом готического детектива. Циклы *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* Погорельского и *Вечер на Хопре* Загоскина стали новым словом в освоении готической традиции в русской литературе первой половины XIX века.

*Liudmila Macapura (Kharkiv)*

### **Supernatural as an element of Gothic poetics in the short stories cycles of Anthony Pogorelsky and Mikhail Zagoskin**

#### Summary

The article is devoted to studying of gothic tradition in the Russian literature of the first half of the 19th century. A role and functions of supernatural motifs are analyzed in the Anthony Pogorelsky's short stories cycle *The double-ganger, or My evenings in Malorossy* and Mikhail Zagoskin's cycle *Evening on Hoper*. The category of the supernatural is considered in work as object of the esthetic image and is traced its relationship with Gothic poetics. The author of article comes to a conclusion that Anthony Pogorelsky and Mikhail Zagoskin creatively uses traditions of the classical gothic novel, reinterprets them by means of stylization and parody.

**Keywords:** supernatural, double-ganger, cycle, gothic story, gothic novel, gothic tradition, travesty, parody, motif, poetics.

*Walentina Macapura*  
Полтава

## Особенности поэтики философской повести Льва Толстого *Холстомер*

Повесть Льва Толстого *Холстомер* занимает особое место в его творчестве и в литературе в целом. Она уникальна по своему замыслу, поскольку в основе её художественной структуры – история лошади, которая сама рассказывает о своей жизни. Автор повести сознательно использовал такой приём эстетического антропоморфизма, как перенесение психических свойств человека на явления природы, в частности на животных. То, что говорящие и думающие животные встречаются в легендах, мифах, сказках, баснях, стало явлением привычным. Но в повести периода расцвета реализма, написанной автором, который по праву считается воплощением принципов реалистической поэтики, говорящий, думающий, страдающий, философствующий пегий мерин воспринимается как явление, по меньшей мере, странное.

Не случайно русские формалисты указывали на необычность рассматриваемого произведения. Так, Виктор Шкловский ссылался на Толстого, разрабатывая теорию приёма остранения. Он утверждал, что писатель пользовался этим приёмом постоянно: «Приём остранения у Л.Н. Толстого состоит в том, что он не называет вещь её именем, а описывает её как первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший...»<sup>1</sup>. Исследователь привёл длинную цитату из повести Толстого *Холстомер* в статье «Искусство как приём» в доказательство того, что писатель упорно бил в ней приём остранения. Использование этого приёма в рассматриваемой повести представляется для нас важным, потому в нём соединяются авторские стратегии, психология персонажа и особенности их восприятия читателем.

Борис Томашевский в работе *Теория литературы. Поэтика* упомянул о повести Толстого *Холстомер* как о примере преломления человеческих отношений в гипотетической психологии лошади<sup>2</sup>. Удачной, на наш взгляд, представляется используемая учёным «формула» – «гипотетическая психология лошади». Мы воспользовались этим

---

<sup>1</sup> В.Б. Шкловский, *Искусство как приём*, в: В.Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1929, с. 14.

<sup>2</sup> Б.В. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Учебное пособие, Москва 1999, с. 130.

определением, поскольку в современной теории психологизма соответствующих терминов для отражения психологии животного в художественном тексте явно не хватает.

В данной работе мы попытаемся доказать, что *Холстомер* Толстого – философская повесть, а также сосредоточим внимание на особенностях её художественной структуры и свойственном ей психологизме, поскольку в таком ракурсе она детально не анализировалась.

Сложность толстовской повести подчёркивает тот факт, что *Холстомер* ни разу не экранизировался, в отличие от других повестей писателя 1880-х годов, таких, например, как *После бала*, *Крейцеров соната*, *Отец Сергей* и т. д. По мотивам *Холстомера* режиссёром Георгием Товстоноговым в 1975 году был поставлен спектакль в Большом драматическом театре имени М. Горького, в котором роль пегого мерина сыграл Евгений Лебедев. Спектакль назывался *История лошади*, и это название дублировало подзаголовок произведения. Известна также опера *Холстомер*, музыку и либретто к которой написал Владимир Кобекин. Однако жизнь толстовской повести на сцене – предмет отдельного исследования. И в театральной, и в оперной интерпретации в роли лошадей выступают актёры, тогда как в толстовской повести главный герой – пегий мерин персонифицирован, наделён свойствами человеческой психики, а окружающее его стадо в своём поведении напоминает человеческое общество.

Толстой неоднократно возвращался к написанию повести о лошади. Известно, что историю пегого рысака он впервые услышал от коннозаводчика Александра Александровича Стаховича в 1856 году. Он знал, что писатель Михаил Александрович Стахович (1820-1858) собирался написать повесть *Похождения пегого мерина*, но при жизни не успел реализовать свой замысел. Лев Толстой не случайно посвятил свою повесть памяти Михаила Стаховича, отметив в авторских примечаниях, что именно он задумал «сюжет» повести о лошади<sup>3</sup>. Термин «сюжет» в контексте авторского примечания имеет условный характер, очевидно писатель имел в виду какие-то ключевые элементы фабулы будущего замысла.

Толстой приступил к написанию повести в 1861 году, когда ему было всего 33 года, а продолжил работу над её текстом в 1885 году, в возрасте 57 лет, когда он находился на совершенно ином этапе своего творческого развития. «Переворот», произошедший в его сознании, не мог не сказаться на критическом пафосе произведения.

Писатель поведал в своей повести не просто историю породистой лошади, а лошади состарившейся, потерявшей силы, которая в молодости была полна энергии и своеобразной красоты. И ко всем трагическим моментам в жизни Холстомера был причастен человек, несмотря на всю его преданность тем, кому он принадлежал. Именно люди способствовали тому, что некогда здоровый, красивый, породистый конь превратился в развалину.

Повесть построена так, что кроме автора-повествователя важную роль в её нарративной структуре играет рассказчик, в роли которого выступает лошадь по прозвищу Холстомер. Факт сам по себе примечательный: писатель сделал центральным образом произведения очеловеченного, одухотворённого коня. В повествование от имени автора вклинивается история жизни Холстомера, которую он в ночное время рассказывает другим лошадям. Такой композиционный приём позволяет автору передать мысли,

---

<sup>3</sup> Л.Н. Толстой, *Холстомер*, в: Л.Н. Толстой, собр. соч. в 22 т., т. 12, Москва 1982, с. 7 (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

чувства, переживания необычного рассказчика, что усиливает психологический характер произведения. Ведь истории, поведенные Холстомером на протяжении нескольких ночей, – это внутренние монологи персонажа, в которых содержится информация не только о его жизни, начиная от рождения, но и о его внутреннем состоянии, о его восприятии человеческого мира, его устройства, а также о тех, кому он принадлежал.

Автор передаёт гипотетический ход мыслей коня. Так, вспоминая о своём происхождении, старый Холстомер сообщает другим лошадям: «Да, я сын Любезного первого и Бабы. Имя моё по родословной Мужик первый. Я Мужик первый по родословной, я Холстомер по-уличному, прозванный так толпою за длинный и размашистый ход, равного которому не было в России. [...] Нет в мире лошади выше меня по крови» (с. 17). Думается, что в этом монологе не случайно повторяется фраза «Мужик первый», которая преподносится как достоинство, и не случайно автор выбрал такое имя для своего героя, написав слово «Мужик» с большой буквы. В период перелома в мировоззрении Льва Толстого мужик был для него основой всего государственного устройства.

Трагедия животного начинается с момента его рождения. Несмотря на то, что его родители были чистокровными породистыми лошадьми, Холстомер родился пегим, то есть разношёрстным, уточнение «мастью он был вороно-пегий» (с. 17) подчёркивает сочетание в его окраске чёрного и белого цветов. Он был красив, но не такой, как все. Здесь также угадывается скрытая символика. Судьба Холстомера напоминает судьбу человека, который не вписывается в стандарты, принятые в обществе. Можно называть его по-разному: белая ворона, маргинал, лузер, аутсайдер, причиной неудач которого является то, что он не такой, как все. При этом неважно, в чём это проявляется: в способе мышления, в физических недостатках, в талантах, которые не способна оценить толпа. Только что родившийся жеребёнок, пестрота которого нравилась другим лошадям и людям, любящим животных, с точки зрения конюшего – «уродина», которую генерал не оставит на конном заводе.

Перенос психологические черты свойства человека на животное, автор наделяет его способностью испытывать горе и радость. Так, причиной первого горя в жизни жеребёнка было то, что его мать постепенно охладела к нему, начала отталкивать от сосков, вела себя странно, и не огорчилась, когда её разлучили с её малышом. Поведение матери Холстомера в повести Толстого напоминает поведение молодой женщины, ищущей любви. Здесь, как и в других фрагментах текста, писатель сознательно использует приём аллегии. Увидев свою мать после свиданий с Добрым, брошенный жеребёнок замечает, что она «помолодела и похорошела». Он понимает и чувствует, что «навсегда потерял любовь своей матери», и ему кажется, что причиной этого было то, что он пегий (с. 19).

Радости Холстомера также похожи на человеческие. «У меня были подруги и товарищи, мы вместе учились есть траву, ржать так же, как и большие, и, подняв хвосты, скакать кругами вокруг своих матерей. Это было счастливое время», – вспоминает герой повести (с. 20). К счастливым моментам своей жизни Холстомер относит период, когда по примеру своего друга Милого он увлёкся любовью. Однако его первая любовь стала для него последней. Он почувствовал неладное, когда табунщик разлучил его с Вязопурихой и отделил от других лошадей. Недоброе предвещало и то, что генерал кричал на конюшего, а на следующий день, как сообщает Холстомер, он «навсегда перестал ржать» (с. 21), то есть перестал радоваться жизни. Толстой не употребляет слов

«кастрация», «кастрирован», но поскольку в предыдущих главах Холстомер неоднократно назван «старым меринном», читатель уже догадался, что речь идёт о кастрированной лошади, укрощённой, ставшей спокойной и покладистой. В подтексте повести угадывается мысль о том, что люди по своему усмотрению лишили коня возможности продолжить свой род.

Писатель передаёт гипотетическое состояние животного, оказавшегося в подобной ситуации. «Весь свет изменился в моих глазах, – говорит Холстомер. – Ничто мне не стало мило, я углубился в себя и стал размышлять. Сначала мне все было постыло. Я перестал даже пить, есть и ходить, а уж об игре и думать нечего» (с. 22). На некоторое время Холстомер оказывается в изоляции. Его жизнь резко изменяется. Так, встретив табун лошадей, он слышит «весёлое гоготание маток», видит «знакомые, красивые, величественные, здоровые и сытые фигуры», ему хочется ответить на их ржание, но он смотрит на приближающийся табун, «как смотрят на навсегда потерянное и невозвратимое счастье» (с. 22).

Примечательно, что Толстой, в жизни которого произошла переоценка ценностей, «переворот», наделяет способностью делать глубокомысленные выводы не князя Серпуховского или табунщика Нестера, а старого мерина. «Я уже и прежде показывал склонность к серьёзности и глубокомыслию, теперь же во мне сделался решительный переворот», – говорит он (с. 23). Автор даёт длинный перечень вопросов, над которыми «задумывался» его странный персонаж. В частности, он размышляет о непостоянстве материнской и вообще женской любви и её зависимости от физических условий. «...И главное, – признаётся Холстомер, рассказывая о своей жизни другим лошадям, – я задумывался над свойствами той странной породы животных, с которыми мы так тесно связаны и которых мы называем людьми» (с. 23).

Итак, человек с точки зрения Холстомера – странная порода животных. Всё дальнейшее повествование подтверждает этот горький вывод персонажа. Например, конюший, заботившийся о Холстомере, был жестоко избит за то, что «своего» жеребёнка проводывал чаще, чем графских. В связи с этим Холстомер «задумывается» над тем, что такое собственность, что значили слова «свой» и почему его называли собственностью человека: «Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода» (с. 24).

Толстой приписывает лошади выводы о том, что люди в жизни руководствуются не делами, а словами, что наиболее важными среди этих слов являются «мой», «моя», «моё», которые они используют, говоря про землю, людей, лошадей. Холстомера удивляет то, что счастливейшим среди людей считается тот, кто может употребить слово «моё» относительно наибольшего количества вещей. Станным ему кажется также то, что «своей» лошадью его называли совсем не те, кто о нём заботился, кормил и поил его. В размышлениях Холстомера о роли собственности угадывается точка зрения автора. В восприятии лошади понятие «моё» означает «низкий и животный людской инстинкт», называемый людьми «правом собственности» (с. 23, 24). Толстовский Холстомер не просто очеловеченный конь, это лошадь-философ, критически оценивающая жизнь людей и человеческого общества в целом.

Очень скоро Холстомер узнал, что означает быть собственностью. После того, как он обогнал на скачках графского коня Лебеда, его продали вначале барышнику, затем его купил гусарский офицер, которого Холстомер любил. Описывая отношение лошади к этому владельцу, писатель передаёт такую особенность гипотетической психоло-

гии коня, как его неограниченную преданность своему хозяину, несмотря ни на что. «Мне нравилось в нём именно то, что он был красив, счастлив, богат и потому никого не любил, – вспоминает Холстомер. – Вы понимаете это наше высокое лошадиное чувство. Его холодность, его жестокость, моя зависимость от него придавали особенную силу моей любви к нему. Убей, загони меня, думал я, бывало, в наши хорошие времена, я тем буду счастливее» (с. 28). Странность и парадоксальность ситуации заключается в том, что и хозяина, и кучера, которые ничего не боялись и никого не любили, кроме самих себя, окружающие любили за то, что они красавцы и эгоисты.

Имя гусарского офицера, которому принадлежал Холстомер, Толстой назовёт позже и покажет его в зрелом возрасте. Это князь Никита Серпуховский, опустившийся, толстый, плешивый, промотавший к сорока годам состояние в два миллиона. А тогда, в молодости, догоняя свою любовницу, молодой гусар не жалел преданного ему коня, он угробил его ноги, копыта, после чего Холстомер перестал быть тем рысаком, каким был раньше. Находясь в светском окружении, Серпуховский вспоминает о том, как в 1842 году, когда ему было 25 лет, он купил у барышника лошадь, которую знала вся Москва как прекрасного рысака. Однако, спустя годы, увидев старого, больного Холстомера среди других лошадей на конном заводе, он не узнал его.

Толстой подчёркивает жестокость людей по отношению к животным, особенно тех, кому они принадлежали. Ведь каждый последующий владелец Холстомера вносил свою лепту в то, чтобы приблизить его кончину, и никто из его хозяев не ценил и не понимал того, что цель и смысл жизни этого необычного коня заключались в служении людям. Этот вывод касается не только молодого князя Серпуховского, но и барышника, который сёк и плохо кормил Холстомера, крестьянина, который подрезал ему ногу, цыгана, который мучил его. Повесть заканчивается описанием последних мгновений жизни состарившегося, больного коня.

Кроме проблем собственности, отношения человека к животному, есть в повести Толстого ещё одна важная общечеловеческая проблема – отношение к старости. Автор раскрывает её, описывая табун лошадей, стадо, символизирующее человеческое общество, в котором господствуют стадные инстинкты. Так, в самом начале произведения, используя приём ретроспекции, Толстой изображает Холстомера как отверженного стадом и человеческим обществом, потому что он старый и больной, его ресурс исчерпан, и он больше не может приносить пользу. В стаде своя иерархия: матки, сосунки, жеребцы, молодые кобылки, с одной стороны, и с другой – старые лошади, такие, как Холстомер, Жулдыба и Вязипуриха. Автор подчёркивает, что в стаде главенствуют, доминируют молодые и сильные. В начале повести он неоднократно повторяет словосочетание «молодые кобылки», которые противостоят старым лошадям. Есть среди них и «бурая кобылка, забияка, всегда дразнившая старика и делавшая ему всякие неприятности» (с. 10).

Автор-повествователь размышляет о том, какой бывает старость. «Бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость. Бывает и гадкая и величественная вместе. Старость пегого мерина была именно такого рода», – замечает Толстой, описывая далее, как неприглядно выглядел Холстомер в старости (с. 11).

Многие детали внешности старой лошади имеют натуралистический характер, но для нас важно то, какую роль в этом описании играют элементы персонификации. Ведь по отношению к мерину Толстой употребляет такие формулировки, как «выражение лица», которое, как и у человека, «было строго-терпеливое, глубокомысленное и стра-

дальческое». «Действительно, – указывает автор, – было что-то величественное в фигуре этой лошади и в страшном соединении в ней отталкивающих признаков дряхлости, усиленной пестротой шерсти, и приёмов и выражения самоуверенности и спокойствия сознательной красоты и силы» (с. 12). Несмотря на весь натурализм в описании старого мерина, следует признать, что автор делает акцент на том, что его старость была «величественная» в отличие от старости Никиты Серпуховского. Приём антитезы является одним из ключевых в построении повести. Бесцельная жизнь барина Серпуховского противопоставлена в повести жизни животного, смысл которой – в труде и служении. Князь Серпуховский, улаживая свои инстинкты, с годами «оскотинился», его поведение и внешность приобрели черты животного: у него не живот, а «брюхо», а старость его названа, в отличие от старости Холстомера, «грязной». Так, Серпуховский, находясь в гостях, вынужден признать, что много врал за столом, он называет себя «свиньёй» в одном из своих монологов. Напившись, он «повалился и захрапел, наполняя всю комнату запахом табаку, вина и грязной старости» (с. 38).

Необычная, новаторская повесть Толстого *Холстомер* имеет те же стилевые особенности, что и другие его произведения. Отличительной особенностью стиля писателя является психологический анализ. Это заметил ещё Николай Чернышевский. В рецензии на первые сборники произведений Толстого, появившиеся в печати, критик назвал среди его художественных открытий «диалектику души» и «чистоту нравственного чувства». При этом Н. Чернышевский подчеркнул, что психологический анализ – важная черта таланта Л. Толстого: «...Он не ограничивается изображением результатов психологического процесса: его интересует самый процесс...»; «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни мысли и чувства развиваются из других...»<sup>4</sup>. Эту неразрывную взаимосвязь мыслей, чувств, переживаний в произведениях писателя критик определил как «диалектику души». В изображении Холстомера и его исповеди мы также наблюдаем интерес автора к психическому процессу, происходящему в душе персонажа. Персонифицируя образ животного, автор наделяет его человеческими переживаниями и делает читателя свидетелем этих переживаний. «В *Холстомере* поэтическое очарование, выраженное словом, вызывает то, что называют эффектом присутствия...», – замечает современный исследователь Григорий Филановский<sup>5</sup>.

Писатель передаёт особенности психологии очеловеченного Холстомера в разные периоды его жизни – в детстве, юности, зрелости и старости. При этом психологические особенности персонажа, связанные с его возрастом, воспроизведены очень точно. Такая специфика психологизма характерна для всего творчества писателя, на что справедливо указал Александр Павлович Скафтымов: «Толстой подробно проследивает процесс протекания чувства во времени и тем самым воссоздаёт его с большей живостью и художественной силой»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Н.Г. Чернышевский, «Детство и отрочество». Сочинения графа Л.Н. Толстого. «Военные рассказы» графа Л.Н. Толстого, в: Критика 50- годов XIX века, Москва 2002, с. 241, 246.

<sup>5</sup> Г. Филановский, О «Холстомере» Льва Толстого, <http://www.g-filanovskiy.narod.ru/o-holstomere-lva-tolstogo.html> [режим доступа: 10.11.2012].

<sup>6</sup> А.П. Скафтымов, О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого, в: А.П. Скафтымов, Нравственные искания русских писателей, Москва 1972, с. 175.

Итак, в повести Толстого *Холстомер* даны два плана, два мира – мир животных и человеческий мир, которые тесно взаимосвязаны. Животное даётся в произведении в восприятии человека, оно одухотворено, очеловечено, персонифицировано, а человек – в восприятии животного. При этом Холстомер выглядит более гуманным и привлекательным, нежели те, кому он принадлежал. Важной заслугой Толстого является то, что он одним из первых в мировой литературе попытался воспроизвести гипотетическую психологию животного, в частности лошади, персонифицировав этот образ, наделив его способностью думать, делать глубокомысленные умозаключения и производить длинные внутренние монологи. Основным приёмом психологического анализа в повести *Холстомер* являются внутренние монологи персонажа, в которых нашли отражение его мысли, чувства и переживания.

Философский характер рассматриваемого произведения, на наш взгляд, обусловлен тем, что в нём отразились свойственная писателю житейская мудрость, его понимание смысла жизни, отношение человека к животным, к старости как естественному явлению, размышления об устройстве общества, а также об отношении его членов к тем, кто состарился и уже не может приносить пользу.

*Walentina Macapura (Poltava)*

## **The poetic manner peculiarities of philosophical short novel by Leo Tolstoy *Kholstomer (Strider)***

### **S u m m a r y**

The author of the article gives reason for novel character of the story by Leo Tolstoy *Kholstomer* (also translated as *Strider*), pinpoints attention upon poetic manner, specific character of psychological representation and social and philosophical problematics of the mentioned opus, inasmuch as the stated aspects have not been properly elucidated in literary researches. This article reviews the part of interior monologues (inner monologues), defamiliarization-artistic device, aesthetic anthropomorphism, allegory in the artistic structure of the short-story.

**Keywords:** philosophical short-story, psychologism, interior monologues (inner monologues), anthropomorphism, allegory, defamiliarization-artistic device.



Joanna Nowakowska-Ozdoba  
Kielce

## Wołyń w opowiadaniu Włodzimierza Korolenki *W złym towarzystwie*

Włodzimierz Korolenko jest autorem wielu utworów podejmujących temat Wołynia<sup>1</sup>. Znalazły w nich odzwierciedlenie towarzyszące pisarzowi przez całe życie wspomnienia z lat dzieciństwa i wczesnej młodości, spędzonych w Żytomierzu i Równem. Wołyń jako miejsce, w którym rozgrywiają się wydarzenia jego utworów, jest strukturą w znacznej mierze złożoną z osobistych doświadczeń twórcy, jego przeżyć, uczuć nasycających krajobraz i wywołanych przez wołyński pejzaż doznań zmysłowych. Korolenko nie tylko rysuje i opisuje przestrzeń Wołynia, ale też podejmuje próbę uchwycenia tego, co niematerialne, ulotne, niewyraźne, a co stanowi o szczególnym, niepowtarzalnym charakterze tego terytorium.

Utwory Korolenki odegrały niezwykle ważną rolę w kształtowaniu się rosyjskiego tekstu wołyńskiego<sup>2</sup>. Jewgienij Wasiljew słusznie zauważa, że w tekście wołyńskim Korolenki, a ściślej rzecz biorąc rówieńskim, znajdziemy podstawowe cechy koncepcyjne całego tekstu wołyńskiego literatury rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku<sup>3</sup>.

Zaznaczają się one niezwykle wyraźnie już w pierwszym „wołyńskim” opowiadaniu pisarza – *W złym towarzystwie* (*В дурном обществе*, 1885). Przede wszystkim widoczna jest tu charakterystyczna cecha chronotopu wołyńskiego – zaściankowość, atmosfera głuchej prowincji, zacofania i zastoju. W smutny nastrój wołyńskiego pejzażu wprowadza czytelnika rozpoczynający opowiadanie opis miasteczka gubernialnego Kniaże Wiano, zwanego też Kniaźródkiem. Pod tą zmyśloną nazwą ukrył Korolenko znane mu z lat młodości miasteczko Równe. Narrator zaznacza, że było ono jednym z typowych małych miast połu-

---

<sup>1</sup> Do utworów pisarza, w których pojawia się Wołyń należą: *Szumi las* (*Лес шумит*, 1886), *Niewidomy muzyk* (*Слепой музыкант*, 1887), *Nocą* (*Ночью*, 1888), *Jom Kipur* (*Иом Кипур*, 1981), *Bez języka* (*Без языка*, 1895), *Bracia Mendel* (*Братья Мендель*, 1915), *Historia mojego współczesnego* (*История моего современника*, 1905-1921).

<sup>2</sup> Pojęcie tekstu wołyńskiego wprowadziła L.K. Oljander. Zob.: *Wołyński tekst w ukraińskiej i polskiej literaturach (XIX-XX st.)*, Łuck, WNU, 2008. Tekst wołyński jest wariantem tekstu lokalnego, który z powodu swojego charakteru granicznego występuje jednocześnie w kilku literaturach: rosyjskiej, polskiej i ukraińskiej.

<sup>3</sup> Zob.: J. Wasiljew, *Tekst wołyński w literaturze rosyjskiej XIX-XX wieku*, „Tekstualia” 2013, nr 2 (33), s. 5-28.

dniowo-zachodniej dzielnicy kraju, w których „среди тихо струящейся жизни тяжелого труда и мелко-суетливого еврейского гешефта, доживают свои печальные дни жалкие останки гордого панского величия”<sup>4</sup>.

Wszystkie elementy spacje, wymienione w opisie miasta, wywołują przygnębienie i smutek: szare parkany, na przedmieściach zapadające się w ziemię chaty o małych oknach i pustkowia z kupami śmieci, ciemne bramy żydowskich domów zajeżdżnych, chwiejny drewniany most, przerzucony przez wąską rzeczulkę, pełne brudu i smrodu błotniste ulice. Nawet budynki instytucji rządowych budzą melancholię „своими белыми стенами и казарменно-ровными линиями”<sup>5</sup>. Najbardziej zaś reprezentacyjną budowlą w mieście jest widoczny z daleka gmach więzienia. W pełną marazmu przestrzeń Książgródka wpisuje się postać inwalidy, obsługującego miejskie roгатki:

Сонный инвалид, порыжелая на солнце фигура, олицетворение безмятежной дремоты, лениво поднимает шлагбаум, и – вы в городе, хотя , быть может, не замечаете этого сразу<sup>6</sup>.

Warto w tym miejscu przytoczyć ciekawe spostrzeżenie Wasiljewa, który wskazuje na bardzo zbliżony opis miasteczka w *Historii mojego współczesnego* Korolenki, w rozdziale „Powiatowe miasto Równe”. Odnajdziemy w nim takie same elementy: górujący nad miastem budynek więzienia, szlaban obsługiwany przez zaspanego inwalidę, położone w pobliżu stawy. Analogiczna jest również sytuacja, w której opis pojawia się w utworze – miasto ukazane jest z perspektywy osoby zbliżającej się do niego po raz pierwszy. W obu opisach widoczne są cechy głuszy, marazmu i prowincjonalnego zastoju. Ze względu na te podobieństwa Wasiljew określa oba fragmenty jako „teksty bliźniacze”<sup>7</sup>.

Prowincjonalną sennością i zastojem technicznie również krajobraz okolic Książgródka:

[...] вы уже за городом. Тихо шепчутся березы над могилами кладбища, да ветер волнует хлеба на нивах и звенит унылою, бесконечною песней в проволоках придорожного телеграфа<sup>8</sup>.

Pejzażowi, rozciągającemu się wokół miasta, przygnębiający nastrój nadają otaczające je z dwóch stron topieliska i szeroko rozlane stawy: „senne”, „zapleśniałe”, porośnięte wodorostami, z roku na rok coraz płytsze. Leniwą ciszę przerywa jedynie szum wody spuszczonej ze stawideł i odgłosy pracy starego młyna.

W przestrzeni analizowanego opowiadania często pojawiają się ruiny. Topos ruin stanie się jednym z dominujących elementów tekstu wołyńskiego w utworach Korolenki. Znaczącym elementem krajobrazu, otaczającego Książgródek, jest stary, na wpół rozwalony zamek, znajdujący się na wyspie położonej pośrodku jednego ze stawów. Opowiadane przez starego dworskiego oficjalistę historie przypominają o przebrzmiałej chwale zamczyska i zdają się wskrzeszać w jego murach, porośniętych bluszczem i mchem, cienie wspaniałej, minionej dawno przeszłości. Obecnie ta zmurszała budowla nawet w pogodne dni wywołuje ponure wrażenie:

<sup>4</sup> В.Г. Короленько, *В дурном обществе*, w: В.Г. Короленько, *Собрание сочинений*, Москва 1953, т. 2, с. 5. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Zob.: J. Wasiljew, *Tekst wołyński*, s. 9-10.

<sup>8</sup> В.Г. Короленько, *В дурном обществе*, с. 6.

[...] страшно глядели черные впадины давно выбитых окон; в пустых залах ходил таинственный шорох; камешки и штукатурка, отрываясь, падали вниз, будя гулкое эхо<sup>9</sup>.

Zaś w wietrzne noce jesienne „ужас разливался от старого замка и царил над всем городом”<sup>10</sup>. W mieszkańcach miasteczka zamek budzi zabobonny lęk, krążą bowiem o nim straszliwe opowieści. Wyspa, na której go zbudowano, miała być usypana rękami jeńców tureckich, tak więc wierzono, że zamek stoi „na ludzkich kościach”. Powiadano, że w burzliwe noce w salach starego zamku szezękała broń, słychać było nawoływania, słowa komendy i tętent koni, a spod ziemi dobiegały krzyki i grzechot kości.

Atmosfera posępnej głuszy otacza również opuszczoną kaplicę unicką, znajdującą się na wzgórzu obok miasteczka. Pochyłony budynek z wybitymi oknami i starymi, obdrapanymi murami stoi pośrodku zrujnowanego cmentarza. Wnętrze kaplicy, pogrążone w mroku i przeraźliwej ciszy, wywołuje przygnębiający nastrój:

[...] провалившиеся хоры, старые, истлевшие колонны, как бы покачнувшиеся под непосильною тяжестью. Углы были затканы паутиной, и в них ютилась та особенная тьма, которая залегает все углы таких старых зданий<sup>11</sup>.

Z kaplicą, podobnie jak z zamkiem, związane są opowieści budzące lęk. W miasteczku mówiono o tajemniczych podziemiach, mieszczących się w jej pobliżu na wzgórzu unickim. Wraz z tym motywem w utworze pojawia się chronotop historyczny – narrator podkreśla, że podziemia zwykle budowano w tych okolicach „где так часто проходила с огнем и мечом татарщина, где некогда бушевала панская «сваволя» (своеволие) и правили кровавую расправу удалыцы-гайдамаки”<sup>12</sup>. Chronotop historyczny budują rozsiane w opowiadaniu wspomnienia o przeszłości miasteczka, informacja o dawnych waśniach pomiędzy arystokracją z zamku i mieszczanami, wzmianka o wyprawach Ustima Karmeluka<sup>13</sup>. W tej odmianie chronotopu zaznaczają się wyraźne opozycje: wojna – pokój, przeszłość – czas teraźniejszy.

Rówieńskie ruiny również kształtują w utworze Korolenki opozycje binarne: życie – śmierć, stare – nowe, dawność – współczesność<sup>14</sup>. Szczególnie wyraźnie są one widoczne w opisie starego, zapomnianego cmentarza położonego na wzgórzu unickim przy kaplicy. Od dawna opuszczony i zaniedbany wywołuje on w mieszkańcach miasteczka lęk:

Гора, изрытая могилами, пользовалась дурной славой. На старом кладбище в сырые осенние ночи загорались синие огни, а в часовне сычи кричали пронзительно и звонко [...] Обвалы обнажали склоны горы, и кое-где из глины виднелись высунувшиеся наружу белые,

<sup>9</sup> В.Г. Короленько, *В дурном обществе*, s. 6.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 26.

<sup>12</sup> Tamże, s. 20.

<sup>13</sup> Ustim Karmeluk (1787-1835) – hajdamak, który stał na czele grup grabiących majątki szlacheckie. Działał na terenie kilku powiatów na Ukrainie. Karmeluk napadał na dwory, zabijał szlachtę, wciągał w zasadki ścigające go wojsko, podpalał zabudowania dworskie i zabierał znajdujący się w nich dobytek. W ciągu kilkunastu lat dokonał on kilkuset napadów. Jego działania nie są oceniane jednoznacznie, gdyż obok zdecydowanie rozbójniczych napadów można wśród nich odnaleźć wystąpienia w obronie chłopów gnębionych przez właścicieli majątków. Zob.: *W granicach dwóch imperiów*, [http://www.scribub.com/limba/poloneza/W-GRANICACH-DWCH-IMPERIOW3520122311.php](http://www.scribub.com/limba/poloneza/W-GRANICACH-DWCH-IMPERIOW) [data dostępu: 12.02.2017].

<sup>14</sup> Opozycje binarne staną się niezwykle istotnym elementem tekstu wołyńskiego w XX wieku.

истлевшие кости. В одном месте деревянный гроб выставялся истлевающим углом, в другом – скалил зубы человеческий череп, уставясь на вас черными впадинами глаз<sup>15</sup>.

Jednocześnie stare cmentarzysko, pomimo że jawi się jako miejsce przygnębiającej ciszy i spokoju śmierci, unoszącego się nad spróchniałymi krzyżami i zapadłymi mogiłami, pełne jest śladów życia:

Было тихо, веяло спокойствием и глубоким миром брошенного кладбища. [...] воробьи возились кругом, да ласточки бесшумно влетали и вылетали в окна старой часовни, которая стояла, грустно понурясь, среди поросших травой могил, скромных крестов, полуразвалившихся каменных гробниц, на развалинах которых стлалась густая зелень, пестрели разноцветные головки лютиков, кашки, фиалок<sup>16</sup>.

„Gęsta zielen” i rozkwitające na ruinach grobowców kwiaty dobitnie świadczą o odrzuceniu się życia w tym smutnym królestwie śmierci i zniszczenia.

Charakterystyczne dla tekstu rówieńskiego opozycje binarne widoczne są także w nakreślonym w utworze obrazie mieszkańców miasteczka: bieda kontrastuje tu z dostatkiem, dawna świetność ze współczesną trudną sytuacją materialną, praworządność z występkiem. Można by powiedzieć, że w ruinę zamieniają się nie tylko budynki, ale i ludzie. Oto jak narrator postrzega hrabiego, przedstawiciela dumnego, lecz podupadłego rodu, będącego właścicielem niszczonego zamku<sup>17</sup>: „Изредка только старый граф, такая же мрачная развалина, как и замок на острове, появлялся в городе на своей старой английской кляче”<sup>18</sup>.

W opowiadaniu Korolenki pojawia się wiele postaci, które są strzępami, ruinami człowieka, nie tylko w sensie fizycznym, lecz często i duchowym. Po ulicach Książgródka snują się liczni pariasi społeczeństwa: bezdomni, włóczędzy, nędzarze, żebracy, różnego rodzaju hołota i wyколеjenci. Pozostają oni w opozycji wobec mieszkańców miasteczka, a także tych biedaków, którzy znaleźli schronienie w zamku. Zamek, będący początkowo darmową przystanią dla wszystkich, którzy nie znajdowali dla siebie miejsca w mieście (określenie „mieszka w zamku” było w Książgródku synonimem skrajnej nędzy i upadku społecznego), z czasem stał się bowiem azylem dla „lepszego” części miejscowych kloszardów. Przebywają tu głównie dawni dworzacy służący lub ich potomkowie, według określenia narratora „dobrzy chrześcijanie”, czyli katolicy. Chronotop zamku odgrywa w utworze rolę tła, na którym zostaje ukazana degradacja jego obecnych mieszkańców:

Это были все какие-то старики в потертых сюртуках и «чамарках» [...], старухи [...] сохранившие на последних ступенях обнищания свои капоры и салопы. Все они составляли однородный, тесно сплоченный аристократический кружок, взявший как-бы монополию признанного нищенства<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> В.Г. Короленко, *В дурном обществе*, s. 21, 25.

<sup>16</sup> Tamże, s. 25.

<sup>17</sup> Аристократycznym rodem, o którym mowa w utworze, jest polski ród Lubomirskich. Opisany zaś w opowieści Korolenki zamek, to na wespół zniszczony w jego czasach pałac książąt Lubomirskich.

<sup>18</sup> В.Г. Короленко, *В дурном обществе*, s. 7.

<sup>19</sup> Tamże, s. 8.

W owym przeciwstawieniu nędzarzy arystokratycznych i zwyczajnych znalazła swą kontynuację dawna historyczna waśń „разделявшая некогда гордый панский замок и мешанскую униатскую часовню”<sup>20</sup>. Konflikty takie często powstawały na gruncie wielokulturowości społeczeństwa Wołynia. Współżyły tam obok siebie różne narodowości i wyznania: Polacy, Ukraińcy, Rosjanie i Żydzi, katolicy, prawosławni i wyznawcy religii mojejzowej.

Narrator wielokrotnie podkreśla też antagonizm, istniejący pomiędzy obywatelami Książgródka a bezdomnymi włóczęgami, koczującymi gdzieś w pobliżu kaplicy unickiej. Budzą oni wśród mieszkańców miasteczka strach: „Обыватели косились на них с враждебной тревогой, они, в свою очередь, окидывали обывательское существование беспокойно-внимательными взглядами, от которых многим становилось жутко”<sup>21</sup>.

Pojawianie się na ulicach Książgródka podejrzanych nędzarzy na krótko wprowadza ożywienie w spokojne, monotonne życie miasteczka. Na ogół panuje w nim atmosfera zastój i rozleniwienia, tak charakterystyczna dla chronotopu wołyńskiego w utworach Korolenki. Jest ona bardzo dobrze uchwycona w opisie jednego z codziennych dni w Książgródku:

Горячее солнце, выкатываясь на небо, жгло пыльные улицы, загоняя под навесы юрких детей Израила, торговавших в городских лавках; «факторы» лениво валялись на солнцепеке, зорко выглядывая проезжающих; скрип чиновничьих перьев слышался в открытые окна присутственных мест; по утрам городские дамы сновали с корзинами по базару, а под вечер важно выступали под руку со своими благоверными, подымая уличную пыль пышными шлейфами<sup>22</sup>.

Jak widać z powyższych rozważań, opowiadanie *W złym towarzystwie* wprowadza czytelnika w specyficzny klimat dziewiętnastowiecznej prowincji wołyńskiej. Podsumowując, zaznaczmy raz jeszcze, iż nakreślony w utworze obraz Książgródka i jego okolic ma cechy typowe dla tekstu wołyńskiego Korolenki. Przede wszystkim są tu elementy charakterystyczne dla chronotopu wołyńskiego jego utworów: zaściankowość, zacofanie, senność, marazm. Widać je zarówno w pejzażu, jak i życiu miasteczka. Prowincja wołyńska technie zastojem, rozkładem, smutkiem. Zasadniczą funkcją tego chronotopu w omawianym utworze jest budowanie nastroju i wywoływanie odpowiednich emocji u narratora i odbiorców. Dominującym pojęciem tekstu wołyńskiego analizowanego opowiadania są ruiny – niszczone budowle, podupadają i ubożeją ludzie. W kontekście ruin kształtują się opozycje binarne, wśród których na plan pierwszy wysuwa się przeciwstawienie przeszłości i współczesności, a także dostatku i nędzy.

Literacki obraz Wołynia w opowiadaniu *W złym towarzystwie* jest przede wszystkim rezultatem osobistego spotkania Korolenki z przestrzenią tej prowincji, świadectwem jej sensorycznego doznania. Własne doświadczenia egzystencjalne pisarza, emocje nasycające krajobrazy dzieciństwa i młodości, słowem to, co można by określić jako pamięć autobiograficzną, łączą się tu z doświadczeniami kulturowymi i wyobraźnią twórczą autora, tworząc obraz miejsca w utworze<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Tamże, s. 7.

<sup>21</sup> Tamże, s. 11.

<sup>22</sup> Tamże, s. 10-11.

<sup>23</sup> O miejscu w literaturze rozumianym jako splot doświadczenia, archiwum kultury i wyobraźni pisze Elżbieta Rybicka w pracy poświęconej zagadnieniu geopoetyki. Zob.: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 171-186.

*Joanna Nowakowska-Ozdoba (Kielce)*

## **The Volyn in Vladimir Korolenko's story *In the Bad Company***

### Summary

The article presents the literary image of Volyn in Vladimir Korolenko's story *In the Bad Company*. This story depicts the provincial town of Kniazgrodek, with the use of distinctive features of Korolenko's Volhynian text. First and foremost, it displays elements typical of the Volhynian chronotope, such as parochialism, backwardness or provincial stagnation. In this work an important role is played by the motif of ruins and the binary oppositions, such as antiquity / the present, affluence / poverty, life / death.

**Keywords:** Korolenko, Volhynian text, Volhynian chronotope, motif of ruins, binary opposition.

*Елена Подденежная*  
Киев

## **Жанрово-стилевые поиски в исторической прозе Ю. Дружникова и И. Ефимова**

Художественная проза эмиграции ознаменована появлением новых жанров и жанровых форм. Эта тенденция в значительной степени определяет также развитие исторической прозы русского зарубежья. В многочисленных современных попытках классифицировать ее в жанровом отношении встречаются неточности и терминологическая путаница. Это связано, на наш взгляд, с отсутствием однозначной трактовки самой категории жанра. Тем не менее, в произведениях исторической прозы писателей-представителей всех четырех волн существуют неизменные акценты, суть которых сводится к следующему: желание авторов-эмигрантов снова и снова возвращаться к истории, своей или «чужой», фиксировать процесс, спровоцировавший «вселенскую катастрофу», «великий исход», оживлять прошлое, «русскую действительность». Так или иначе, историческая проза достаточно широко представлена в литературе эмиграции.

Горизонты исторической прозы русской эмиграции охватывают широкий проблемный и жанрово-стилистический аспекты. Историческую прозу можно представить как взаимодействие и взаимовлияние документально-мемуарного и исторического контекстов, исторических хроник, историко-филологических романов и исторической беллетристики. В связи с чем наблюдается подобное внутрижанровое многообразие? Прежде всего, в связи с открытостью и условностью определений самой этой жанровой категории. Цветан Тодоров утверждал, что «жанр – это исключение и одновременно жанр – не что иное, как кодификация дискурсивных возможностей»<sup>1</sup>. Соответственно, в исторической прозе можно наблюдать жанровые трансформации на всех уровнях произведения: структурно-стилистическом, образно-поэтическом и проблемно-тематическом. Что же определяет выбор героев и проблематики, модификации старых и новых сюжетов в произведениях, относящихся к исторической прозе, написанной эмигрантами?

Обращаясь к такому распространенному явлению в литературе русской эмиграции уже первой волны, как исторический роман, можно выделить неизменные акценты,

---

<sup>1</sup> Ц. Тодоров, *Поняття літератури та інші есе*, Київ 2006, с. 27.

определяющие его жанровую принадлежность. К примеру, на материале исторических романов Марка Алданова *Девятое Термидора* (1921), *Чертов мост* (1924), *Заговор* (1926), *Святая Елена, маленький остров* (1921) или Дмитрия Мережковского *Христос и Антихрист* (*Смерть богов. Юлиан Отступник*) (1895), *Воскресшие боги. Леонардо да Винчи* (1901), *Антихрист. Пётр и Алексей* (1904-1905) выделяются такие наиболее репрезентативные признаки этого жанра, как временной разрыв (прошлое-будущее, будущее-настоящее), документальная основа и относительная достоверность описываемых событий, исторический конфликт, в который оказываются втянуты персонажи, ярко выраженная авантюрная линия, особое историческое время в структуре повествования. В многочисленных исторических романах о революциях (Великой французской и русской) М. Алданов в своих произведениях фактически оспаривает идею прогресса как таковую. «Изо всех сил своего исторического скептицизма противостоял двойственному позитивизму вчерашней интеллигенции, идее „прогресса“, которая совершенно перестала устраивать русского эмигранта-либерала»<sup>2</sup>, – пишет о нем Жорж Нива. Как автор, М. Алданов актуализирует роль случая в истории, расширяя интеллектуальный вектор своей исторической прозы (его герои – Декарт, Лейбниц, Талейран). Не случайно поэтому ведущие литературные критики эмиграции – Марк Слоним, Михаил Осоргин, Зинаида Гиппиус об Алданове писали как о безусловно талантливом повествователе, подчеркивали его европейский стиль, что помогало их соотечественникам в изгнании ощутить себя частью европейского литературного сообщества. М. Слоним в статье «Живая литература и мертвые критики» (1924) окрестил М. Алданова «настоящим западником», «[...] который раскрыл свой несомненный, хотя и в некотором роде отмеченный подражательностью талант исторического повествователя только в эмиграции»<sup>3</sup>.

Читательская аудитория видела в М. Алданове писателя, который создает «обреченный» на успех коммерческий продукт. Эта «обреченность» была обусловлена европейским вектором его прозы, имевшей своей целью заинтересовать не только русского эмигранта, но и европейского читателя, которого не особенно волновало прошлое и настоящее России, а тем более современное искусство «изгнанников и отщепенцев». Обращение к истории Франции этого выдвигавшегося на соискание Нобелевской премии по литературе писателя, как и обращение к ней Д. Мережковского и ряда других писателей-эмигрантов, было обусловлено их пребыванием в крупнейшем центре русского зарубежья – в Париже, и в лице этих, а также других выдающихся поэтов, прозаиков, критиков мы видим, как русская эмиграция намеревалась влиться в общеевропейский литературный и историко-культурный контекст.

Историческая проза представителей первой волны эмиграции из России безусловно имеет ряд концептуальных различий по сравнению с исторической прозой третьей и уже четвертой волн. В произведениях 1980-2000-х годов наблюдаются жанрово-стилистические трансформации, проявляющиеся на уровне актуализации как совершенно новых, так и уже традиционных художественных приемов, тем и идей, расширяется доля вымысла и домысла в структуре романов, рассказов и повестей. Векторы развития этой литературы часто напрямую зависят уже не от следования исторической правде, которую предстоит осветить, а в основном от индивидуально-авторской мировоз-

<sup>2</sup> Ж. Нива, *Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе*, Москва 1999, с. 269.

<sup>3</sup> М. Слоним, *Живая литература и мертвые критики*, «Воля России» 1924, № 3, с. 54-89.

зренческой модели, которая предлагается читателю. В двуедином процессе написания и прочтения произведения теперь важен, собственно, и автор, и читатель. Образ автора, авторская позиция в произведении теперь нередко определяются не столько его творческими интенциями, сколько стратегией позиционирования себя в социуме, отражающейся и в самих текстах. Также особую значимость приобретает читательский запрос, его компетенции и ожидания.

В частности, для литературы третьей и четвертой волн эмиграции из России разнообразные трактовки истории становятся маркером, который отражает современные проблемы общества. Людмила Шевченко в монографии «Русская проза трех последних десятилетий (70-90-е годы XX века)» отмечает, что в эмиграции существовал достаточно широкий спектр произведений в жанре философско-исторической прозы, представленной именами Владимира Максимова, Александра Солженицына, Фридриха Горенштейна, романы которых отличает «острота постановки целого ряда мировоззренческих проблем. Концептуальное время их произведений, хотя и ограничено вполне конкретными историческими событиями, однако в своих ретроспекциях устремлено вглубь разных десятилетий русской и мировой истории или в саму вечность»<sup>4</sup>.

К примеру, русская историческая проза третьей волны демонстрирует возвращение как к ранее пройденному, так и к отброшенному. Данные тенденции являются жанромоделирующими, в частности, для произведений Игоря Ефимова и Юрия Дружникова. В целом же третья волна достаточно разнородна: к ней относятся писатели как реалистического направления, так и постмодернисты. Для творчества многих из них были и характерны до ныне активные жанровые поиски, нашедшие свою реализацию в расширении так называемого жанрового канона.

О произведениях Ю. Дружникова написано уже немало<sup>5</sup>, творчество же И. Ефимова остается практически неисследованным. Романы И. Ефимова и микророманы Ю. Дружникова объединяет игра на границе реальности и вымысла, исторической правды и фантазии. Каждый из этих аворов пытается своеобразно смоделировать историю русского сознания. Составляющими их исторической прозы выступают свидетельства самой эпохи, историко-культурные реалии прошлого, известные и малоизвестные художественные тексты, которые оба автора вводят в виде аллюзий, реминисценций и аллюзивных прямых и скрытых цитат.

Безусловно, историко-тематические приоритеты модифицируются и трансформируются. Всегда существуют признаки жанра, которые оказываются наиболее динамичными и претерпевают в процессе жанровых модификаций значительные изменения. Так, если у авторов первой волны горизонт исторического романа охватывает чрезвычайно широкий контекст, то представители «поздней» эмиграции, затрагивая проблему исторической достоверности, интерпретируют ее совершенно по-иному в связи с тем, что роль выдуманных персонажей, фантастический событийный ряд, мистическая или

---

<sup>4</sup> Л. Шевченко, *Русская проза трех последних десятилетий (70-90-е годы XX века)*, Kielce 2002, с. 115.

<sup>5</sup> См.: Л. Звонарева, *Феномен Юрия Дружникова*, Варшава–Москва–Рязань 2000, с. Учгюль, *Микророманы Юрия Дружникова как новый жанровый канон*, в: *История в зеркале литературы и литературоведения*, отв. науч. ред. Л. Звонарева, Ф. Апанович, Warszawa 2002; Г. Нефагина, *Искусство борьбы с ложью: стратегия жизни и творчества Юрия Дружникова*, Минск 2006; И. Мянговска, *Литература русского зарубежья в образцах и с комментариями*, Быдгощ 2007; L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*, Kraków 2007, др.

фантастическая составляющая приобретает в их произведениях все больший художественный вес. История трактуется ими как один из возможных дискурсов, «не мыслится как данность, а приобретает характер рукописи, текста, который можно дописывать, домысливать, видоизменять»<sup>6</sup>. Это наглядно проявилось в прозе и Ю. Дружникова, и И. Ефимова.

Произведения, вошедшие в однотомник Ю. Дружникова *Микророманы* (1991) от *Смерти царя Федора до Медового месяца у прабабушки*, или *Приключения генацвале из Сакраменто* являются своеобразным компактным жанром, с трудом укладываемым как в рамки повести, так и в рамки романа. Ю. Дружников трактует этот жанр с позиций выделения в нем вневременных и общетипологических признаков как микророман. Алиция Володзько отмечает, что, по мнению самого автора, «жанр „микроромана“ шире и социально глубже рассказа. Эта проза, создаваемая в разное время, начиная с 60-тых годов, в России и за границей, могла быть опубликована только вне СССР. Герои микророманов – советские граждане: служащие, учителя, пенсионеры, партработники. Есть среди них даже цензор – вьедливый читатель книг автора. Все они задыхаются в атмосфере лжи и безнадежности, каждый, не исключая преуспевающего историка КПСС, мечтает о другой жизни. Кто-то хотел бы попасть за границу или хотя бы поменять профессию. Умерли настоящие чувства. Это трагикомические истории о нравственном маразме, охватившем быт. В микророманах нет речи о политике, они концентрируются на показе будней и человеческой психики»<sup>7</sup>.

Жанр микроромана становится у Ю. Дружникова своеобразным кодом для описаний культурных явлений эпохи. К примеру в основе сюжета его микроромана *Смерть царя Федора* – история 70-летнего артиста Федора Петровича Коромыслова, жизнь которого прошла на фоне глобальных исторических катаклизмов и оказалась вписанной в историю страны. Герой размышляет о поколениях, сменяющих друг друга, о духовном состоянии, общей атмосфере эпохи, воспроизводит саму экзистенцию общественного бытия, и в этих размышлениях стираются временные и пространственные границы, отсюда проистекает условность хронотопа, обилие бытовых деталей, приобретающих сюрреалистические черты, эскизность образной системы. Взять хотя бы следующий фрагмент, в котором показано, как:

Коромыслов в приятной возбужденности легко двигался за кварталом квартал. Он чувствовал себя помолодевшим и совершенно вне времени. Его обгоняли дрожжи, respectable кареты с гикающими кучерами, ландо, сани, крытые медвежьей шкурой, грузовички с солдатами, «эмки» и «зисы», «волги» и «чайки», а он шагал себе в театр, подгоняемый уличным сквозняком. Тут, возле китайского магазина, встретил Есенина в цилиндре и полосатом шарфе, чисто выбритого и слегка пьяного, как теперь говорят. Возле того угла гаркнул «здравия желаю» Маяковский; этот робот всегда по самому краю тротуара шаги отмерял. Вот здесь, на перекрестке, Марина Цветаева грозила Коромыслову пальцем из пролетки, – никак он теперь не вспомнит, за что. Уж не приревновала ли? Под конец этого долгого маршрута Коромыслов утомился. Все же надо было схватить такси<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> А.Е. Нямцу, *Основы теории традиционных сюжетов*, Черновцы 2003, с. 66.

<sup>7</sup> А. Володзько, *Юрий Дружников и его критики*, в: *Феномен Юрия Дружникова*, Москва 2000, <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/1.html> [режим доступа: 14.09.2013].

<sup>8</sup> Ю. Дружников, *Смерть царя Федора*, в: <http://www.druzhnikov.com/text/roman/mikror/1.html> [режим доступа: 7.12.2016].

Федор Коромыслов умирает на сцене, играя роль царя Федора Иоанновича. Обращение автора микроромана к хрестоматийно-известному историко-литературному контексту обуславливает и своеобразный жанровый дискурс текста. События более чем трехсотлетней давности (с точки зрения Федора Коромыслова) являются моделью антропосферы, целостного мира личности как упорядоченной ценности. Герой произведения в эсхатологическом ключе размышляет о цели своего существования, задаваясь вопросом: для чего он жил, и почему он умирает. Автор пишет:

Он не знал, чего нет в магазинах, как живут люди, зачем производят детей. Собственный дом был для него ночлежкой, где он имел койку, окруженную дорогой мебелью, которая нужна была только Нюше, чтобы протирать пыль. Сплетни, подсиживания, призывы и указания сверху он воспринимал как суету. Важно только то, что на сцене, тут – жизнь. А в остальной, действительной жизни все есть игра<sup>9</sup>.

Тема смерти, тема конца, обреченности человека определяет повествовательную ткань всего текста этого произведения. Смерть изображается не только как физический конец (герой тяжело дышит, его слепит яркий свет софит, тело дряхлеет и становится вялым). Смерть прямо соотносится с категорией игры (артист умирает, играя на сцене), и только играя герой становится самим собой, только перед публикой он способен постигнуть реальность и осознать ценность бытия. Автор пишет:

Мысль закрутилась на одной букве, заякала и превратилась в серию искр, взлетевших в высоту сцены и одновременно погасших. Ногти впились в ладони. Он заметался, сидя на царском троне, сник и вдруг ясно понял, что играет смерть. Такой роли ему раньше не поручали, да и никак не могли поручить, ибо играл он смерть свою собственную. Роль эта неожиданно потребовала от него такой силы, какой он не обладал. И душа его рванулась, пытаясь преодолеть самое себя<sup>10</sup>.

Значимым для понимания *Смерти царя Федора* является создание автором «ролевой» картины мира, где герой живет как бы в двух параллельных исторических реальностях, своей, актера Федора Коромыслова, и царя Федора Иоанновича, чья жизнь становится инвариантом неоспоримого миропорядка, которому в соответствии с логикой повествования отводится определяющая роль и в судьбе России, и в судьбе героя:

Он играл теперь себя, каким он был бы на месте царя, и это было как озарение, впрочем, возможно, неуместное. Уходя со сцены под продолжительные аплодисменты, он думал самодовлетворенно, что царя, мечущегося и слабого, он подал сегодня как никогда<sup>11</sup>.

Интерес автора к русской истории одновременно и трагичен, и ироничен. Юрий Дружников сознательно связывает драматическую трилогию Алексея Толстого и судьбу своего героя. В историософском плане Ю. Дружников описывает трагедию власти. В религиозно-философском – акцент ставится на несовпадении земной правды-справедливости и небесной правды-истины. В нравственно-философском – и Алексей Толстой, и Юрий Дружников размышляют о высшей справедливости. Место действия

---

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

и трагедии А. Толстого, и микроромана Ю. Дружникова совпадают – это Московская Русь, время действия также едино – Смута, с одним важным отличием, у А. Толстого – Смута историческая, у Ю. Дружникова – символично-аллегорическая. Царь Федор А. Толстого является вершиной пирамиды власти и вершиной исторического спора о судьбе Руси, в котором все правы, и никто не прав окончательно. Ключевыми характеристиками героя А. Толстого является его «неотмирность», евангельская «мудрость безумия» царя Федора, на грани между святостью и благочестием, между юродством и психологическим недугом. «Юродство» дружниковского героя является важной характеристикой персонажа, в которой объединяется мир смеха и благочестивой серьезности, и герой как бы балансирует на грани комического и трагического.

Алексей Панченко считает, что юродивый – «посредник между культурой народной и культурой традиционной»<sup>12</sup>, в нем отражаются черты скомороха, шута и мученика. Юродивого узнавали по неизменно «обветшалой», «многошвейной», «лоскутной» одежде и в жар, и в холод. Не случайно Дружников останавливает внимание на костюме своего героя (у Федора Коромыслова оторван подол у царского платья и пуговица, которая в финале произведения становится «невольной» виновницей его смерти:

Чтобы достать нитроглицерин, нужно расстегнуть тяжелое платье. Он ощупал пуговицы, а той, которую надо отстегнуть, не нашел. Одну полу к другой Анфиса пришила суровой ниткой. Федор Петрович попробовал оторвать пришитое, но не хватило сил<sup>13</sup>.

Юродивые отличались косноязычием, их высказывания были кратки, но афористичны, что также наблюдается в речи главного героя. И, самое важное, юродивые обличали сильных мира сего, были его совестью. И актер Федор Коромыслов в финале произведения является как бы символом, обличающим эпоху и ее грехи. Комментируя свой спектакль, герой бросает реплику: «Одному царю не понравился другой, только и делов. Нешто мы непривыкшие? Россия, братец, видывала разных царей. Кто их знает, что у них на уме, какая вожжа под хвост попала... Плевать!»<sup>14</sup>. Духовная высота личности царя Федора Алексея Толстого и Федора Коромыслова Юрия Дружникова не в мудрости правителя, а в жизни по совести, в призвании «быть человеком».

Сфера вымысла микроромана Ю. Дружникова расширяется, корни данного явления лежат в плоскости трактовки исторических событий как таковых. То есть история является лишь версией, поэтому ее можно домысливать, видоизменять, создавать ее контрверсии, что собственно и демонстрирует также И. Ефимов в романе *Неверная*. Этот прозаик с помощью использования остро авантюрного сюжета (его героиня Светлана, находясь в эмиграции, пытается спасти себя и свою семью от бывшего любовника, который начинает маниакально ее преследовать) и остраляющего и отстраняющего все изображаемое призму женского сознания пишет как бы новую историю русской литературы, историю «без купюр». И. Ефимов конструирует яркие любовные сюжеты из жизни литераторов XIX–XX столетий. Истории Николая Некрасова, Александра Герцена, Федора Тютчева, Ивана Тургенева связаны друг с другом не сетью прямых цитат и символов, (что было бы характерно для филологического романа), а внутрен-

<sup>12</sup> Цитируем по: Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, «Смеховой мир» Древней Руси, Ленинград 1976, с. 109, 121.

<sup>13</sup> Ю. Дружников, *Смерть царя Федора* [режим доступа: 7.12.2016].

<sup>14</sup> Там же.

ним сознанием героини, складывающемся из осколков литературных клише «советского» человека (не случайно, в качестве адресатов писем выбраны авторы, прочно укрепившиеся в массовом сознании «поклонников» русской классики).

Для героини романа искусство, литература – более реальны, чем окружающий ее мир, хаотичный и наполненный поисками гармонии и целостности («Я прожила свою жизнь в страхе. Нет, неправда. я прожила счастливую жизнь. Но я прожила ее затаясь. Вечный беглец, вечно, под маской, быстрая смена ролей и обличей, вечное притворство»<sup>15</sup>), – думает она. Целью ее поисков, безусловно, является любовь, которая противостоит абсурдности и суетности человеческого существования, которой не нужно «эйнштейновское оправдание», которая «беззаветно и ненасытно пьет внутреннее совершенство твоей доброты» (с. 368). Концепт любви является определяющим для романного повествования, и диалог на околотературные темы, который ведет автор, большей частью находится в плоскости гендерных взаимоотношений. Содержание «писем умершим писателям», безусловно, дистанцировано от реальных событий романного повествования значительным временным отрезком. Осуществляется это с целью снятия пространственных и временных рамок текста, что позволяет взглянуть на историю литературы или эпохи извне. В данном случае с позиций автора-эмигранта и героини, воспитанной тоталитарной системой, понимающей ее убогость, увиденной «со стороны» глазами советского, но уже «свободного» человека, находящегося в новой системе ценностных ориентиров, над которыми автор с легкостью иронизирует, описывая, например, «теорию литературных прототипов» профессора Розенштока).

Эпистолярные фрагменты, из которых состоит значительная часть текста романа, от традиционных писем отличаются формально и содержательно. Ситуация переписки снимается, как и дистанция между героиней и адресатами ее писем. Каждое из них – непосредственный анализ собственной ситуации, оправдание своей «греховности». Тем самым определяется интонационный характер писем, каждая их фраза предельно откровенна. В связи с тем, что тематика их едина, но каждая ситуация уникальна, письма Светланы воспринимаются как части «единого текста», как отрывки, создающие определенное сверхтекстовое единство. Это свидетельствует о постоянстве интенций героини. Увлекаясь, Светлана начинает писать не только о коассиках литературы, но и для них.

Для авторского «я» в тексте романа характерна полиадресация, возможность откровенно говорить о литературе, о поколении, об эмиграции, и прежде всего о себе. В этой связи компетенция героини произведения расширяется – она не только любовница или жена, рефлекслирующая относительно собственной судьбы, но еще и эссеист, мыслитель, творец. В связи с этим и действительность героиней воспринимается как текст. Присутствие в жизни Светланы вложенных в конверты листов бумаги означает материализацию, овеществление отношений, их сосуществование наряду с многими другими их составляющими. При этом ее собственная судьба и истории адюльтеров знаковых фигур русской литературы становятся конгруэнтными. Такая форма выражения собственных чувств соответствует и актуальной культурной традиции, ставшей магистральной для литературы модернизма и постмодернизма: автор использует литературный материал и категории предшествующих эпох для анализа современности.

---

<sup>15</sup> И. Ефимов, *Неверная*, Санкт-Петербург 2007, с. 7. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Проблемная соотносительность партии героини с адресатами ее писем заставляют воспринимать весь текст романа И. Ефимова *Неверная* неоднозначно: провоцируют читателя верить в то, о чем рассказывается, но в то же самое время понимать, что изображенный там мир является вымышленным. В данном случае имеет место авторская рефлексия над природой письма, в частности над типом отношений: письма в прошлое, письма – себе. Героиня обретает себя в слове, ищет и оправдывает себя и свое собственное «я» посредством текста.

Как видим, поиски новых жанровых форм исторической прозы авторов-эмигрантов обусловлены не только динамикой развития литературного процесса, жанровой эволюцией, превращением этого жанра из канонического явления в маргинальное, но и, безусловно, внелитературными факторами – социокультурными, массовыми и чисто индивидуальными, среди которых авторское сознание, нетрадиционная интерпретация исторических событий, игра фантазии, а власть художественного вымысла целиком оправдывают самые невероятные читательские ожидания.

*Elena Poddenezhnaya (Kiev)*

## **Genre and style searches in historical prose of Y. Druzhnikov and I. Efimov**

### **S u m m a r y**

The article analyzes the transformation of the genre in historical prose (1-3 waves of Russian émigré). The particular attention is paid to prose Y. Druzhnikov and I. Efimov. We can discover new genre forms of historical prose in the context of émigré. The genre was transformed from canonical phenomenon in a marginal, due not only to the dynamics of the development of the literary process and genre evolution. These authors created and used new factors and forms of the genre like extra-literary factors, socio-cultural, mass and purely individual factors, including the author's consciousness, alternative interpretation of historical events, the game of fantasy, the power of fiction entirely justify the most incredible readers' expectations.

**Keywords:** historical prose, culture, author reception, genre evolution, extra-literary factors.

*Ludmiła Szewczenko*  
Кельце

### «Этажи» памяти в книге Людмилы Улицкой *Детство 45-53: а завтра будет счастье*

В последние годы значительно усилился интерес к документальным произведениям, в том числе к тем, в основе которых лежит автодокумент, – к мемуаристике, разного рода личным воспоминаниям и так называемым ready-made текстам, составленным из свидетельств очевидцев тех или иных событий. В ряду последних хрестоматийно известными стали произведения А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника, *Я из огненной деревни...* (1979), А. Адамовича и Д. Гранина *Блокадная книга* (1977-1984), книги С. Алексиевич *У войны не женское лицо* (1983), *Последние свидетели* (1985), *Цинковые мальчики* (1989), *Зачарованные смертью* (1993), *Чернобыльская молитва* (1997), а также отмеченная Нобелевской премией *Время секунд хэнд* (2013). Подобные произведения критика относит к литературе non fiction, у истоков которой стоят А. Болотов (*Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков*, 1789-1816), А. Радищев (*Путешествие из Петербурга в Москву*, 1790), Н. Карамзин (*Письма русского путешественника*, 1803), А. Герцен (*Былое и думы*, 1868), И. Гончаров (*Фрегат «Паллада»*, 1855-1857), Ф. Достоевский (*Записки из мертвого дома*, 1860-1862), Н. Помяловский (*Очерки бурсы*, 1862-1863), И. Эренбург (*Люди, годы, жизнь*, 1961-1967), А. Солженицын (*Архипелаг ГУЛАГ*, 1958-1968) и др. В ряду их находится и книга Л. Улицкой *Детство 45-53: а завтра будет счастье* (2013), которая отличается от указанных выше текстов и по пафосу, и по подбору и расположению в ней материала, и по структуре.

В книге Л. Улицкой *Детство 45-53: а завтра будет счастье*, которую критика относит к «сентиментальной „литературе факта”»<sup>1</sup>, собраны воспоминания тех, чье детство пришлось на конец войны и на первые послевоенные годы. Решив представить этот временной отрезок жизни своих ровесников, Л. Улицкая, уже опубликовав в 2004 году в издательстве «АСТ» книгу своих первых рассказов *Детство-49* (перездана в 2012), задумала литературный конкурс «После Великой Победы», и на ее имя пришли сотни писем от россиян, жителей бывших советских республик, а также

---

<sup>1</sup> *Новое Литературное Обозрение*, <http://www.niobooks.ru/node/4460> [режим доступа: 17.09.2016].

Израиля, США, Канады, Австрии и Австралии «[...] с воспоминаниями, с простыми словами о жизни, прошедшей в жутком страхе и большой надежде, искренней вере и пламенной любви, уверенности, что „завтра обязательно будет счастье” несмотря ни на что...»<sup>2</sup>. Их авторы писали о том, что им врезалось в память, что пережили они в эти годы. Некоторым из них тогда было чуть больше трех, другим – от четырех до двенадцати лет. Отсюда и «этажи» этой памяти – разница в том, что запало им в память, то, что с запомненным ассоциируется, а также способ его и себя вместе с ним осмысления и представления в корреспонденциях, составляющих основной текст данной книги, которую Л. Улицкая к ready-made не относит, числя себя только «[...] составителем и соавтором публикуемых здесь воспоминаний»<sup>3</sup>.

Те, кому было меньше всего лет в ту пору, чаще всего вспоминают отдельные бытовые детали. Причем в памяти многих из них сохранились не столько они сами, сколько им сопутствующие сенсорные ощущения. Этот первый, дорефлекторный «этаж» детской памяти в книге Л. Улицкой представлен в воспоминаниях, изобилующих всей палитрой известных нам «базовых» восприятий и ощущений. Среди них в большинстве своем это запахи: запах хлеба, другой еды; запах «жухлой травы», на которой играли после дождя: «Этот запах я хорошо помню»<sup>4</sup>, – вспоминает Ирина Безуглая. Среди обонятельных ощущений многим также запомнились запахи разложения и гниения, запах гари и старой одежды, ольфакторные впечатления от пребывания в заброшенном помещении). Память ощущений уже послевоенных лет хранит и запахи новых вещей. Так в записанных Юлией Бессоновой воспоминаниях ее бабушки Любы, к примеру, фигурирует запах обуви и все, с нею связанное. Старушка рассказывает:

Вот запах ботинок помню, первое, что помню после войны. Маманька две пары принесла – мне и Нюре, новенькие, в коробке, шнурки вдеты... я и не видела такого никогда, а тут мне – и новые! Под лавку положила, а ночью то и дело вскакивала, открою коробку потихонечку и нюхаю... запах этот слаще всего казался (с. 475).

Вкусовые воспоминания бывших тогда малышами часто дополняются утверждениями, что «есть хотелось постоянно» (с. 71), и относятся к простой повседневной пище. Им нередко сопутствуют рекомендации как ее надо правильно употреблять, чтобы растянуть удовольствие. Главным образом это советы как надо есть («не есть, а священнодействовать») хлеб (с. 40, 50, 51, 61, 64, 65, 66, 70, 72, 466). Связанные с «ароматным до головокружения» (с. 72) хлебом, «упругость и хруст корки» (с. 66) которого ощущался даже на глаз, многочисленные гастические воспоминания порой дополняются воспоминаниями, связанными также с супом, оладьями (с. 71), пирожками (с. 77), лепешками с лебедой (с. 59), с затирухой (с. 61), с морковным чаем (с. 65) и драниками (с. 59), картофелем (с. 59), луком (с. 44), капустой и молоком (с. 65). Крайне редко и уже после войны – с пельменями, докторской колбасой, мандаринами (с. 81, 83) – «это было все самое вкусное, что лишь можно представить!» (с. 83), а еще реже – с конфетами (с. 90) или вареньем (с. 83). Причем, как и первые, так и вторые зачастую объединяются с им же сопутствующими воспоминаниями осязательными, слуховыми и зрительными, от-

<sup>2</sup> От издательства, в: Л. Улицкая, *Детство 45-53: а завтра будет счастье*, Москва 2013, с. 531.

<sup>3</sup> *Новое Литературное Обозрение*.

<sup>4</sup> Л. Улицкая, *Детство 45-53: а завтра будет счастье*, с. 138. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

носящимися к тому, что тогда послужило причиной переживаний, которая повлияла на их сохранение в долговременной памяти. И то, что они вспоминаются спустя годы, во многом зависит уже от того, какой из анализаторов играл наибольшую роль в восприятии всего запомненного.

К примеру, цветовая палитра зрительных воспоминаний всех респондентов всегда обусловлена степенью остроты им сопутствующих эмоциональных переживаний. Если такие отсутствуют – цвет чего-либо не фигурирует в аналах памяти, но если эмоции достигают вершины, – то цвет (конкретный, или же пестрота его разных оттенков) еще ярче подсвечивает их в картинах прошлого. Так, например, мать Светланы Кайсаровой самое счастливое событие в жизни своей семьи – возвращение отца с фронта – запомнила в его цветовом буйстве. Ее «[...] цепкая детская память не сохранила ни объятий, ни подбрасывания хрупкой дочурки вверх, ни ощущения колючей щетины при поцелуях, ни запаха горькой махорки... [...] Удивительно, но остался один цвет, вернее разноцветье» (с. 318). Оно было связано с ею впервые увиденной горсткой конфет в разных фантиках. И еще в ее памяти сохранилось движение, которое предстояло ей сделать, чтобы до них дотянуться: «[...] усилие: встать на „персточки“, на кончики пальцев, на „носочки“, и протянуть руку» (с. 319).

В воспоминаниях бывших тогда малолетками нередко встречаются запечатленные в памяти ощущения от воздействий на тело каких-то предметов одежды, как, например, «ощущение толстых колец вокруг ног» (с. 117) у Людмилы Кожуриной: «Штаны были длиннее, чем платье, и в старшей группе девочки их „подбирали“, подкручивали, чтоб не выглядели» (с. 117). Чувству «зажатости» в тесном пространстве одних респондентов во всей книге в целом массиве всех писем противопоставлено чувство «потерянности» других в «необъятных» для восприятия малышами просторах, однако обоим им всегда сопутствует в воспоминаниях чувство тревоги. Осязательные, тактильные впечатления малышей представлены в воспоминаниях, связанных с ощущением холода, сырости, жесткости мест для сидения и лежания, шерсткости тканей одежды, колкости в ступни ног камней и сухой травы, гладкости/шероховатости, ровности и неровности мест, по которым шло перемещение. Слуховые же воспоминания связаны не с колыбельными песнями, голосом матери, бабушки, близких, а со звуками взрывов, отчаянных криков и вздохов, салюта победы и песен вернувшихся с фронта.

В воспоминаниях тех, кому в 1945-53 было совсем мало лет, также часты описания жестики, мимики и движения тел одноклассников-друзей и своих собственных, т.е., всего, что относится в целом к кинесике. И это закономерно, ведь «двигательная память – запоминание, сохранение и воспроизведение различных движений – самая ранняя форма: она возникает первой и исчезает последней»<sup>5</sup>. Не случайно Людмила Кожуринина вспоминает:

Этот жест – подобрать что-то с земли и засунуть за гачу, за резинку – он памятен. Мы так делали. Яблоко недоеденное туда, мелок, маленькую куколку. Однажды по дороге в сад – а в садик мы ходили самостоятельно, причем я даже ездила на автобусе, – [...] я и подобрала тюбик губной помады. Естественно, засунула за гачу (с. 118).

---

<sup>5</sup> *Мнемонические процессы*, в: PSYERA, <http://psyera.ru/4294/mnemeskie-processy> [режим доступа: 21.09.2016].

Те, кто тогда был постарше, акцент в своих воспоминаниях делают не на отдельных реалиях времени и им сопутствующих сенсорных реакциях или же детских первичных ассоциациях, а на деталях их повседневного быта, которые включены в социальную практику. Каждый из них пишет о себе, однако каждая из историй, как отмечает Анастасия Милованова в статье, посвященной этому произведению, а также премьере поставленного по нему в Театре на Соборной спектакле, «[...] так или иначе связана с вещью»<sup>6</sup>. Подобный «„вещизм” в высшей своей форме, в самом высоком смысле, удивительный во времена „изобилия” и „потребления”»<sup>7</sup>, – нечто необычное в современной литературе. Однако за каждой описанной вещью стоит нечто большее, ибо по сути своей «это пронзительные исповеди и увлекательные экскурсии одновременно»<sup>8</sup>. Их авторы с ними связывают события своей жизни и жизни своей семьи, школы, шире – города или всей страны в целом. Наиболее частыми в воспоминаниях фигурируют хлеб, его добыча и потребление, продукты и отстаивание за ними в очередях, реалии жизни в детдоме и в коммуналке; то, чем играли и забавлялись; а также «знаковые детали» возвращения отца (или кого-либо из знакомых и близких) с фронта, первых встреч с инвалидами, военнопленными и заключенными. В послевоенные годы – приобретение новых вещей (гитары, обуви, проч.), пошив одежды (платье, пальто), приезд киноустановки и просмотр фильмов, появление в быту новых реалий (газовые колонки, ламповый телевизор, холодильник, проч.), «детали» реакции окружающих и самих респондентов на смерть Иосифа Сталина. При этом все рассказчики фиксируют сам процесс осмысления их значения, «знаковость» в понимании происходящего, себя самих и других.

Как уже отмечалось выше, многие из собранных в книге Л. Улицкой воспоминаний касаются гастики – функций, которые выполняют в коммуникации пища, напитки и способы их потребления. Их осмысление, «знаковость» связанных с ними событий неотделимы от ранних форм памяти – памяти переживаний и чувств. При этом их «образы», будучи «конструктивными» в ходе взросления респондентов, в представленных ими воспоминаниях даны как такие, которые переходят из кратковременной памяти в долговременную, влияют на подсознание, а также формы и способы бессознательных проявлений, реакций во вне<sup>9</sup>, поведения в целом. Рассказы об этом можно найти в тематических главах «Ели...» и «Пили...» и в ряде других. В частности, в воспоминаниях Василия Омельченко таким «знаковым» стал эпизод, когда он с одноклассником на уроке тайком съели найденный ими забытый в их парте вечерницей хлебный паек. Придя за ним и взглянув на них ребят, она все поняла, но им ничего не сказала. «Только, – вспоминает он, – глянула еще раз, так, что меня аж в сердце кольнуло. Нет, совсем не зло посмотрела она, а как-то болезненно и горько... я взгляд ее запомнил на всю жизнь» (с. 75): он стал толчком для начала работы в нем совести.

Таким же «знаковым» в книге Л. Улицкой является «симметричный» этому эпизоду случай со съеденным уже у самой рассказчицы хлебом. Альбина Огородникова-Ястребова пишет, что эта история до сих пор «не дает ей покоя, тревожит душу поздним рас-

---

<sup>6</sup> А. Милованова, *«А завтра будет счастье»*. Премьера в Театре на Соборной, <http://www.rest-portal.ru/read/2662> [режим доступа: 21.12.2016].

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Память как психический и познавательный процесс*, в: *PSYERA*, <http://psy-era.ru/4945/pamyat-kak-psyhicheskiy-poznavatelnyy-process> [режим доступа: 19.02.2017].

каением», ибо «даже сейчас, более чем через шестьдесят лет, стыд и боль охватывают» ее (с. 256). Когда она была второклассницей, с ней за парту посадили Марусю – всегда голодную, нищенски одетую девочку из семьи сосланных в Сибирь украинцев, и та однажды втихаря съела ее завтрак. Рассказчица пожаловалась учительнице, и преподавательница, которая тоже была из семьи ссыльных, стала говорить с ребятами о жизни. Она ни в чем не упрекнула ни одну из девочек, но Альбина Огородникова-Ястребова на всю жизнь запомнила ее слова о необходимости делиться тем, что у тебя есть, и что главное не то, что кто имеет, а то что в душе: добро или зло. «Я верю, что ты – добрая девочка, только многого не понимаешь», – сказала учительница, погладив по голове рассказчицу, а потом Марусю, и попросила: «Девочки, не будьте жестокими друг к другу». Рассказчица вспоминает:

Когда я вернулась домой, я снова начала плакать, но на расспросы матери не рассказала, что случилось в школе. «Никогда больше не надену эту форму, – рыдала я. – Я хочу быть, как Маруся. Наталья Ивановна не любит меня, сшей мне платье из мешка, как у Маруси!» Я плакала больше о себе, чем о Марусе, – мой детский ум не мог постичь всего того, что было в одном этом эпизоде. Я была по-детски эгоистична и начала понимать все о жизни значительно позднее. А Маруся вскоре как-то незаметно исчезла из нашего класса, куда – не знаю (с. 258-259).

В заключение она пишет: «Я не выросла жестокой, всегда чувствовала боль других, старалась помочь по мере сил. Наверное, эта история с Марусей дала мне на всю жизнь урок сочувствия и сопереживания» (с. 259). И на самой высокой ноте звучат ее слова-обращения с просьбой простить ее к бедной девочке:

Маруся, ты не слышишь меня, но всю жизнь стоишь перед моими глазами со своими хвостиками-косичками, в своем платье... Наверное, много ты испытала и во взрослой жизни горя, бедности и унижения. Помнишь ли ты меня и, если помнишь, – простила ли?  
Прости меня, Маруся (с. 259).

Не само эскимо на палочке также является главным, когда о нем вспоминает Светлана Крапивина, а рассказ Василия Омельченко, как он в шестилетнем возрасте впервые «попробовал» (читай: испортил, а потом вынужден был вместе с братьями съесть) те конфеты, которые ему доверила продать получившая их на подработках и заболевшая мать, как и его воспоминания о случайно придавленном им насмерть петухе и вранье, что петух якобы поскользнулся и разбил себе голову, – не о них, а о переживании им стыда за содеянное и за ложь, о взрослении и становлении паренька в очень трудные послевоенные годы.

В визуальных воспоминаниях тех, кто в те годы был более взрослым, нередко встречаются в качестве «знаковых» в их становлении эпизоды с упоминанием элементов одежды и обуви, отношения к ним респондентов и окружающих. В книге Л. Улицкой они даны в главах «Одевались...», «Детдом...» и в отдельных рассказах других глав. В них эти реалии, повторяясь и таким образом типизируясь, демонстрируют трансформацию фактов в документальные образы, а неосознанно используемый респондентами вестиментарный код, «состоящий из знаков реальной одежды, который направлен непосредственно на конструирование означаемых»<sup>10</sup>, работает как на портретные

<sup>10</sup> Р. Барт, *Система Моды. Статьи по семиотике культуры*, пер. с франц., вступ. слово и составление с. Зенкина, Москва 2003, с. 45.

характеристики современников, так и на фиксацию процессов взросления самих рассказчиков.

Так, толчком, послужившим началу работы совести, раскаянию и взрослению, является вспоминаемая Владимиром Розанцевым история с пальто одной девочки (дочки подруги матери), которое он порезал бритвой за то, что их звали «жених и невеста», и потом мать наказала его ремнем. «Мне кажется, именно с этого момента я начал что-то понимать в жизни» (с. 127), – пишет он спустя годы. Со стыдом вспоминает он также «расправу» их класса над беличьей шубкой их одноклассника, а потом с сожалением размышляет об отсидевшем часть срока в колонии зачинщике этого мероприятия, у которого погибли родители: лишь спустя годы он понимает, что именно психотравма, голод и нищета стали главной причиной его агрессивного поведения в отношении к тем, кто был лучше одет и кому было что съесть.

Представляя читателям с помощью воспоминаний более взрослых ребят само время во всей его многомерности и пестроте, Л. Улицкая демонстрирует личностный, спроецированный на себя «этаж» детской памяти своих респондентов, сосредоточиваясь вместе с ними на их становлении и осмыслении ими себя в прошлом уже с перспективы прошедшего времени. Отсюда так часто в воспоминаниях звучат фразы типа: «нам было непонятно...» (с. 78), «но я ничего тогда не понял...» (с. 455), «вспоминая сегодня это, я думаю...», «только сейчас, вспоминая это [...], я поняла...» (с. 169), или: «я, конечно, не помню, как...» (с. 492), «по словам мамы...» (с. 492), – фразы, с помощью которых авторы писем ведут диалог и с собой, и с читателем, проясняя себе и нам важное в своем прошлом, в своей жизни, а зачастую и жизни общества.

Примером последнего, в частности, может служить помещенный в главе «Военнопленные, заключенные, освобожденные» рассказ Исаака Подольского об обнаруженном на дне немецкого фонарика портретике Гитлера и стрельбе по нему из малокалиберки. После рассказа об этой игре-«расстреле» с мальчишками отцу тот их спросил:

«А могли бы вы стрелять так же, если бы перед вами был не портрет, а сам Гитлер?» – «Конечно!» – хором воскликнули мы все. «Ну, а если бы перед вами оказался не портретик, а владелец фонарика, могли бы вы стрелять?»

Мы не были готовы к такому вопросу, тем более к ответу на него (с. 349).

Повествуя о произведенном в его сознании этим вопросом «перевороте», Исаак Подольский, мать которого после победы подкармливала немецкого музыканта-военнопленного, несмотря на то, что семья ее тетки погибла от рук фашистов в Рижском гетто и концлагере Саласпилс, на личном опыте показывает, как «образ немца-врага в сознании народа после войны размывался не сразу и не у всех» (с. 348), как с трудом привыкали его современники и к мирной жизни, и к восприятию и «принятию» в свой мир того, кто *другой*. «Как жаль, – заключает он, – что наше поколение над многими вопросами задумывалось позднее, чем следовало...» (с. 349). И подобные фразы встречаются также в других письмах.

Книга Л. Улицкой поднимает немало актуальных проблем. Маршрут каждой из представленных в ней судеб нелегок. Как отмечает А. Милованова, он пролегает «от коммунальной кухни – до ГУЛАГа, от классной комнаты – до линии фронта. Кто-то расскажет больше других: от рождения (война, эвакуация, голод) до дефолта (перестройка, девяностые, „не беда“). Кто-то ограничится эпизодом, зарисовкой, мгновениями. Все вместе – не только „мемуары“, но и учебник истории, неумолимый, си-

стематичный, детальный. Никаких комментариев. Факты и чувства. Никаких теорий и дискуссий. Прямая речь»<sup>11</sup>.

География мест проживания респондентов в книге Л. Улицкой заявлена как европейской частью бывшего СССР, так и Дальним Востоком, Сибирью и Азией. В их воспоминаниях фигурируют: Москва (с. 358), Ленинград (с. 255, 459), Киев (с. 360), Симферополь (с. 439), Одесса (с. 254), Винница (с. 198-199), шахтерский поселок Моспино недалеко от столицы Донбасса, Сталино (с. 238), Тбилиси (с. 383), Караганда (с. 423), Кострома (с. 526), Вологда (с. 345), Новгород (с. 355), Рязань (с. 226), Гурьев (с. 240), Псков (с. 396) и Псковщина (с. 318), Алапаевск Свердловской области (с. 374), Омск (с. 288), Куйбышев (с. 343); Новгородская (с. 314), Новосибирская (с. 299), Кировская (с. 496), Челябинская (с. 342), Тульская (с. 298) и Белгородская (с. 430) области, Красноярский край (с. 365), сибирский городок Богобол (с. 336), Талас в горах Киргизии (с. 471), Коми АССР (с. 245), Бурятия (с. 467), военный городок на окраине Веймара (с. 519) и др. Однако по содержанию и по сути друг от друга по принципу «региональному» они не отличаются. Респондентами упоминаются городские и сельские квартиры, дома, небольшие жилые комнаты, кухни, двор, школа или детдом и класс, клуб, баня, магазин и толкучка, пустырь и землянки. Подобное чередование разных локусов в контексте всей книги способствует акцентации мысли «вот там еще было подобное», служат типизации фактов и трансформации их в образы документальные. Само же «перемещение» из локуса в локус как способ соединения/монтажа отстоящих в пространстве и времени блоков (разные годы в границах 1945-53) способствует формированию общего стиля произведения.

Л. Улицкая отмечает, что, когда была задумана книга *Детство 45-53: а завтра будет счастье*, решено было поставить некоторые ограничительные условия, так как издателей интересовали воспоминания, связанные только с первым послевоенным десятилетием, а размер текстов не должен был превышать пяти страниц. Однако они не были выполнены с обеих сторон: люди часто присылали обширные биографии и воспоминания с начала XX века, их объем был намного больше, да и после намеченного конечного срока еще поступали корреспонденции, и их жаль было не учесть. Поэтому данная книга отличается разножанровостью своих текстовых составных. Большинство присланных воспоминаний рассортированы Л. Улицкой по тематическим главам. Кроме уже упомянутых ранее здесь есть главы «День Победы», «Мысль...», «Играли...», «Жизнь двора», «Коммуналки и соседи», «Животные», «Школа», «Детдом», «Жизнь города», «Жизнь деревни», «Инвалиды», «Про страх», «Все умрут, и Сталин тоже...». В отдельной главе собраны так называемые «Биографии в письмах». Подобная сегрегация присланных текстов по тематическим рубрикам создает мозаичный эффект, позволяющий разнообразно раскрыть само время, ибо «[...] история – это не только хроника мировых событий и жизнеописания великих людей. История – это и быт того времени, это реальная атмосфера, в которой живем мы или в которой жили поколения наших предков»<sup>12</sup>.

Наиболее обобщенно само настроение, состояние и атмосфера того периода в книге Л. Улицкой представлены в тех сообщениях респондентов, которые открывают нам «этаж» коллективной памяти. В тексте они маркированы выражениями типа: «в то вре-

<sup>11</sup> А. Милованова, «А завтра будет счастье».

<sup>12</sup> І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, Київ 2008, с. 29.

мя все люди [...]» (с. 45), «но тогда это была норма жизни, норма поведения» (с. 46), «большинство людей в то время [...]» (с. 120), «так жили все вокруг» (с. 170), «говорили, что [...]» (с. 120), «после войны было много разговоров, публикаций в газетах и передач по радио о [...]» (с. 150), «полагаю, что так же думают все, кто помнит то время» (с. 240) и др. В них также представлены воспоминания о жизни в деревне и городе, о пребывании в детских домах, дворовой и школьной жизни, но повествуют они уже не только о лично пережитом, но о том, что в те годы обычно все (или же большинство) ели и пили, во что одевались, как мылись, играли, какие отношения были между людьми разных национальностей, как чаще всего относились тогда к инвалидам, военнопленным, какое влияние на современников имела идеология, как переживалось в годы сталинизма всеобщее чувство страха, а также как воспринята была в те годы смерть Сталина и его разоблачение. На личностный, индивидуальный опыт рассказчиков в данном случае, несомненно, наложен уже опыт памяти всенародной, и здесь, на наш взгляд, мы имеем то, что американская исследовательница Элисон Ландсберг называет протезированной памятью (*prosthetic memory*). Как справедливо отмечает Марина Балина, «эта память базируется на культурной памяти поколений, но основывается не на личных, непосредственно пережитых воспоминаниях, а составляется из смеси широко доступных и распространяемых средствами массовой информации фактов, легенд, мифов. [...] Весь этот сплав прочитанного, пережитого, услышанного поступает в „личный архив“ как писателя (а в нашем случае – респондентов Л. Улицкой – Л.Ш.), так и читателя и интенсивно переживается ими, формируя отношение к реальности»<sup>13</sup>. Ведь в рассказах упоминаются и осмысляются уже с позиции нашего времени вряд ли запавшие в память в послевоенные годы и понятые тогда малолеткам институт прописки и анонимки, трудности с получением паспортов, шпиономания, коррупция в школе, репрессии, судьбы переселенцев и проявления антисемитизма, няньки и домработницы, лимитчицы и старьевщики послевоенного десятилетия, довоенные и военные советские песни и песни лагерников, празднование юбилея Сталина, анекдоты о нем и реакция на них слушающих «в пору, когда еще был жив усатый вурдалак» (с. 391), трофейные и советские фильмы, бывшие тогда «на слуху» стихи, популярные книги, первые выборы в Верховный Совет, реакция на смерть Сталина и затем осмысление разоблачения его культа в обществе.

Ценность и высшая правда этого «этажа» коллективной памяти несомненна. При чем особенно впечатляет то, что в этих воспоминаниях мы не найдем никаких обличений и осуждений, ибо, как справедливо отмечает А. Милованова, «[...] правда не всегда уживается с обличением. Поскольку обличающий судит пристрастно. „Детство“ в этом случае отличается безукоризненной интеллигентностью. Оно не обличает, не клеймит, не настаивает, но и не сомневается в своей силе»<sup>14</sup>. Детство и сами дети тех лет, как и взрослые, предстают здесь в облики своей веры в добро. Защитно-блокирующая функция памяти, как бы оберегая их от выхода из подсознания на поверхность и негативного информационного воздействия всего, что было связано в прошлом с голодом, холодом, болью, отчаянием, обидами, всепоглощающим страхом, с переживани-

<sup>13</sup> М. Балина, *Литература non fiction*, в: А. Абрамов, М. Айзенберг, М. Балина, с. Гандлевский, Л. Гудков, И. Клев, О. Либкин, С. Лурье, Н. Работнов, А. Чудаков, *Литература non fiction*, «Знамя» 2003, № 1, в: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/rl.html> [режим доступа: 12.01.2017].

<sup>14</sup> А. Милованова, «*А завтра будет счастье*».

ем потерь близких, проч., «открывает путь на поверхность» только тому, что в основе своей тогда связывалось с положительным, несло позитивный настрой. Не случайно Альбина Огородникова-Ястребова свой рассказ о том времени завершает словами: «Странно: время было трудное, а детство – счастливое» (с. 151). Ей как бы вторит Ольга Рыженкова, замечая, что «[...] дети сороковых-пятидесятых годов прошлого века были счастливыми, несмотря на недостаток многого. Но хватало вполне и того, что было – чистоты помыслов, уверенности в завтрашнем дне, любви и уважения к своей стране, победившей фашизм» (с. 438). «Самых разных, казалось бы, людей объединяли радость победы и надежда на светлое будущее. Работали, умели радоваться простым радостям» (с. 199), – пишет Марк Птичников, и эхом ему откликаются слова Людмилы Фрейдлин, утверждающей, что в те годы ни у кого «не было злобности: с неудобствами легко мирились, потому что любое из них сравнивалось с недавними военными тяготами и казалось несущественным. Верили, что впереди – лучшая жизнь, и радовались самой малости» (с. 274). И ностальгия по этой вере звучит во многих воспоминаниях.

Следует отметить, что каждую из глав-рубрик книги *Детство 45-53: а завтра будет счастье* предваряют рассуждения самой Л. Улицкой о прошлом и настоящем, ее размышления философско-этического содержания и личные воспоминания. В них она, как и ее респонденты, дана как свидетель эпохи, и все в них представленное может квалифицироваться также как личностный документ и живое свидетельство<sup>15</sup>. Авторское «Я» Л. Улицкой здесь выступает в двух своих смысловых и композиционных функциях: 1) как «Я» действующее, ибо писательница предстает и как «[...] автор-очевидец происходящего, обеспечивающий ощущение причастности читателя к описываемому событию [...]»<sup>16</sup>, и 2) как «Я» размышляющее, ориентированное на совместную с читателем постановку проблемы, ее изучение и «подводку» его уже к самостоятельным выводам. Последнее достигается интимизацией стиля повествования в предисловиях в целом, а также объективизацией движения публицистической мысли, которая выражается во введении дополнительных фактов и в форме различных абстрактных понятий, суждений, умозаключений.

Авторская позиция Л. Улицкой во всей книге в целом проявляется в заявленном непосредственно в предисловиях к каждой из глав личностном отношении к материалу и в содержательной стороне ее саморефлексий, в отборе и комбинаторике, монтаже автодокументальных свидетельств, представленных в письмах-воспоминаниях, а также в «вещных эквивалентах памяти» – помещенных в издании фотографиях этих же респондентов тех лет. Их сочетание с присланным респондентами, аналитичность и ассоциативность мышления самого автора-составителя предлагаемых текстов, вводимые им в текст своих предисловий аллюзии разного уровня узнаваемости, прямые и скрытые цитирования, обращение к фигурам риторики способствуют как эстетизации содержащегося во всей книге в целом документального материала, так и многоаспектному представлению в ней эпохи.

<sup>15</sup> Т. Черкашина, *Формування жанрів спогадової літератури*, в: *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського*, ред. В.Б. Будака, М.І. Майстренко, Випуск 4.11(90), Миколаїв 2013, с. 303.

<sup>16</sup> М. Старуш, *Авторское «Я» в публицистическом произведении: Автореферат дис. кандидата филол. наук*, Москва 1985, с. 1-205, в: [WWW.dissercat.com/content/avtorskoe-ya-v-publitsisticheskomprouzvedenii](http://WWW.dissercat.com/content/avtorskoe-ya-v-publitsisticheskomprouzvedenii) [режим доступа: 11.01.2017].

Каждая из глав книги Л. Улицкой *Детство 45-53: а завтра будет счастье* являет собой синтез предметно- или событийно-ассоциативного, поэпизодного и монтажного принципов организации повествования. Представленные в них воспоминания обогащены «перемещением» респондентов-повествователей не только в прошлое, но и в недалекое будущее относительно изображаемого (по типу: «знала бы я тогда, что спустя пару лет...»), – но до времени написания текста воспоминаний) – прием, для которого Татьяна Колядич использует термин «проспекция»<sup>17</sup> в качестве антитезы известной всем «ретроспекции». И из этого настоящего времени создания текста всей книги Л. Улицкая осмысляет уже и себя в прошлом, и ей присланные воспоминания. Личное биографическое время автора-составителя и ее респондентов переплетается с временем историческим, демонстрируя спаянность личного и социального, объективное и субъективное осмысляются как равнозначные с точки зрения памяти. Последняя же в контексте всего произведения рождает еще как бы «целостное синтетическое»<sup>18</sup> и «внетемпоральное» время памяти, позволяющее различные пласты прошлого осмыслить в их единстве и в слитности с настоящим, как бы подтверждая мысль Мартина Хайдеггера, что «прошлое – это не то, что осталось позади, чего уже больше нет, а то, что постоянно присутствует и определяет собою как настоящее, так и будущее»<sup>19</sup>.

Книга Л. Улицкой *Детство 45-53: а завтра будет счастье* представляет собой одно из ярчайших произведений документалистики – того пласта современной литературы, о котором сейчас говорят, что он идет на смену основанной на художественном вымысле беллетристике<sup>20</sup>. Выявленные же нами в ней своеобразные «этажи» памяти современников и соотечественников писательницы дают возможность увидеть, что сбереглось и в какой степени продолжает функционировать в памяти ее сверстников из пережитого, что для них сохранилось как главное, важное в их становлении и осмыслении самих себя, времени, что долполнилось полуличными коллективными воспоминаниями, что запрятано, заблокировано в подсознании, а что уже отсеклось, кануло в Лету.

<sup>17</sup> Т. Колядич, *Воспоминания писателей: Проблемы поэтики жанра*, Москва 1998, с. 40.

<sup>18</sup> Л. Бронская, *Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века* (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин), Ставрополь 2001, с. 101.

<sup>19</sup> М. Хайдеггер, *Пролегомены к истории понятия времени*, пер. с немецкого Е. Борисова, Томск 2013, с. 337.

<sup>20</sup> О.А. Галич, *Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи*, Луганськ 2001, с. 4.

*Ludmila Szewczenko (Kielce)*

**«The Floors» of Memory in Liudmila Ulitskaya's book  
*Childhood 45-53: And Tomorrow There Will Be Happiness***

S u m m a r y

The article analyzes the tools by which L. Ulitskaya brings to the reader various memory layers of her coevals represented in the book of documentary accounts *Childhood 45-53: And Tomorrow There Will Be Happiness*.

**Keywords:** autobiography, in rem details, vestimentary code, composition techniques.



*Александр Волковинский*  
Каменец-Подольский

## **Актуализация офитского мотивного комплекса как начало русского символизма**

Эта работа посвящена решению таких основных исследовательских задач:

- 1) возможно ли определить с достаточной точностью исторический момент возникновения русского символизма;
- 2) с какими явлениями и литературно-философскими именами целесообразно связывать формирование русского символизма;
- 3) насколько оригинален и самобытен в своем возникновении и развитии русский символизм;
- 4) какими типологическими чертами характеризуется формирование и развитие русского символизма.

Объявленные положения представляются достаточно важными и требующими поисков ответов на них.

В конце XX века начало русского символизма стали связывать с конкретной датой – 1892 год. Ключевой фигурой определили Д. Мережковского. Практика укоренилась, получила черты безапелляционного утверждения: «В 1892 г. В Санкт-Петербурге вышел поэтический сборник Д.С. Мережковского «Символы», первый эпиграф которого – «Alles Vergangliche Ist nur ein Gleichniss» (Goethe. Faust. II Teile) – «Все преходящее есть только Символ» (Гёте. Фауст. II часть) – стал эстетическим истоком и философским знаменем нарождающегося «нового искусства» – символизма»<sup>1</sup>. Внешняя логика подобного утверждения все же вызывает определенные сомнения. Очевидно, следует появление такого мощного и яркого явления как символизм обосновывать более масштабной практикой. Не стоит сводить всю полноту идейных и художественных исканий только к употреблению самого понятия «символ». Речь лучше вести о системе отличительных средств и мотивных комплексов, которые обозначили качественный переход от практики реализма к художественным поискам модернизма. Поэтому кон-

---

<sup>1</sup> А.И. Ванюков, *Германия в созвездии русского символизма (по страницам журнала «Весы» 1904-1909 гг.)*, в: *Известия Саратовского университета, Серия Филология. Журналистика*, 2009, вып. 4, с. 56.

кретизированная дата – 1892 год, привязка к деятельности одного, пусть и видного мастера, выглядят сомнительными.

«Созревание» символистского художественного сознания в многих национальных литературах приходится на вторую половину 1870-х годов и на 1880-е годы. В истории русской литературы этот период принято называть предсимволизмом. Однако именно на этом этапе происходит актуализация мотивного комплекса, которым предшественники явно пренебрегали. Получает этот мотивный комплекс соответствующее оригинальное воплощение на многих структурных уровнях. Со второй половины 1870-х годов наступает этап активной рецепции офитских мотивов и офитской символики в русском философско-эстетическом сознании. Это позволяет уточнить дату начала русского символизма, определить ключевые фигуры в его формировании, отметить эксклюзивные художественные средства, которые станут впоследствии показательными для поэтики символизма.

Актуализация офитских мотивов, новые волны их интерпретаций свидетельствуют о качественных изменениях, происходящих в философском и художественном сознании.

Активное взаимодействие различных идеологических систем почти всегда отличалось эклектикой и синкретизмом. С целью вящего воздействия на реципиентов, распространения собственных учений создатели мировоззренческих и культурологических концепций облекали их в различные формы искусства. Особое место среди генетически сложных, синтетических по своей природе и функционированию явлений антропогенного характера занимает офитский мотивный комплекс, получивший культурно-художественное воплощение в определенной символике и понятийных рядах.

На современном этапе развития гуманитарных наук становится очевидной непропорциональность в соотношении исторического развития офитства и его научного (в первую очередь, культурологического и филологического) изучения. Игнорирование офитского мотивного комплекса, его символики и заметного места в философской, исторической, литературоведческой антропологии обедняет восприятие многих ярких явлений общекультурного развития.

В свое время вопрос о значении офитства был актуализирован А. Лосевым при подведении итогов развития античной эстетики. А. Лосев создал прецедент обращения к офитству в аспектах его культурного и эстетического значения: «офитство – это явление чрезвычайно сложное», историческая значимость наименования «офиты» «все-таки огромная, поскольку оно, с одной стороны, свидетельствует о весьма глубоких представлениях личностного характера у офитов и, с другой стороны, об отмеченной еще ранней христианской ортодоксией неспособности офитов выразить эту абсолютную личность в ее абсолютности и о стремлении вместо этого абсолюта представлять ее с изображением разного рода человеческих слабостей. В этом и заключается историческая значимость всего гностицизма, а офитства – в особенности»<sup>2</sup>. А. Лосев выделяет в учении офитов ключевой вопрос об абсолютной человеческой личности. Вопрос, волновавший и волнующий многих на протяжении тысячелетий.

Офитский мотивный комплекс составляет основу многих культурно-художественных явлений, созданных человечеством в ходе развития. К таковым можно отнести

---

<sup>2</sup> А.Ф. Лосев, *История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития*, кн. 1, Москва 1992, <http://philosophy.ru/library/lofef/iae8/txt13.htm#4> [режим доступа: 10.02.2016].

общие и индивидуальные литературно-художественные явления: наследие минизингеров, катаров, альбигойцев; куртуазную литературу, толстовство; творческую деятельность Б. Микеланджело, Дж. Мильтона, У. Блейка, Ф. Ницше, Ж. Ренана, К. Юнга, М. Эшера, У. Эко, Вл. Соловьёва, К. Случевского, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, Андрея Белого, Л. Андреева, Н. Гумилева, Д. Хармса, А. Введенского, Д. Андреева и др. Перечисленные и многие другие знаковые вещи мирового багажа культуры не могут быть поняты во всей полноте и научной объективности, если при их освещении игнорируется офитская составляющая. Символика, мифемы и мифологемы офитства оставались и остаются продуктивными для литературы и искусства, для культурного развития человечества. Особую плодотворность наследие офитства обнаружило в символистской рецепции.

Научному выделению гностически-офитского мотивного комплекса в поэтическом наследии русских символистов способствовали работы А. Ханзен-Лёве. Скрупулезно исследуя функциональные особенности системы мотивов в русском символизме, А. Ханзен-Лёве (преимущественно в комментариях) касается сложных проблем художественно-поэтической трансформации гностически-офитских учений на ранней стадии развития символизма. Вторая часть работы А. Ханзен-Лёве содержит подраздел, в котором среди космогонических мотивов и символов более подробно рассматривается Уроборос – Мировая Змея. Этот символ относится к архетипам кругообразного: «Змея, особенно мифический Уроборос, т. е. змея, кусающая себя за хвост, символизирует архетип вечного возвращения в кружении, во вращательном или спиральном движении становления и исчезновения, при этом кругообразное предстает как преодоление четвертичного (материально-земного образа бытия элементов) в *quadratura circuli*»<sup>3</sup>. Истоки космогонической функции мифического первозмея А. Ханзен-Лёве вполне предсказуемо и справедливо находит «в гностицизме и в учении офитов»<sup>4</sup>. Детализированное и поэтически иллюстрированное описание специфики воплощения архетипов кругообразного в поэтических произведениях символистов создает прочную основу для изучения особенностей интерпретации офитских мотивов и архитектурных средств, актуализация которых отвечала бы цели усиления этих мотивов.

Подобные рассуждения целесообразно проводить в русле наблюдений, которые бы соединяли максимально возможную объективность с достаточной аргументацией отдельных положений. Иначе тяжело избежать прямолинейности, которая может привести к однозначности и тенденциозности выводов, от чего не удалось, например, удержаться С.Л. Слободнюку, который безапелляционно трактует наличие гностически-офитских мотивов в творчестве как проявление сатанизма: «Итак, первый реальный шаг к обожествлению зла в русской литературе был сделан Случевским. Наделив своего Сатану гносеологическим атрибутом, автор одновременно придал ему онтологическое основание – «предвечный зон». Кроме того – отождествив зло с материей, сотворенной «Яхве», Случевский превращает Сатану в благо – разрушителя материи. Синтезируя космогонические представления гностицизма и Авесты, автор создает собственную модель мира, где источником развития стала борьба абсолютно равных

<sup>3</sup> А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург 1999, с. 78.

<sup>4</sup> А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*, Санкт-Петербург 2003, с. 123.

начал – «добра» и «зла»»<sup>5</sup>. Буквальное и несколько тенденциозное обвинение, возложенное на К. Случевского, а часто и на других представителей символизма, как раз и вызывает необходимость скрупулезного анализа их творческого наследия.

Прежде всего, постараемся обосновать несколько положений методологического характера. Изучение офитских мотивов и символики, адекватных архитектурных средств их воплощения в поэзии немецкого и русского символизма следует проводить с позиций общекультурных толкований гностицизма и офитства. Образцом таковых можно признать утверждение В. Кравченко: «С точки зрения современного религиозоведения офиты – скорее древнее тайное общество, исповедующее мистериальный культ, нежели раннехристианская секта, придерживающаяся мессианского учения. Это различие в данном случае имеет громадное значение, поскольку у офитов магия (теургия) играет не меньшую, а, скорее, большую роль, чем „теоретическое“ учение, которое они исповедовали»<sup>6</sup>. Именно непредвзятое изучение фактов литературного развития и конкретных текстовых интерпретаций офитских мотивов позволит выдержать тон беспристрастности и разрешит прийти к объективированным выводам.

В освещении заявленной проблематики вполне приемлема констатация с использованием афористической фразы А. Веселовского: «Такова литература предмета: исканий больше, чем аксиом»<sup>7</sup>. Что и активизирует исследовательский интерес в намеченных аспектах.

И еще одно положение, которое находится в основании предполагаемых поисков и объяснений: архитектоника – «искусство построения системы»<sup>8</sup>. Исходя из этого толкования, гипотетически можем предположить, что между офитским мотивным комплексом и соответствующими художественными средствами их интерпретации в поэзии символизма устанавливаются связи органического единства. Кстати, и эта отмеченная цельность не стала еще постоянным предметом специальных исследований в современной филологической науке.

Неизменный интерес к гностически-офитской проблематике питал Вл. Соловьев. Это подтверждается его работами философско-религиозного характера. Для примера можно вспомнить статьи Вл. Соловьева, опубликованные в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза-Ефрона: «Гностицизм», «Валентин и Валентиане», «Василид», «Ориген»<sup>9</sup>, «Офиты»<sup>10</sup> и другие.

О древних дохристианских истоках офитства свидетельствуют особенности мистериального культа, который исповедовался поклонниками змеиной мудрости. В общекультурологическом аспекте Вл. Соловьев на это указывал, даже не почувствовав противоречий в собственном изложении материала. Так, в статье «Офиты», помещенной в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона», Вл. Соловьев первоначально

<sup>5</sup> С.Л. Слободнюк, *„Идущие путями зла...“ (древний гностицизм и русская литература 1890-1930 гг.)*, Санкт-Петербург 1998, с. 73.

<sup>6</sup> В.В. Кравченко, *Владимир Соловьев и София*, Москва 2006, с. 152.

<sup>7</sup> А.Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, Москва 1989, с. 42.

<sup>8</sup> И. Кант, *Критика чистого разума*, Симферополь 2003, с. 432.

<sup>9</sup> В.С. Соловьев, *Собрание сочинений в 10-ти т.* – 2-е изд., под ред. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова, т. 10, Санкт-Петербург 1914.

<sup>10</sup> В. Соловьев, *Офиты*, в: *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона*, т. 22А, Санкт-Петербург 1897, с. 485.

классифицирует офитов в качестве гностицистического явления: «Офиты (от ὄφις – змея) – гностицистическая секта, или группа сект, чтивших в змее образ, принятый верховной Премудростью, или небесным эоном Софией»<sup>11</sup>. Однако по ходу разворачивания информации об истоках офитства Вл. Соловьев увлеченно разъясняет: «Культ змеи, связанный с фаллизмом (см.), есть один из самых распространенных во всех народных религиях; по всей вероятности, офитский гнозис заключал в себе традиционные мистерии этого культа и скрытое учение, с ним связанное и представлявшее различные видоизменения по племенам и эпохам. Между неграми на Антильских островах доселе хранится под именем Води таинственный культ змей, принесенный их предками из Африки. Еретический офитский гнозис, по-видимому, был особенно распространен в Египте в связи с древним почитанием того божественного змея, которого греки называли «благим богом» (Αγαθοδαίμων)»<sup>12</sup>. В этом кратком экскурсе намечены основные пути возможных научных поисков, связанных с установлением начал офитского культа, особенностями ритуала и мистериальными признаками.

Вл. Соловьевым был обозначен общий вектор рецепции русской интеллигенцией гностицистско-офитских концепций в конце XIX века, когда велись интенсивные поиски новых идеологий и адекватных им художественных средств выражения. Для поэтического освоения офитских мотивов особое значение имела соловьевская *Песня офитов* (1876). В этом произведении офитский мотивный комплекс получил яркое тематическое и символично-художественное воплощение. Поэтому целесообразно остановить внимание на некоторых проблемно-идейных и архитектурных особенностях *Песни офитов*.

Смысловую и конструктивную цельность поэтического произведения Вл. Соловьева обеспечивает композиционное кольцо. Начальные два стиха («Белую лилию с розой, / с алою розою мы сочетаем») <sup>13</sup> обрамляют весь текст, замыкая его в конце. Такой архитектурный прием заключает в себе очень важный символический смысл. Напомним, что в офитской традиции Уроборос изображается в виде змея, кусающего себя за хвост. Композиционное кольцо становится тем архитектурным средством, которое обеспечивает проведение реципиента поэтического произведения от восприятия внешней формы к актуализации внутренней.

Обрамляющие стихи – сложно организованный фрагмент текста. Эти два стиха, к тому же, они связаны друг с другом приемом подхвата (акромонограммы). Окончание первого стиха (*с розой*) становится в определенной модификации началом второго стиха (*С алою розою*). Появление эпитета сигнализирует о своеобразном совмещении подхвата с градацией, поскольку происходит постепенное усиление значимости понятия. Алая роза реализует потенциальную антитезу (лилия – роза) на цветовом уровне (белая – алая). Однако противопоставление это по своей природе диалектично: смысловое столкновение ослабевает под воздействием внешне-формальных средств, направленных на усиление системной целостности и органического единства всех компонентов произведения.

<sup>11</sup> Там же, с. 485.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> В.С. Соловьев, „Неподвижно лишь солнце любви...“ : стихотворения, проза, письма, воспоминания современников, Москва 1990, с. 25.

Цветовые эпитеты помимо колористических ассоциаций способны активизировать и слуховые рецепторы. Все дело в том, что Вл. Соловьев конструирует эти эпитеты по принципу аллитерационного единства с определяемым понятием. Архитектонические скрепы (согласные звуки) усиливают монолитность качества и его носителя, т. е. понятия. Звуковые связи сближают признак «аЛою» с цветовым обозначением «беЛую», тем самым, перенося часть семантической окрашенности на понятие «ЛиЛию». Конкретность и объективность образов отступает на второй план. Картины, сменяя друг друга, становятся аморфными и едва уловимыми. Активнее действует суггестивная программа поэтического высказывания.

Аллитерационные эпитеты щедро разбросаны по тексту *Песни офитов*. Выделяются такие образования: «нРоРоЧеСкой гРеЗой», «веЧНую иСтиНю», «ВеЩее СлоВо», «нЛаменныХ коЛьцаХ», «МогуЧего ЗМея», «яРые гРезы». Легко заметить, что в монофонических аллитерационных эпитетах преобладают сонорные согласные, а в полифонических – свистящие и шипящие. Общие архитектурные комбинации, в которых задействованы сонорные, свистящие и шипящие, становятся своеобразным контрапунктным сопровождением в звучании гностически-офитских мотивов.

Текст *Песни офитов* содержит трехкратную анаграмму Уробороса. Скрупулёзное изучение анаграмм привело Ф. де Соссюра к выводам о том, что «поэт полностью отдавался звуковому анализу слов, который становился его обычным занятием: эта наука о произносимой форме слов с самых древних индоевропейских времен была причиной превосходства, особых качеств индийских *kavis*, латинских *vates* и т. д.»<sup>14</sup>. Звуковой анализ слов усиливается также благодаря метрической основе стихотворения – чередованию трех и четырехстопного дактиля. Это также актуализирует мифологические и символичные представления об общих принципах мироздания: три – это духовная вертикаль, четыре – горизонтальная. По А. Квятковскому, ритмическое величие дактиля настолько поразило слух древних греков, что их неистощимая фантазия приписывала изобретение этой стопы богу Дионису, беседовавшему с людьми стихами («язык богов») <sup>15</sup>. Сакральность поэтического текста усиливается обязательными окончаниями стихов на женскую рифму. Вероятно, идея вечной женственности присутствует в художественном мире произведения, хотя София и не названа автором. В итоге, Вл. Соловьев создал настоящую песню офитов, возможно, даже гимн или молитву.

В *Песне офитов* определились основные архитектурные средства, максимально адекватные задаче усиления офитских мотивов. Такая практика приобрела характер исходных положений для последующей эволюции в расширении вариативного сочетания внешне-формальных и мотивно-содержательных компонентов. Своеобразие поступательного развития в освоении русским символизмом офитской тематики заключается в том, что арсенал формальных средств существенно не расширялся, но идейно-художественное разнообразие достигалось путем изменения функций конкретных средств при решении определенных художественных проблем.

В современном литературоведении почти устоялось мнение, что философские концепции Вл. Соловьева оказали принципиальное влияние на младшее поколение символистов (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов). Однако мистически-религиозные формулы Вл. Соловьева и специфика их архитектурной реализации в поэтическом тексте,

<sup>14</sup> Ф. Соссюр, *Труды по языкознанию*, Москва 1977, с. 639.

<sup>15</sup> А. Квятковский, *Поэтический словарь*, Москва 1966, с. 95-96.

направленные на актуализацию гностически-офитской мистерии и теургической магии, были апробированы и подхвачены гораздо ранее. Сделал это К. Случевский.

Факты, связанные с философской, культурологической и поэтической деятельностью Вл. Соловьёва и К. Случевского, с взаимоотношениями между двумя поэтами-философами также заслуживают особого внимания. Характер их идеологических и творческих связей под различными углами зрения рассматривался в работах Е. Тахо-Годи<sup>16</sup>, О. Мирошниковой<sup>17</sup>, Н. Юриной<sup>18</sup> и других. Установленные и исследованные факты идейно-художественной близости Вл. Соловьёва и К. Случевского очень важны и в контексте рассмотрения особенностей интерпретации офитских мотивов и архитектурно-архитектонических средств их воплощения в поэтических текстах символизма.

В начале XX века В. Жирмунский весьма четко определил генетическую цепь, звенья которой обозначались так: «немецкие романтики – В.А. Жуковский – Ф.И. Тютчев – Фет – поэт и философ В.С. Соловьёв – символисты»<sup>19</sup>. Однако компоненты этого ряда требуют определенной детализации и дополнения.

Очень важным упущением в линейном ряду В. Жирмунского следует признать отсутствие нескольких имен. По А. Ханзен-Лёве, «к предсимволизму относятся стихи и поэмы Вл. Соловьёва 70-х – 80-х годов, раннее творчество Мережковского, Минского, Фофанова, Случевского и др., чьи произведения частично предшествуют хронологической границе – началу 90-х годов – отмечающей возникновение русского символизма в облики декадентства на французский манер»<sup>20</sup>. В ряду, предложенном В. Жирмунским, явно недостает имени еще одного поэта-философа, которое необходимо особо выделить и в ряду, предложенном А. Ханзен-Лёве.

Это поэт и философ – К. Случевский. «Заключительная фаза развития философской лирики в XIX веке связана с поэзией предсимволистов, особенно с творчеством К.К. Случевского, в котором расширяется тематический диапазон, осуществляется поиск новых средств организации стихотворного текста, а также путей соотношения с различными линиями литературной традиции»<sup>21</sup>. В тематическом диапазоне поэзии К. Случевского (как и многих других поэтов символистского круга), с точки зрения дальнейшей литературно-художественной продуктивности, малоисследованным остается гностически-офитский мотивный комплекс и система архитектурно-архитектонических средств его воплощения.

Различные фигуры повтора (анафора, рефрен) усиливают ощущение «неизменяющейся изменемости» или «изменяющейся неизменности». Возвращения к исходным моментам лирического сюжета, резкие переходы от одного психического решения

---

<sup>16</sup> Е.А. Тахо-Годи, *Владимир Соловьёв и Константин Случевский – пересечение судеб*, в: Символ = Simvol, Paris, 1993, № 29, с. 255-271; Е.А. Тахо-Годи, *Владимир Соловьёв и Константин Случевский. К истории взаимоотношений* (С публикацией неизвестного стихотворения Вл. Соловьёва), в: Контекст: 1993. Литературно-теоретические исследования, Москва 1996, с. 323-340.

<sup>17</sup> О.В. Мирошникова, *Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века)*, Омск 2002.

<sup>18</sup> Н.Г. Юрина, К.К. Проза, *Случевского в критическом освещении Вл. Соловьёва*, в: *Филологические исследования 2002*, Саранск 2003, с. 14-20.

<sup>19</sup> В.М. Жирмунский, *Немецкий романтизм и современная мистика*, Санкт-Петербург 1996, с. 205.

<sup>20</sup> А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм*, с. 18-19.

<sup>21</sup> О.В. Юферева, *Філософська лірика К.К. Случевського: від романтизму до символізму*, автореф. дис... канд. філол. наук, Дніпропетровськ 2004, с. 1-2.

к другому обостряют эмоциональную круговерть в книге стихов К. Случевского *Песни из уголка*. Характер динамичного коловращения часто подчеркивается композиционным кольцом. К. Случевский использует этот прием очень изысканно, избегая лексической прямолинейности, внося вариативные изменения фраз. В начальных стихах («*Мой сад оградой обнесен; / в моем доме живут, не споря*»<sup>22</sup>) вполне ощутима оппозиция внутреннего – внешнего: уголок лирического героя находится в окружении агрессивного мира, в котором «*столько крови и задора!*»<sup>23</sup>. В заключительной строфе фокализация меняется: внешний мир ощущает наличие в себе какой-то инородной части, но проникнуть или разрушить ее не в силах: «*Отсюда мир, весь мир, изъят / И, полный злобы и задора, / Не смея ринуться в мой сад, / Глядит в него из-за забора...*»<sup>24</sup>. Но в том и в другом случае субъективная огражденность сада-уголка оказывается прочнее стихии материального мира. Композиционное кольцо соотносимо с мистическим кругом, обладающим чудесными способностями сохранять самое ценное и сокровенное в неприкосновенности.

К. Случевский показательно обостряет противопоставление внутренних переживаний лирического героя и враждебно-жестокое прагматизма социальных решений. Такому губительному процессу могло бы воспрепятствовать только очищающее страдание: «*Из ростков сокрытых, / От греха омытых / и Христом привитых, / Глянет божий сад...*»<sup>25</sup>. «*Божий сад*» у К. Случевского становится итоговым символическим обозначением понимания главных законов мироздания. Однако и в этом случае поэт избегает упрощенной однозначности. Все дело в том, что под звон колокола окропляет место будущего «*божьего сада*» в облике капуцина Сатана, главный персонаж поэмы *Элоа* (1883). Генеалогия Сатаны у К. Случевского выдержана в русле гностически-офитских мотивов: «*И бог, и я – мы два враждебных брата, / Предвечные зоны высшей силы, / Нам неизвестной, детища ее!*»<sup>26</sup>. Космическое господство «*высшей Силы, Нам неизвестной,*» упрочено удлинненной звуковой цепью. Обратим внимание, аллитерационные эпитеты в приведенном фрагменте реализованы преимущественно с привлечением сонорных, а также шипящих и свистящих согласных. Происходит соединение повышенной звучности с имитацией характерного звукового ряда.

Достаточное количество примеров, которые могут стать основанием для определенных выводов и обобщений, находим во многих поэтических произведениях символизма, наполненных офитскими мотивами. Однако необходимо помнить о том, что в увеличении числа примеров и в расширении материала типологического анализа может раствориться самое важное.

Общая мотивно-содержательная основа многих произведений символистов определила схожесть функционального использования формально-предметных средств. Мастерски владея инструментарием стиха, поэты-символисты для усиления офитских мотивов обращались к разнообразным архитектурным элементам. Доминантные позиции среди них заняли фигуры повтора (композиционное кольцо, подхват, анафо-

<sup>22</sup> К.К. Случевский, *Песни из уголка*, в: К.К. Случевский, *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград 1962, с. 210.

<sup>23</sup> Там же, с. 211.

<sup>24</sup> Там же, с. 211.

<sup>25</sup> Там же, с. 371.

<sup>26</sup> Там же, с. 365.

ра, рефрен), анаграмма, метрическая и строфическая упорядоченность, аллитерационные эпитеты, интенсивное использование которых становится прямым или косвенным обозначением офитских мотивов. Схожее и отличное в интерпретации тех или иных содержательных компонентов офитских мотивов, средств их формального воплощения обнаруживают типологическую близость разных поколений поэтов-символистов и преемственность в овладении гностически-офитским мотивным комплексом. Теургическая магия приводила к замене прямых отсылок к офитским мотивам и символам на активизацию внутреннего содержания через архитектонику поэтического целого. Примером может быть известное стихотворение А. Блока *Ночь, улица, фонарь, аптека* (1912). Офитские мотивы становятся частью лирических переживаний поэта, не получая при этом прямых номинативных обозначений.

Все богатство архитектурных и семантических связей между офитскими мотивами и их интерпретацией в поэзии символизма аналитическим путем определить очень сложно. Архитектурные средства активизируют экспрессивный потенциал поэтического текста в суггестивной плоскости и обеспечивают воздействие мотивного комплекса на подсознание читателя (слушателя).

Соловьевские искания офитской окрашенности оказались созвучными, в первую очередь, мистической настроенности символистов. В итоге, символистский текст вообрал в себя весьма характерный мотивный комплекс. В большей мере был воспринят мистериальный культ офитства, его символическая эмблематичность. В интерпретации символистов Мировой Змий (Уроборос) является образом амбивалентным. Сопрягая гностически-офитские и христианские традиции, символисты актуализировали представления о дуальности основного образно-символического воплощения таких понятий, как “вечность”, “кругообразное”, “космогоническое”.

Офитская мотивная и символическая система становится началом принципиального нового содержательного и художественного подходов, предрекающих смену литературных и культурных эпох.

Над русским символизмом тяготит своеобразное генетическое проклятие: его считают производным от французского символизма, часто отказывая в самодостаточной оригинальности. Однако и русский символизм имеет оригинальную генетическую почву, которая подготовила его появление – романтический мистицизм или мистический романтизм, с одной стороны, и гностическую философию – с другой.

В аспекте рецепции офитских мотивов и символики русский символизм иллюстрирует независимость и самодостаточность. Хотя при этом, конечно, не отрицается и определенное влияние (прежде всего, в стилистически-образном плане) французского символизма. Следовательно, русский символизм – в истоках своих достаточно самобытен.

Начало русского символизма как этапного явления в эволюции литературного содержания и формы следует связывать с практикой Вл. Соловьева и поэтов, традиционно называемых предсимволистами (К. Случевский и др.). Изучение развития символизма можно проводить, даже игнорируя деление на старших символистов (К. Бальмонт, Федор Сологуб) и младосимволистов (А. Блок). Эти поэты объединяются приверженностью к офитско-гностическому наследию.

Типологические сближения между национальными вариантами символизма находятся в общей схеме их возникновения и развития: у истоков – яркие философско-поэтические или поэтически-философские личности, эстафету у которых подхватывают не менее яркие художественно-поэтические одаренности.

*Oleksandr Volkovynskyi* (Kamianets-Podilskyi)

## **Actualization of the Ophite motive Complex as the beginning of Russian Symbolism**

### Summary

The article suggests to associate the beginning of Russian symbolism, as a stage phenomenon in the evolution of literary content and form, with the practice of V. Solovyov and poets, traditionally called pre-symbolists (K. Sluchevsky and others). Namely the Ophite motive and symbolic system becomes the beginning of a fundamentally new content and artistic approach, predicting the change of literary and cultural epochs. These processes have been formed since the second half of the 1870s.

**Keywords:** Russian symbolism, Ophite motive, V. Solovyov.

# **JĘZYKOZNAWSTWO**



*Dagmara Korczyńska*  
Kielce

## Nazewnictwo linearnych przestrzeni urbanistycznych Nowogrodu Wielkiego

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule są nazwy ulic – jak również tego, co potocznie *ulicą* nazywamy. Chodzi tu mianowicie o inne zbieżne z nią przestrzenne obiekty linearne. Nie wszystkie z nich określane są mianem *ulicy*. Mogłoby się wydawać, że mamy tu do czynienia z jednym i tym samym obiektem (na co właściwie wskazuje dyskurs potoczny). W rosyjskim mieście Nowogrodzie Wielkim znajdują się obiekty, które moglibyśmy określić terminem *ulica*. Oto one: *улица* – 180 obiektów posiadających w nazwie ten człon, *переулок* – 59, *проезд* – 16, *набережная* – 5, *бульвар* – 3, *шоссе* – 3, *проспект* – 2. Słowo zostały pominięte m.in. *place* czy *skwery*, które stanowią jakościowo odrębny byt. Do tych obiektów jeszcze powrócimy w niniejszym artykule, nawiązując do innego problemu badawczego. Wymienione wyżej określenia, odnoszące się do zbliżonych obiektów, możemy nazwać oddzielnym terminem, jaki odnajdujemy w słowniku rosyjskiej terminologii onomastycznej N. Podolskiej. *Годоним* (j. pol. *hodonim*) jest to rodzaj urbanonimu, nazwa liniowego obiektu w mieście, czyli *проспекту*, *улицы*, *линии*, *пречечницы*, *проезду*, *бульвару*, *улицы набережной* [Zob. Подольская 1978: 50-51]. Analiza wszystkich oficjalnie funkcjonujących obecnie *hodonimów* Nowogrodu Wielkiego pokazała, że ich główny korpus stanowią ulice – 67%, kolejno *пречечницы* – 22%, *проезды* – 5%, każdy z pozostałych czterech – < 2%.

Przytaczamy następujące definicje określeń obiektów liniowych:

**Улица** – przestrzeń między dwoma równoległymi rzędami domów w jednostkach osadniczych do przejścia i przejazdu [Zob. Ефремова 2006: *улица*].

**Переулок** – nieduża ulica, będąca zazwyczaj poprzecznym połączeniem dwóch innych ulic [Zob. Ефремова 2000: *переулок*]. Nieduża, zazwyczaj wąska ulica, łącząca dwie inne [Zob. Ожегов: *переулок*]. J. pol. – *uliczka*, *przechodnik*.

**Проезд** – ulica (zazwyczaj niedługa), łącząca równoległe ulice [Ожегов: *проезд*]. *проезд* = *переулок* [Zob. Ефремова 2000: *проезд*]. J. pol. – *przejazd*.

**Набережная** – ulica wzdłuż brzegu rzeki [Zob. Ефремова 2000: *набережная*]. J. pol. – *nabrzeże*, *promenada przybrzeżna*, *ulica nabrzeżna*.

**Бульвар** – szeroka aleja wzdłuż ulicy (zazwyczaj pośrodku niej), brzegu morza itp. [Zob. Ефремова 2000: *бульвар*].

**Проспект** – duża, szeroka, prosta ulica w mieście [Zob. Ефремова 2000: проспект].  
J. pol. – *aleja*.

**Шоссе** – droga samochodowa o twardej nawierzchni [Zob. Ефремова 2000: шоссе].  
J. pol. – *szosa*.

Najbardziej uniwersalnym terminem jest *ulica* – większość definicji danych wyżej obiektów opiera się na tym właśnie terminie. Zgodnie z definicją przecznica od ulicy powinna odróżniać się wielkością oraz ustawieniem. Definicje przejazdu i przecznicy są bardzo zbieżne – oba obiekty charakteryzują się niedużym wymiarem i poprzecznym ustawieniem. Przy określeniu ulicy nabrzeżnej nie liczy się wielkość, a wyłącznie jej ustawienie względem brzegu. Jeśli mowa o bulwarze – to istotna jest szerokość obiektu. Prospekt ma wyróżniać prostota, a szosę odróżnia zaś rodzaj nawierzchni.

Tak więc warunek pewnej typologii nie jest tutaj jasny – w niektórych przypadkach czynnikiem wyróżniającym jest wielkość obiektu (jego długość bądź szerokość), w innych konkretne ustawienie względem danego obiektu (prostopadłe bądź równoległe względem ulicy lub też względem brzegu wodnego), obecność innych obiektów, zawilgość drogi lub jej brak, czy wreszcie rodzaj nawierzchni – warunkują odpowiednie dopasowanie nazwy do konkretnego obiektu. Czynników tych jest dużo i zgodnie z tym, co wykazano, dotyczą one różnych aspektów. W takim wypadku występuje dowolność w dopasowywaniu tych członów hodonimów, które stanowią o charakterystyce określanego obiektu, gdyż nazywany obiekt może teoretycznie: bieć wzdłuż brzegu, być szeroki i wyróżniać się rodzajem nawierzchni, spełniając co najmniej trzy z wyżej wymienionych kryteriów. Nie zawsze jednak te najbardziej relewantne stanowią determinantę jej oficjalnej nominacji. Trudno mówić o relewancji, kiedy pod uwagę brane są tak różnorakie czynniki.

Na hodonim składają się co najmniej dwa człony. Jeden z nich stanowi apelatyw – nazwa pospolita, w przeciwieństwie do nazwy własnej [Zob. Подольская 1978: 37]. Określa on typ obiektu (czyli wyżej wymienione ulica, aleja itp.; np. *Антониевская улица, Первомайский переулок, Лёни Голикова бульвар, Хутынский проезд*). Drugi człon stanowi onim (nazwa własna) – słowo bądź związek wyrazowy, służące do wydzielenia nazwanego przez nie obiektu spośród innych obiektów – w celu jego indywidualizacji i identyfikacji [Zob. Подольская 1978: 95] (np. *Антониевская улица, Первомайский переулок, Лёни Голикова бульвар, Хутынский проезд*). Jednak – jak możemy się przekonać na przedstawionych poniżej przykładach – nie tylko onimy stanowią czynnik identyfikujący obiekt, ale mogą nimi być także apelatywy w połączeniu z jednakowymi onimami. Zdarza się, iż w jednym mieście znajdują się hodonimy o tożsamym onimie, lecz innym apelatywie – i wówczas to apelatyw jest tym członem w nazwie, który będzie ją różnicował. W takim wypadku to apelatywy przejmują identyfikującą i indywidualizującą funkcję onimów. W Nowogrodzie Wielkim nie brakuje przykładów na takie zjawisko. Oto statystyka występowania tożsamego onimu przy następujących apelatywach: *улица* i *переулок* – 19 jednostek, *улица* i *проезд* – 5, *улица* i *переулок* i *проезд* – 3, *бульвар* i *переулок* – 2, *переулок* i *проезд* – 1, *улица* i *шоссе* – 1, *набережная* i *переулок* i *шоссе* – 1, *бульвар*, *проезд* i *улица* – 1. Zjawiska tego typu nazwiemy homonimią onimów.

Przykład: *Речная улица, Речной переулок, Речной проезд*.

Z teleologicznego punktu „zabieg” nadania liniowemu obiektowi tego samego onimu przy różnych apelatywach miał na celu lepszą orientację w terenie. Można by przypuszczać, iż obiekty te znajdują się w bezpośredniej bliskości. Jednak ta zasada w badanym przypadku nie ma stuprocentowej sprawdzalności, gdyż na mapie Nowogrodu Wielkiego znajdziemy

zarówno przykłady tożsamyh onimów i różnych apelatywów występujących w styczności przestrzennej względem siebie, jak również leżących w znacznym oddaleniu od siebie w różnych częściach miasta.

Jeżeli częstotliwość pojawiania się danego modelu połączeń wyrazowych jest bardzo duża, wówczas może dojść do tego, że stają się one samodzielnymi leksykalnymi jednostkami, które nazywamy frazemami lub kliszami językowymi [Zob. Лешак 2007: 54]. Jak dalej podaje Switłana Leszczak, frekwenty to najliczniejsza grupa klisz językowych. Są frekwenty, które powstają dzięki częstemu stosowaniu motywujących je połączeń wyrazowych. Takim frekwentem może być np. „Красная площадь” (j. pol. – plac Czerwony), jak również inne nazwy, których pełne użycie jest powszechniejsze niż stosowanie tylko jednego członu w zastępstwie całej nazwy.

Należy jeszcze w tym momencie zwrócić uwagę na to, że wyżej wymienione rzeczowniki mają różne rodzaje. Tak więc *улица* oraz *набережная* są rodzaju żeńskiego, *переулок*, *проезд*, *бульвар*, *проспект* – męskiego, *шоссе* – nijakiego (tu: *шоссе* nie odmienia się przez przypadki). O ile użycie pełnych nazw występuje w większości w dyskursie administracyjnym – to jeżeli chodzi o mowę potoczną, niejednokrotnie apelatywy są pomijane (np. *Проспект Корсунова – Корсунова*). W tym przypadku rodzaje występujących w nazwie rzeczowników mogą mieć spore znaczenie. Jeżeli pominięcie takie następuje w chwili, gdy drugi człon nazwy stanowi nazwa przymiotnikowa, możemy wówczas z kontekstu jej użycia odczytać, czy odnosi się ona do rzeczownika rodzaju męskiego, żeńskiego czy nijakiego i na tej podstawie domyślać się kolejno, którego z apelatywów dotyczy (np. „На *Московской...*” – „Na Moskiewskiej...” – wiemy, że może chodzić o ulicę nabrzeżną albo po prostu ulicę, zaś „На *Московском...*” – „na Moskiewskim...” – o wszystkie pozostałe). Jest to przydawka w związku zgody. Natomiast w wypadku, gdy przydawka występuje w związku rządu, czyli takim, kiedy jeden z członów nazwy stanowiącej hodonim nie będzie zmieniał swojej formy ze względu na liczbę, przypadek i rodzaj, nie stanowi dla nas wówczas żadnej informacji o apelatywie (np. „На *Гагарина*”, *Карла Маркса* – można mieć na myśli zarówno ulicę, bulwar, jak i szosę Gagarina czy Karla Marksa).

Wychodząc na moment z tematu nazewnictwa obiektów liniowych, przechodząc do nazw własnych miast, czyli będących rodzajem oikonimów, astionimów [Zob. Подольская 1978: 39], warto zatrzymać się przy frazemie rzeczownikowym *Великий Новгород* (j. pol. Nowogród Wielki). Celowo wspominamy o nim w tym właśnie miejscu, gdyż dokładnie taki sam proces stylistyczny jak opisywany powyżej ma miejsce również i z tą nazwą, która w mowie potocznej bardzo często zawężana jest wyłącznie do jednego członu – *Новгород*.

Przy nazwach hodonimów, które funkcjonują w mowie potocznej, możemy zauważyć jeszcze dalej posunięty proces, a mianowicie zjawisko uniwerbizacji polegające na tym, że dwa wyrazy zastępowane są jednym. Przykładem tego, gdzie z połączenia wyrazowego utworzone zostało jedno słowo, są takie nazwy obiektów liniowych w badanym mieście, jak m.in. *Менделеева улица – Менделюха*, *Щусева улица – Щуська*, *Десятинная улица – Десятинка*, itp. Z tego typu nazwami spotykamy się najczęściej w dyskursie potocznym, są one rozpowszechnione głównie wśród młodzieży.

Często w materiałach dotyczących toponimów danego obszaru poruszana jest kwestia przemianowania. Zjawisko to może dotyczyć nazwy miasta, ale i też mniejszych jednostek, do których odnosić się będą właśnie hodonimy. Przyczyn takiego zjawiska może być co najmniej kilka – począwszy od względów politycznych, gdzie pewne zmiany ogólnopaństwowe wpływają na te o zasięgu miejskim (np. kierunkowa ulica *Петроградская* →

Ленинградская → Санкт-Петербургская улица), jest też szereg ulic nominowanych ideologicznie (na poziomie państwa bądź na poziomie miasta), poprzez zmianę infrastruktury (łączenie się kilku mniejszych ulic w jedną dużą; „rozbicie” jednej większej na dwie lub więcej mniejszych); w momencie rozrastania się miasta, kiedy „pochłania” ono okoliczne wsie, może dojść do sytuacji, w której okaże się, iż dwa różne obiekty mają tę samą nazwę – wówczas jeden z tych obiektów zostaje przemianowany. To samo ma miejsce w przypadku scalenia się dwóch, wcześniej osobnych, miast. Na tej podstawie, obserwując zwłaszcza falowe, politycznie motywowane zmiany nazewnictwa ulic, możemy wywnioskować, jaki system panował w okresie funkcjonowania danej nazwy w danym kraju. Kwestie te poruszane są w wielu publikacjach naukowych i stanowią bardzo interesujący materiał dla badacza toponimii miasta. Zwróćmy też uwagę na to, że przemianowaniom ulega nie tylko drugi człon nazwy, ale i omawiany wyżej, pierwszy. Ulica staje się przecznicą (переулок) lub też wynoszona jest do rangi nazwania jej aleją (проспект), ta z kolei staje się bulwarem, itp.

W Nowogrodzie Wielkim od 2001 roku funkcjonuje Miejska Komisja Toponimiczna, która zajmuje się nazywaniem ulic, alei, placów itp. w tym mieście. Komisja rozstrzyga różne sporne kwestie dotyczące ich nazewnictwa. Jeśli chodzi o przemianowania, to ciekawym zjawiskiem w badanym mieście jest podwójne radziecko-historyczne nazewnictwo obiektów. Z powodu niedookreśloności zdarza się, że ludzie wieszają na swoich domach tablice z tym wariantem nazwy ulicy, który bardziej do nich przemawia, czyli który oni uważają za słuszny [Zob. Сыпко, Двоеглазов: 2014].

Analizując nazewnictwo obiektów liniowych Nowogrodu Wielkiego, możemy zaobserwować interesujący fakt, że dziewięć z nich, a także jeden plac mają podwójną nazwę. Tę podwójną nominację wprowadzono 31.05.1999 roku. W ciągu pięciu lat, zgodnie z przyjętym postanowieniem, komisja miała ponownie przeanalizować przyjęte nazewnictwo i na podstawie przeprowadzonych sondaży społecznych wybrać i ustanowić tylko jedną. Na obecną chwilę nazwa została jednak ujednoczona jedynie w dwóch przypadkach (ulica *Черняховского* i ulica *Панкратова*, w których to w 1999 roku postanowiono wrócić do nazw radzieckich). Pozostałe dziewięć obiektów liniowych po dziś dzień – od roku 1993 nie zmieniło swej podwójnej nazwy.

1	Бредова-Звериная улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo Зверинская ул. (prowadziła do dawnego klasztoru Зверинец)</li> <li>– 29.04.1965 – А.Ф. Бредова – przemianowanie w związku z dwudziestolecie zwycięstwa ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – Звериная ул. – przemianowanie nawiązujące do nazwy historycznej</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Бредова – ул. Звериная – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Бредова-Звериная ул.</li> </ul>
2	Герасименко-Маницина улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo Маницына ул.</li> <li>– XIX-XX w. – Никитинская ул. – przemianowanie od cerkwi męczennika Nikity, przy której się znajdowała</li> <li>– 09.01.1964 – И.С. Герасименко – przemianowanie ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – Маницина ул. – przywrócenie nazwy</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>– 03.09.1993 – ул. Герасименко – ул. Маницина – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Герасименко-Маницина ул.</li> </ul>
3	Джалилия-Духовская улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>- XIX-XX w. – Духовская ул. – od klasztoru Świętego Ducha, który na niej się znajdował</li> <li>– 29.04.1965 – Мусы Джалилия – przemianowanie w związku z dwudziestolecie z wycięstwa ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – Духовская ул. – przywrócenie nazwy</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Джалилия – ул. Духовская – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Джалилия-Духовская ул.</li> </ul>
4	Каберова-Власьевская улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo Волосова ул.</li> <li>– Варваринская ул. – przemianowanie w związku z reorganizacją planu miasta od klasztoru św. Warwary, który tam się znajdował</li> <li>– XIX w. – Малая Власиевская – przemianowanie (w pobliżu znajdowała się Власиевская церковь)</li> <li>– 1919 – Августа Бебеля – przemianowana ku czci działacza niemieckiego i międzynarodowego ruchu robotniczego</li> <li>– 01.04.1946 – Солецкая – przemianowanie</li> <li>– 12.09.1991 – Малая Власьевская ул. – przywrócenie nazwy</li> <li>– 17.11.1995 – И.А. Каберова – przemianowanie ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 31.05.1999 – Каберова-Власьевская ул.</li> </ul>
5	Литвинова-Лукина улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo Лукина ул.</li> <li>– XVIII–XX w. Воздвиженская ул. – przemianowanie od nazwy cerkwi</li> <li>– 09.01.1964 – В.Г. Литвинова – przemianowanie ku czci bohatera Związku Radzieckiego (razem z ulicą Воздвиженский переулок)</li> <li>– 12.09.1991 – улица Лукина – przywrócenie nazwy</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Литвинова – ул. Лукина – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Литвинова-Лукина ул.</li> </ul>
6	Мерецкова-Волосова улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo Волосова ул.</li> <li>– XIX-XX w. – Ново-Власиевская ул. – przemianowanie części ulicy od cerkwi Бłażeя, przy której się znajdowała</li> <li>– 1919 – ул. Труда – przemianowanie</li> <li>– 01.1969 – К.А. Мерецкова – przemianowanie ku czci marszałka Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – Волосова ул. – przywrócenie nazwy</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Мерецкова – ул. Волосова – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Мерецкова-Волосова ул.</li> </ul>

7	Черемнова-Конюхова улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo Конюхова ул.</li> <li>– XVIII-XX w. – Ефимиевская / Ефимьевская ул. – przemianowanie od tak samo nazywającego się żeńskiego klasztoru (Евфимиев монастырь), który tam się znajdował</li> <li>– 09.01.1964 – Л.А. Черемнова – przemianowanie ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – Конюхова ул. – przywrócenie nazwy</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Черемнова – ул. Конюхова – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Черемнова-Конюхова ул.</li> </ul>
8	Телегина-Рядятина улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– XVIII-XX w. – Рядинтина, Редигенская, Редятенская, Редитенская</li> <li>– 09.01.1964 – Г.Г. Телегина – przemianowanie ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – Рядятина ул. – przemianowanie nawiązujące do nazwy historycznej</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Телегина – ул. Рядятина – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Телегина-Рядятина ул.</li> </ul>
9	(Тимура) Фрунзе-Оловянка улица	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Początkowo ул. Оловянка</li> <li>– XVIII-XIX w.– Большая Дворцовая ул. – przemianowanie</li> <li>– 01.04.1946 – Александра Невского – przemianowanie</li> <li>– 09.01.1964 – Т.М. Фрунзе – przemianowanie ku czci bohatera Związku Radzieckiego</li> <li>– 12.09.1991 – ул. Оловянка – przywrócenie nazwy</li> <li>– 03.09.1993 – ул. Т.Фрунзе – ул. Оловянка – nadanie podwójnej nazwy</li> <li>– 31.05.1999 – Тимура Фрунзе-Оловянка ул.</li> </ul>

Tabela: Opracowanie własne na podstawie informatora pt.: „Улицы Великого Новгорода” [Zob. Запольская, Моисеев 2010].

Schemat przemianowań w przypadku tych ulic, które mają podwójne nazwy, jest niemal identyczny. Początkowo miały one pojedynczą nazwę (przy czym jako motywacje nominacji służyły głównie nazwy znajdujących się nieopodal nich cerkwi, klasztorów). Następnie, w drugiej połowie lat 60., otrzymywały one nazwy ku czci bohaterów Związku Radzieckiego, którzy w większości związani byli z Nowogrodem – co łączyło się z dwudziestolecie zwycięstwa. Wyjątek stanowi tu jedynie data nadania nazwy od bohatera Związku Radzieckiego obecnej ulicy Каберова-Власьевская, do którego doszło dopiero w roku 1995. W roku 1991 powrócono jednak do nazw obowiązujących pierwotnie, po czym już dwa lata później unormowano podwójne nazewnictwo, gdzie pierwszy człon nazwy stanowiło nazwisko (*X*), drugim zaś była nazwa pierwotna (*Y*). O ile wówczas oficjalna nazwa opierała się na następującym schemacie: *ulica X – ulica Y*, tak w roku 1999 zmieniono nieco ten schemat na *X-Y ulica*. Wszystkie znajdują się w centralnej części miasta.

Tak jak już zostało wspomniane wcześniej, poruszona zostanie kwestia jednego placu, którego nazwa odnosić się będzie do innego obiektu zaliczanego do agoronimów, będących nazwami placów miejskich [Zob. Подольская 1978: 27]. Na ich nazwę – podobnie jak w przypadku hodonimów – również składa się określenie obiektu w postaci apelatywu площадь (j. pol. plac) + onim. Natomiast kwestia jego nazwy zostanie w tym miejscu poruszona dlatego, że podobna sytuacja dotycząca podwójnego nazewnictwa występuje i w jego przypadku. Kwestia ta jest znacznie częściej poruszana przez mieszkańców miasta, ze względu na kilka faktów. Chodzi o plac znajdujący się w ścisłym centrum miasta, na terytorium którego odbywają się wszelkiego rodzaju uroczystości i wydarzenia kulturalne. Pełna nazwa placu brzmi Площадь Победы-Софийская (j. pol. *Plac Zwycięstwa-Sofijski*), który mieszkańcy nazywają w trojaki sposób: albo posługując się pełną podwójną nazwą, albo nazywając go *Placem Zwycięstwa*, albo *Placem Sofijskim*. Historyczną nazwę „Sofijski” – po raz pierwszy – zmieniono w 1919 roku na „Plac 9 stycznia”. Kolejno – w 1946 roku – nazwany został *Placem Zwycięstwa*. Po rozpadzie Związku Radzieckiego (1991) – znów *Placem Sofijskim*. Decyzja o przemianowaniu *Sofijskiego Placu* na *Plac Zwycięstwa-Sofijski* (площадь Победы-Софийская) została przyjęta przez Dumę Nowogrodu Wielkiego na podstawie oficjalnych odez w kwietniu 2005 roku [Zob. Сыпко, Двоглазов 2014]. Lecz wariant ten nie zadowolili weteranów Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, którzy w związku z obchodami 70. rocznicy Zwycięstwa, zwrócili się do Miejskiej Komisji Toponimicznej z wnioskiem o przemianowanie placu, który miałby mieć tylko jedną oficjalną nazwę – *Placu Zwycięstwa* (Площадь Победы) [Zob. Regnum 2014].

Tak więc, wracając do początkowych wywodów, dotyczących nieprawidłowości tematu, tytuł niniejszego artykułu powinien brzmieć najpewniej: „Nazewnictwo obiektów liniowych w Nowogrodzie Wielkim” – gdyż, jak pokazały powyższe przykłady, nie zawsze człon „ulica” musi występować w nazwie obiektu, bo pełna nazwa takowego obiektu może posiadać i inne apelatywy, które są powszechnie wykorzystywane w praktyce nominacji ulic w Rosji. Ponadto wówczas tytuł nie determinuje badania jedynie członu będącego onimem, daje zaś możliwość w uwzględnieniu nazewnictwa zważywszy także i na apelatywy, które, jak pokazują przedstawione statystyki, wcale nie są kwestią marginalną.

## Literatura

- Ефремова Т.Ф. (2000), *Новый словарь русского языка*, Moskwa, <http://www.efremova.info/> [режим доступа: 5.08.2015].
- Запольская О.В., Моисеев С.В. (2010), *Улицы Великого Новгорода*, Nowogród Wielki.
- Лещак С. (2007), *Языковое клише. Прагматика, семантика и структура аналитических неидиоматических знаков в современном русском языке*, Kielce.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., *Толковый словарь русского языка*, <http://www.ozhegov.org/> [режим доступа: 8.08.2015].
- Подольская С.В. (1978), *Словарь русской ономастической терминологии*, Moskwa.
- Сыпко Е., Двоглазов В. (2014), *Площадь Победы или Софийская? В Великом Новгороде идет спор вокруг двойного названия площади*, w: *Общественное Телевидение России*, <http://www.otr-online.ru/programmi/ploschad-pobedi-ili-31702.html> [режим доступа: 20.07.2015].

*Центральной площади Великого Новгорода сохранили двойное название*, w: *Информационное Агентство Regnum*, Великий Новгород 2014, <http://www.regnum.ru/news/cultura/1866735.html> [режим доступа: 17.07.2015].

*Dagmara Korczyńska* (Kielce)

## **Naming of linear urban spaces of the Veliky Novgorod**

### Summary

This article is an overview of naming phenomenon of linear objects in Veliky Novgorod. It compares first units of toponyms. It also highlights their distinctive factors. Furthermore the statistic of use the same appellatives with different toponyms and different appellatives with the same toponyms was developed and presented. The article includes statistics of using identical appellativa with different toponyms and also using of different appellativa with identical toponyms. The article draws attention to dual naming of linear objects which officially functioning in the city.

It was also pointed out the analogous example in the case of agoronyms.

**Keywords:** toponym, toponym, appellativ, dual naming.

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2013-2015 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

*Martyna Król-Kumor*  
Kielce

## **Porozumienie w dyskursie naukowym – możliwe czy niemożliwe? Analiza porównawcza dyskursów**

Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o to, czy w pełni pomyślna komunikacja w dyskursie naukowym jest możliwa, czy ewentualnie można mówić o jej częściowym sukcesie w określonym przypadku, czy też należy całkowicie zakwestionować możliwość porozumienia w naukowej działalności językowej.

Komunikacja między użytkownikami języka zachodzi na mocy pewnej konwencji – swoistej umowy funkcjonującej w przestrzeni działalności językowej. Jest to umowa społeczna określająca zbiór znaków językowych (wraz z ich znaczeniami) oraz sposoby stosowania tego zbioru w mowie (włącznie z modelami tworzenia nowych znaków). Dlatego też komunikatywna funkcja języka determinuje rozwój języka. Język nie może ulec takim zmianom, które by uniemożliwiły porozumienie w wyniku „niedotrzymania warunków umowy”. Konwencjonalność wypowiedzi (adekwatność wobec konwencji) warunkuje zatem pomyślny przebieg działalności językowej.

Innym niezbędnym czynnikiem gwarantującym sukces w komunikacji międzyludzkiej jest koherencja. Jest to spójność treściowo-gramatyczna. Koherencja jest jedną z najważniejszych cech warunkujących istnienie tekstu. Tekst powinien być spójny i logiczny zarówno z semantycznego, jak i gramatycznego punktu widzenia.

Wzajemny stosunek konwencjonalności do koherencji jest różny w zależności od rodzaju dyskursu, w którym przebiega działalność językowa. Nie jest to relacja proporcjonalna, nie ma konieczności zachowania równowagi, przewaga zaś jednego z czynników nad drugim uwarunkowana jest pragmatycznie, czyli przez cel, w którym prowadzona jest działalność językowa. Dominacja czynnika konwencjonalności nad koherencją jest dla działalności werbalnej cechą charakterystyczną, swoistym atrybutem. Do koherencji odwołujemy się wówczas, gdy zawiedzie nas znajomość zwyczaju językowego. Dopiero wtedy, kiedy nie jesteśmy w stanie zrozumieć pewnej wypowiedzi, gdyż zastosowane w niej środki językowe stoją w sprzeczności z konwencją językową, którą znamy, to staramy się przeanalizować dany tekst z punktu widzenia spójności logiczno-gramatycznej. Można zatem postawić tezę, że konwencja językowa jest większą determinantą porozumienia niż koherencja. Niepoprawnie skonstruowane pod względem spójności treściowo-gramatycznej wypowiedzi są dla dorosłych rodzimych użytkowników języka całkowicie niezrozumiałe z tego powodu, że ich

doświadczenie językowe pozwala im na wykorzystanie znanej im umowy językowej. Dodatkowym czynnikiem ułatwiającym porozumienie jest zwykle informacja pozajęzykowa, która konstytuuje wypowiedź w czasie i przestrzeni. Dzięki temu jesteśmy w stanie zrozumieć wypowiedzi osób niedoświadczonych językowo – dzieci, cudzoziemców, osób niewładających adekwatną dla danej sytuacji językowej odmianą języka ojczystego. Tylko nowa sytuacja językowa lub niezgodność naszego doświadczenia językowego z aktualną sytuacją mowną może zmusić nas do odwołania się do koherencji tekstu. Aby to zilustrować przytoczę niekoherentne wypowiedzi należące do różnych rodzajów dyskursu i postaram się udowodnić, że mimo niespełnienia tego warunku są one zrozumiałe i nie stanowią przeszkody w porozumieniu uczestników komunikacji.

Największą przewagą konwencji nad koherencją zaobserwować można w dyskursie potocznym. Wypowiedzi typu *Wczoraj idę, patrzę, a tu Zenek idzie czy Pakuj się, jutro rano idziesz do szkoły* nie są koherentne, gdyż jest w nich zachwiana chroniczna spójność logiczno-gramatyczna (formy czasu teraźniejszego czasowników „idę”, „patrzę”, „idzie”; „idziesz” zastosowane są do nominacji odpowiednio czynności przeszłej i przyszłej). W pytaniu – *Ryba bierze?* także można zauważyć nieadekwatność logiczno-gramatyczną, gdyż forma liczby pojedynczej rzeczownika „ryba” odnosi się do mnogości, do pewnego zbioru.

W dyskursie potocznym zatem porozumienie możliwe jest właśnie dzięki temu, że użycie pewnych form, czy pewnych jednostek leksykalnych, nawet niespełniających wymogów koherencji, przyjęło się wśród użytkowników języka, jest powszechne i funkcjonuje na zasadzie konwencji. Warto zauważyć, że w odpowiedzi na pytanie osoby nieznającej danej umowy (dziecka lub cudzoziemca) o przyczynę zastosowania takiej formy czy wyrazu, które zakłócają koherencję wypowiedzi, najczęściej nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic ponad „tak się mówi” czy „tak się przyjęło”.

Należy jednak zauważyć, że tak wyraźna przewaga konwencji nad koherencją występuje tylko w tych rodzajach dyskursu, lub w takich ich podtypach, gdzie możliwa jest natychmiastowa lub względnie szybka weryfikacja pomyślności danego aktu komunikacji. Pragmatyczne podejście do dyskursu pozwala określić jego cechy z teleologicznego punktu widzenia. Celem prowadzenia dyskursu potocznego jest zaspokojenie potrzeb życiowych człowieka. Brak sukcesu komunikatywnego oznacza niemożność spełnienia potrzeby i determinuje weryfikację naszej działalności językowej, zmusza do podporządkowania przyjętej w danej sytuacji językowej konwencji. Często bowiem wypowiedź dyskursu potocznego, która jest w pełni koherentna, lecz całkowicie niekonwencjonalna, powoduje nieporozumienie, staje się przyczyną wyśmiewania, a nawet może się stać zarzewiem poważnego konfliktu czy doprowadzić do zagrożenia życia lub zdrowia. Takie sytuacje uczą nas przystosowania, wymuszają na nas konieczność spełnienia zasad obowiązującej konwencji językowej. Nie zwracamy przy tym uwagi na koherencję wypowiedzi, nieważne jest to, jak mówimy, ale co mówimy i czy osiągamy zamierzony cel. Zapamiętujemy określone szablony językowe i odtwarzamy je w sytuacji analogicznej do tej, w której gwarantowały one pomyślną komunikację, a w konsekwencji – zaspokojenie potrzeby.

Wysoki stopień konwencjonalności językowej jest także charakterystyczny dla dyskursu ekonomiczno-zawodowego. W działalności ekonomiczno-zawodowej mamy bowiem również do czynienia z wysokim stopniem weryfikacji pomyślności komunikacji prowadzonej w ramach odpowiedniego dyskursu. Nawet najbardziej koherentny projekt biznesowy nie gwarantuje sukcesu, jeśli nie spełnia on norm przyjętych w tekstach danego typu na zasadzie konwencji. Konwencjonalność dotyczy tu przede wszystkim stosowania odpowied-

nich szablonów językowych, uwzględniania określonych zagadnień i tradycyjnego używania terminologii. Dla łatwości poruszania się w przestrzeni administracyjnej coraz częściej wprowadza się przeróżne szablony tekstów. Ich celem nie jest zachowanie koherencji, lecz zadośćuczynienie konwencji. Wypełnianie tych „druków” nie wymaga znajomości paradygmatów odmian, gdyż możliwe jest w nich stosowanie wyłącznie form podstawowych wyrazów – głównie mianownika rzeczowników. Powstałe w ten sposób teksty nie są koherentne, ale z pewnością są konwencjonalne. W tekście upoważnienia po słowie „upoważniam” dla zachowania spójności logiczno-gramatycznej wymagana jest forma biernika rzeczownika, tymczasem szablonowość dokumentu, w którym wypełniamy tylko puste miejsca, przyczynia się do uproszczenia językowego skutkującego zastosowaniem formy mianownika. Podobnie przy podaniu odcinka czasu, w którym obowiązywać ma dane upoważnienie, zamiast miejscownika używany jest mianownik: *Upoważniam Jan Kowalski legitymującego się dowodem osobistym o numerze XX XXXXX do pobrania mojego wynagrodzenia w miesiącu luty 2014*. W przedszkolach i szkołach rodzice wypełniają przeróżne druki zgody, w których puste miejsca uzupełniają imieniem i nazwiskiem swojego dziecka lub innym wyrazem w formie podstawowej, mimo że z punktu widzenia poprawności gramatycznej wyrazy te powinny być odmienione: *Wyrażam zgodę na udział mojego dziecka Jan Kowalski w lekcjach religii; Wyrażam zgodę na publikację zdjęć mojego dziecka Jan Kowalski na stronie internetowej przedszkola / szkoły; Zgadzam się na wyjazd mojego dziecka Jan Kowalski na wycieczkę szkolną do Kraków*. Teksty te nie zachowują norm spójności treściowo-gramatycznej, ale są wysoce konwencjonalne i służą określonym celom w ramach działalności ekonomiczno-zawodowej. Jest to typ działalności pragmatycznie ukierunkowany na zarobienie pieniędzy. Tekst prowadzący do spełnienia tego celu nie musi spełniać wymogów koherencji, jeśli sama jego konwencjonalność (w tym przypadku wysoki stopień szablonowości) jest czynnikiem wystarczającym.

Trudno doszukiwać się koherencji w większości tekstów prawniczych. Funkcjonują one tylko na zasadzie wysokiego stopnia konwencjonalności, co nie przeszkadza im spełniać założonego w danej sytuacji działalności ekonomiczno-zawodowej celu. Poniżej znajduje się tekst uzasadnienia wyroku. Brak spójności logiczno-gramatycznej tego fragmentu nie pozwala na jego zrozumienie, niemniej jednak funkcjonuje na zasadzie umowy jako tekst określonego gatunku i stanowi dokument o mocy prawnej:

kierowanie pojazdami mechanicznymi jednośladowymi i rowerami na okres 3 lat, sygn. akt VII K 521/07 z dnia 27.11.2007r. i wbrew orzeczonemu przez Sąd Rejonowy w Kluczborku Sąd Grodzki w Namysłowie środkowi karnemu zakazującemu kierowanie wszelkimi pojazdami mechanicznymi w ruchu lądowym i wodnym i rowerami na okres 3 lat, sygn. akt VII K 632/07 z dnia 06.02.2008r. oraz wbrew orzeczonemu przez Sąd Rejonowy w Kluczborku Sąd Grodzki w Namysłowie środkowi karnemu zakazującemu kierowanie wszelkimi pojazdami mechanicznymi w ruchu lądowymi wodnym i rowerami na okres 3 lat, sygn. akt. VII K 14/08 z dnia 12.03.2008r. przy czym zarzucanego czynu dopuścił się w ciągu 5 lat po odbyciu co najmniej sześciu miesięcy kary pozbawienia wolności za przestępstwo z art. 178 a § 2 kk, którą odbywał od 11 marca 2009r. do 17 listopada 2009r. orzeczoną wyrokiem Sądu Rejonowego w Kluczborku Sąd Grodzki w Namysłowie, sygn. akt VII K 521/07 z dnia 27.11.2007r. i wyrokiem sygn. akt VII K 632/07 z dnia 06.02.2008r. [...]” (źródło: <http://rafalkosik.com/listowny-kontakt-ze-sztuczna-inteligencja>, data dostępu: 8.12.2016).

W marketingowych hasłach reklamowych również bardzo częste jest nieprzestrzeganie norm spójności logiczno-gramatycznej. Ważniejsze dla copywriterów jest zachowanie konwencji językowej, wykorzystanie istniejącej umowy językowej i stworzenie na jej podstawie

chwytliwego i lakonicznego sloganu reklamowego. Swego czasu w marketingu wykorzystano frazę „takie rzeczy tylko w...” i oparto na nim hasło *Takie rzeczy tylko w Erze*. Zastosowanie przyjętych w uzusie wyrażenń zapożyczonych z innych rodzajów dyskursu – dyskursu potocznego czy z dyskursu estetycznego w postaci fraz słynnych z filmów czy piosenek – i zabawa słowem w ich obszarze jest zresztą bardzo częstym chwytym marketingowym, gdyż oparcie na nich hasła reklamowe daje duże szanse na szybkie przyswojenie i zapamiętanie sloganu: *Wygrane padają od kul, a mi to lotto* (reklama Lotto); *Co jeszcze możemy dla Ciebie zrobić?* (Eurobank); *Tak jak lubisz* (Pizza Hut); *Trzymaj rękę na Plusie* (Plus GSM); *Pełna kultura* (Empik); *Moc jest z nami* (PZU Życie); *Tak powinno być w każdym banku* (Lucas Bank); *Ubrania ściśle fajne* (Top Secret); *Czas na EB*; *Zmieniamy świat na Plus* (Plus GSM); *Lek pierwszego kontaktu* (Amol); *I TAKI świat jest piękny*; *Ikea. Ty tu urządzisz!*; *Red bull doda ci skrzydeł*; *No to Frugo!* Slogan nie musi być poprawny gramatycznie, nie odzwierciedla normatywnych zasad kodyfikowanego języka literackiego i najczęściej opiera się na uzusie, czyli zwyczaju językowym. Co ciekawe, największą popularność zdobywają właśnie sprzeczne z koherencją slogany reklamowe, które przenikają następnie z dyskursu reklamowego do dyskursu potocznego. Takimi hasłami są: *Brawo ty! Brawo ja!* (Puls GSM) [forma poprawna to „brawo dla ciebie, brawo dla mnie”]; *Zawsze Coca-Cola* [niepełne, eliptyczne zdanie, w którym brakuje czasownika – przysłówek „zawsze” odnoszący się do czasu wymaga użycia czasownika, gdyż tylko on posiada kategorię czasu]; *Ojciec prac!* (Pollena 2000) [użycie bezokolicznika zamiast formy osobowej czasownika]; *Prawie robi wielką różnicę* (Żywiec) [przysłówek w funkcji podmiotu]; *Dużo, tanio, Tesco!* [wyliczenie zawierające różne części mowy]; *Bank po prostu* (Millenium) [inwersja].

Dyskurs społeczno-etyczny (publiczny), którego pragmatyka opiera się na regulacji relacji społecznych, także wykorzystuje konwencję językową, gdyż odwołanie się do tego, co jest znane, i odpowiednie wykorzystanie doświadczenia językowego odbiorców sprzyja osiągnięciu zamierzonego celu. Cecha ta zbliża dyskurs społeczno-etyczny do dyskursu reklamowego. Nieprzypadkowo mówi się o sloganach czy hasłach reklamowych i o sloganach / hasłach wyborczych lub też o „wezwanjach” (bo taki jest celtycki źródłosłów słowa „slogan” – „wezwanie, okrzyk wojenny”) religijnych. W dyskursie religijnym czy politycznym obowiązują podobne zasady jak w marketingu: najważniejsze to „kupić” odbiorcę, sprawić, by robił to, co chcemy. Najlepiej zatem, żeby przyswoił komunikat językowy, nie odwołując się do koherencji, bo wówczas może zdemaskować brak spójności logiczno-gramatycznej. Im większy stopień konwencji, przyzwyczajenia, zwyczaju, tym mniejszy udział rozumu w poszukiwaniu logiki wypowiedzi.

Przytoczę przykłady sloganów wyborczych ostatnich lat. W kampanii prezydenckiej 2015 roku często wykorzystywano hasła ze słowem „przyszłość”, które przyniosły sukces Aleksandrowi Kwaśniewskiemu w 1995 roku: *Wybermy przyszłość. Wybiermy Przyszłość dla wspólnej Polski*. Sloganem wyborczym Adama Jarubasa stało się zatem *Wybieramy przyszłość*. Najlepszym zaś hasłem wyborczym w 2015 roku okazało się to, w którym połączono zastosowane w kampaniach Kwaśniewskiego wyrazy „przyszłość” i „Polska” (w 2000 roku Kwaśniewski sygnował swoje starania o reelekcję hasłem *Dom wszystkich Polska*). Slogan wyborczy Andrzeja Dudy brzmiał bowiem – *Przyszłość ma na imię Polska*. W 1995 roku sztab wyborczy Lecha Kaczyńskiego także zastosował hasło z wykorzystaniem słowa „przyszłość”: *Lech Kaczyński; Odwaga i wiarygodność; Rodzina–Uczciwość–Przyszłość*.

Oczywiste jest jednak, że rola hasła wyborczego w polityce nie jest tak duża, jak w reklamie. Oprócz sloganu wyborczego ważne są również wypowiedzi polityków, które nie muszą

być spójne, ale nie powinny naruszać konwencji językowej. W przeciwnym razie wyborcy szybko zweryfikują swój stosunek do polityka.

Jak zatem ma się wzajemna relacja konwencji do koherencji w dyskursie naukowym? Czy dyskurs naukowy musi zachowywać przyjętą konwencję językową (w tym przypadku również naukową, bo znaczenia terminów naukowych poza odniesieniem stricte językowym odnoszą się także do tradycji naukowej) czy też nie? Czy brak koherencji w dyskursie naukowym można tak łatwo usprawiedliwić, jak w innych dyskursach?

Moje aktywne uczestnictwo w dyskursie naukowym przyczyniło się do poczynienia kilku obserwacji dotyczących proporcji między koherencją a konwencjonalnością. Najbardziej problematycznymi w aspekcie porozumienia są nauki oparte na języku – nauki humanistyczne i społeczne. Są to nauki z niskim stopniem weryfikacji wyników badań. Brak precyzji w formułowaniu pojęć, a także ich rozmytość przy jednoczesnym pluralizmie metodologicznym prowadzi do licznych nieporozumień w tych podtypach dyskursu naukowego.

Można to zilustrować na przykładzie pojęcia dyskursu, które jest stosunkowo nowym terminem w językoznawstwie, a w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat zelektryzowało środowisko lingwistyczne na całym świecie. Termin ten jest stosowany przez przedstawicieli wszystkich kierunków nauki o języku. W odniesieniu do danego terminu nie ma nawet przyjętej konwencji stosowania, nie ma jednego utartego znaczenia. Zarysowuje się powoli pewna tradycja interpretacji tego terminu, jednak nadal jest to pojęcie rozmyte i pozostawia szerokie pole do polemiki w wyniku rysujących się na tym tle nieporozumień.

Trudności komunikatywne wynikające z różnic w pojmowaniu dyskursu często nawet są uświadamiane przez samych badaczy. Świadczy o tym następujący cytat: „W trakcie naszego konwersatorium okazało się, że mimo wspólnych korzeni studia nad dyskursem w poszczególnych krajach wykorzystują w pewnym stopniu odmienne kategorie pojęciowe i terminy. W naszej książce fakt ten ujawnia się wyraźnie na płaszczyźnie translatorskiej” [Uchwanowa-Szmygowa, red., 2014: 11]. Samo uświadomienie nie neutralizuje różnic i nie niweluje niebezpieczeństwa braku porozumienia. Wniosek zawarty w powyższym cytacie musiał zostać wysnuty na podstawie różnic terminologicznych i metodologicznych, które zaistniały w trakcie dyskusji nad dyskursem w ramach okrągłego stołu.

Interpretacje pojęcia dyskursu różnią się nie tylko w ramach odrębnych szkół badawczych, ale nawet wśród naukowców skupiających się w jednym nurcie.

Jak podaje Dorota Brzozowska, dyskurs w najszerszym rozumieniu to „każde użycie języka dłuższe od zdania” lub „wszelki proces użycia języka” [Brzozowska 2014: 12]. Irina Uchwanowa-Szmygowa uzasadnia rozmytość pojęcia dyskursu, przedstawiając jego różne rozumienia: „dyskurs to zarówno pole działania, jak i materialna forma wyrażenia oraz struktura działalności werbalnej”; „w znaczeniu słowa *dyskurs* łączą się pojęcia potencjalne i aktualizowane, treść i forma, forma lingwistyczna i pozalingwistyczna” [Uchwanowa-Szmygowa 2014: 13-14]. Badaczka przytacza osiem różnych interpretacji pojęcia dyskursu. Niemal każda z nich obejmuje kilka różnych definicji, co daje ogólną liczbę osiemnastu różnych pojęć. Według najszerszej z interpretacji dyskurs to: 1. „Przedmiot rozmowy (wzajemne relacje i rozwój poszczególnych tematów); 2. Porozumiewanie się, komunikacja jako przedmiot badania; 3. Pole działalności” [Uchwanowa-Szmygowa 2014: 14]. Dyskurs „jako przedmiot lingwistyki to: 1. Mowa z punktu widzenia jej budowy, formy, struktury gramatycznej; 2. Słowo, zdanie; mowa z rozwojem tematycznym jako centrum zainteresowania; 3. Tekst w jego ściśle określonej formalnie reprezentacji gatunkowej; 4. Materialna forma działania językowego, struktura (forma) działania werbalnego. Dyskurs jako gatunek jest

zaś 1. Rozprawą, traktatem, tzn. gatunkiem komunikacji pisanej, typem porozumiewania się wymagającym od autora i czytelnika poważnego podejścia oraz pracy umysłowej; 2. Wykładem, wystąpieniem, rozmową, kazaniem, tzn. gatunkiem komunikacji ustnej, typem komunikowania się wymagającym bezpośredniej współpracy uczestników komunikacji. Dyskurs jako typ działania skoncentrowanego na zawartości treściowej to z kolei: 1. Proces komunikacji (pisemnej lub ustnej), skoncentrowany na przedmiocie rozmowy i rozwijający go; 2. Termin pozostający pod wpływem wielu nauk społecznych i humanistycznych: filozofii, lingwistyki, psychologii, socjologii, etnografii, kulturologii, politologii, komunikacji społecznej, czyli tych dyscyplin, które badają mowę, jej potencjał treściowy i realizację tego potencjału. Dyskurs jako zintegrowana całość funkcjonalna – suma praktyk dyskursywnych odzwierciedlających i kształtujących dyskursy. Dyskurs jako potencjał to dar mowy. Dyskurs jako miara zaś jest odstępem czasu. Dyskurs w ramach ujęcia kauzalno-genetycznego to: 1. Czynność (jednocześnie społeczna i indywidualna): ograniczona (zamknięta) przez jej zorientowane społecznie manifestacje mowy (niosące „postawy”, ocenę i informację o zachowaniu językowym); zróżnicowana i opisana w warunkach nacechowanych społecznie; „otwarta” na zrozumienie indywidualne (charakterystyka kognitywna) i przejawianie się w zachowaniu (charakterystyka behawioralna); 2. Reprezentacja (przedstawiciel) rzeczywistości (i światów dyskursu) jako konstruktu społecznego, jak również społeczności (i społeczności dyskursywnych); reprezentacja rzeczywistości i jednocześnie rzeczywistości werbalnie zaadaptowanej; 3. Wspólnoty komunikacyjne (zbiór kategorii i kodów) w ich jedności funkcjonalnej, realizujące ludzką interakcję (na płaszczyźnie międzypodmiotowej oraz podmiotowo-przedmiotowej), zapewniające wymianę wiedzy i relacji, ujawniające porządek sensu i porządek treści (sprzyjające ustaleniu autoidentyfikacji uczestników komunikacji)” [Uchwanowa-Szmygowa 2014: 14-15].

W swoim artykule Irina Uchwanowa-Szmygowa podaje także definicję pochodzącą z rosyjskiego słownika językoznawczego, że dyskurs to „tekst plus kontekst” [2014: 15].

Należy podkreślić, że wśród przytoczonych definicji znajdują się określenia dyskursu odnoszące się do różnych dziedzin nauki, a zatem do odmiennych grup pojęciowo-kategorialnych. To jest zrozumiałe i uzasadnione. Jednak istnienie tak wielu definicji pojęcia dyskursu w granicach jednej nauki musi rodzić trudności w porozumieniu między uczestnikami aktów komunikacji, nawet wówczas gdy są one osadzone w konkretnej sytuacji językowej.

Wśród powyższych definicji aż piętnaście dotyczy rozumienia dyskursu w samym tylko językoznawstwie. Większość z nich wyraźnie nawiązuje do terminu *parole* szwajcarskiego lingwisty Ferdinanda de Saussure’a, rozumianego procesualnie jako proces mowy oraz rezultatywnie jako jej efekt w postaci tekstu. Dotyczy to takich definicji, jak: „każde użycie języka dłuższe od zdania” (rezultat mowy); „wszelki proces użycia języka” (proces mowy); „dyskurs to zarówno pole działania, jak i materialna forma wyrażenia oraz struktura działalności werbalnej” (proces i rezultat mowy); „przedmiot rozmowy (wzajemne relacje i rozwój poszczególnych tematów)” (rezultat mowy); „pole działalności” (proces mowy); „mowa z punktu widzenia jej budowy, formy, struktury gramatycznej” (rezultat mowy); „słowo, zdanie; mowa z rozwojem tematycznym jako centrum zainteresowania” (rezultat mowy); „tekst w jego ściśle określonej formalnie reprezentacji gatunkowej” (rezultat mowy); „materialna forma działania językowego, struktura (forma) działania werbalnego” (rezultat mowy); „tekst plus kontekst” (rezultat mowy); „czynność (jednocześnie społeczna i indywidualna): ograniczona (zamknięta) przez jej zorientowane społecznie manifestacje mowy (niosące „postawy”, ocenę i informację o zachowaniu językowym); zróżnicowana i opisana w warunkach

kach nacechowanych społecznie; „otwarta” na zrozumienie indywidualne i przejawianie się w zachowaniu” (proces mowy).

Warto dodać, że sposób wyjaśniania nowego pojęcia (*dyskurs*) z pomocą odwołania się do istniejących pojęć (*parole*) jest jedną z najczęstszych metod oswojania świata. Korzystają z niej również naukowcy wprowadzający nowe terminy lub wyjaśniający terminy zastosowane przez innych uczonych czy też zaimplementowane z innych dziedzin.

Z łatwością można jednak zauważyć, że nawet sprowadzenie powyższych definicji do wspólnego mianownika i pojmowanie dyskursu, czy raczej należałoby powiedzieć dyskursów, przez pryzmat tego, w jakich relacjach znajduje się on wobec mowy, nie zbliża nas do ujednoczenia pojęć i nie daje gwarancji porozumienia. Jeśli bowiem rozumieć dyskurs jako synonim terminu *parole* (dyskurs = parole ‘mowa’), to należy dokładnie przeanalizować sposób, w jaki podane definicje nawiązują do znaczenia owego terminu. Mimo że wszystkie przytoczone definicje dyskursu odnoszą się do pojęcia mowy, to nie są z nim tożsame. Niektóre są podobne, a leksemy je werbalizujące stanowią rezultat metaforycznego przeniesienia na nie formy leksemu „dyskurs”. Taką metaforą jest zatem słowo dyskurs o znaczeniu ‘zarówno pole działania, jak i materialna forma wyrażenia oraz struktura działalności werbalnej’, ponieważ łączy ono znaczenie procesu i mowy, ale akcentuje raczej pole procesu, jego możliwości niż sam proces.

Większość definicji odnosi się zaś do pojęć stycznych z pojęciem dyskursu rozumianego jako *parole*. Leksemy o formie „dyskurs” je nominujące, odnosząc się do części pojęcia dyskurs ‘parole’, do procesu mowy lub rezultatu mowy, są zatem efektem metonimicznego przeniesienia na nie nazwy z tak rozumianego pojęcia dyskursu. Chodzi o leksemy „dyskurs” o znaczeniach: ‘każde użycie języka dłuższe od zdania’; ‘wszelki proces użycia języka’; ‘przedmiot rozmowy (wzajemne relacje i rozwój poszczególnych tematów)’; ‘pole działalności’; ‘mowa z punktu widzenia jej budowy, formy, struktury gramatycznej’; ‘słowo, zdanie; mowa z rozwojem tematycznym jako centrum zainteresowania’; ‘tekst w jego ściśle określonej formalnie reprezentacji gatunkowej’; ‘materialna forma działania językowego, struktura (forma) działania werbalnego; ‘tekst plus kontekst’.

W przypadku pojęć, którym w języku odpowiadają homonimy o formie wyjściowej „dyskurs”, dodatkowo ma miejsce sytuacja dotycząca podobieństw w łączliwości leksykalnej, co jeszcze bardziej utrudnia identyfikację odpowiedniego pojęcia i prowadzi do nieporozumień. W literaturze językoznawczej można spotkać leksem „dyskurs” w następujących najczęstszych połączeniach: dyskurs *jakiś* (*polityczny, religijny* itd.); dyskurs *czegoś* (dyskurs *XXI wieku*, dyskurs *mody* itd.); dyskurs *o czymś* (dyskurs *o sporcie*, dyskurs *o filmach W. Allena* itd.); dyskurs *w czymś* (dyskurs *w literaturze*, *w socjologii*); dyskurs *nad czymś* (dyskurs *nad filozofią*); *coś* w dyskursie (*analiza tekstu w dyskursie*); *coś* dyskursu (*odmiany dyskursu*, *analiza dyskursu*) lub dyskursów (*teorie dyskursów*); *coś nad dyskursem* (*studia nad dyskursem*).

Należy jednak zauważyć, że dwóch z przytoczonych definicji nie można odnieść wprost do saussure’owskiego pojęcia *parole*. Jedna kojarzy się z pojęciem znaku językowego: „w znaczeniu słowa *dyskurs* łączą się pojęcia potencjalne i aktualizowane, treść i forma, forma lingwistyczna i pozalingwistyczna”, druga zaś definicja bardziej nawiązuje do saussure’owskiego pojęcia *langue* oznaczającego system językowy: „wspólnoty komunikacyjne (zbiór kategorii i kodów) w ich jedności funkcjonalnej, realizujące ludzką interakcję (na płaszczyźnie międzypodmiotowej oraz podmiotowo-przedmiotowej), zapewniające wymianę wiedzy i relacji, ujawniające porządek sensu i porządek treści (sprzyjające ustaleniu auto-identyfikacji uczestników komunikacji)”.

Teksty językoznawcze charakteryzują się wysokim stopniem koherencji, jednak w płaszczyźnie konwencji językowej, czy szerzej językoznawczej, są bardzo zindywidualizowane. Stosowane w nich terminy odzwierciedlają struktury homonimiczne funkcjonujące w lingwistycznym dyskursie naukowym. Ten rodzaj homonimii można określić jako idiosytylistyczną. Ontologicznie język jest bytem psychicznym i indywidualnym (każdy użytkownik języka posiada system językowy w swojej pamięci). Z teleologicznego punktu widzenia zaś język ma naturę społeczną (służy do funkcjonowania w społeczeństwie). Z tą ostatnią cechą języka związany jest wysoki stopień konwencji, na mocy której możliwe jest porozumienie między użytkownikami języka. Kształtowanie języka odbywa się bowiem w interakcji z innymi użytkownikami języka. Każdy człowiek może jednak posiadać w swoim obrazie świata pojęcia tylko zbliżone do tych, którymi posługują się inni użytkownicy języka. Efektem nominacji tych pojęć są bliźniacze jednostki leksykalne – homonimy idiosytylistyczne (niemal tożsama forma językowa, ale napełniona nieco innym znaczeniem). Chodzi tu o takie homonimy, które funkcjonują wyłącznie na poziomie indywidualnego doświadczenia językowego, a ujawniają się dzięki komunikacji interpersonalnej, najczęściej wskutek zakłócenia porozumienia. Pojawienie się takich specyficznych jednostek leksykalnych w idiolektie danego użytkownika jest uwarunkowane różnorodnymi przyczynami. Może to być spowodowane utrwaleniem niepoprawnego znaczenia leksykalnego określonego znaku językowego wskutek braku korekty tej błędnej informacji. W takim przypadku osoba, która zastosowała pewną jednostkę w innym znaczeniu niż systemowe, a mimo wszystko nie zakłóciło to przebiegu komunikacji, utwierdza się w przekonaniu o poprawności własnej interpretacji znaczenia i utrwała błąd we własnym idiolektie. Zdarza się również, że znaczenie aktualne wyrazu jest brane za znaczenie leksykalne, co również prowadzi do kształtowania się odmiennych jednostek leksykalnych o zbieżnej formie w odrębnych słownikach, stanowiących element idiolektów. Najczęściej homonimy danego rodzaju są nazwami abstrakcyjnych lub wysoce specjalistycznych pojęć. Takie wyrazy często (zwłaszcza w dyskursie publicznym) stają się przedmiotem manipulacji i w wyniku zastosowania technik perswazji dochodzi do powstania przekonania u pewnej części społeczeństwa, nieposiadającej własnej wiedzy dotyczącej takich pojęć, że znaczenie określonych jednostek leksykalnych jest takie, jakiego chcą manipulatorzy. Nie jest to takie samo znaczenie zbieżnych formalnie znaków językowych, jakie znają ludzie bardziej wykształceni i fachowcy.

Istnienie homonimii idiosytylistycznej w dyskursie naukowym uwarunkowane jest różnicami metodologicznymi, przynależnością do odmiennych szkół naukowych, a nawet odniesieniem narodowościowym. W przypadku językoznawstwa można zauważyć zróżnicowanie w pojmowaniu terminów lingwistycznych w zależności od języka, na którym opierają oni swoje badania.

Homonimia idiosytylistyczna<sup>1</sup> nie została uwzględniona jeszcze w żadnych badaniach nad zjawiskiem zbieżności formalnej przy różnicach semantycznych. Generalnie w dociekaniach z dziedziny językoznawstwa pojęcie idiosytylu nie należy do tych, które cieszą się szczególnym zainteresowaniem. W jakimś sensie jest to uzasadnione, gdyż spojrzenie na język z punktu widzenia jednego lub kilku wybranych użytkowników nie daje wiarygodnego obrazu. Jednak językoznawcy często bezwiednie właśnie taki język pokazują, przepuszczając analizę lingwistyczną przez pryzmat własnego idiosytylu, a zatem także włączając do badania elementy idiosytylu. Niesie to również konsekwencje w postaci indywidualnego,

---

<sup>1</sup> O zjawisku homonimii idiosytylistycznej szerzej można przeczytać w monografii [Król 2014].

choć niewątpliwie niebezpiecznie zbliżonego do innych naukowców, pojmowania pojęć naukowych.

Najczęściej o idiostylu piszą literaturoznawcy, którzy poświęcają swoje artykuły językowi odrębnych pisarzy czy poetów – w sytuacji, gdy istnieje wiele tekstów jednego autora, o wiele łatwiej mówić o indywidualnych cechach językowych. Z pozycji, na jakiej stoi lingwista, trudniej analizować idiostyl użytkowników języka, ponieważ wymagałoby to przestudiowania dużej liczby tekstów wypowiedzianych lub zapisanych przez jednego człowieka. Nie jest to niemożliwe, tym bardziej że nowoczesne językoznawstwo ma aspiracje stać się w pełni antropocentrycznym. Należy jednak umieć rozgraniczać to, co jest specyficzne, ale zachowuje elementy konwencji społecznej, i to, co należy ocenić jako całkowicie inne i zbyt dalekie od językowego uzusu, aby mogło być zrozumiane przez innych użytkowników (w danym momencie może to właśnie tak się rysować, co nie znaczy, że za jakiś czas nie stanie się częścią języka pewnej grupy lub ogółu użytkowników).

W dyskursie naukowym nauk społecznych i humanistycznych homonimia idiostylistyczna jest niemal całkowicie pomijana. A zwrócenie uwagi na ten problem, uświadomienie go naukowcom z pewnością przyczyniłoby się do uniknięcia wielu nieporozumień. Bez rozwiązania tego problemu nie jest bowiem możliwe pełne porozumienie w dyskursie naukowym. Naukowcy często stoją przed wyborem: czy zachować reguły konwencji językowej (terminologicznej), czy też narazić się na nieporozumienie i, co za tym idzie, niepowodzenie w postaci negatywnej recenzji innego naukowca, stojącego na straży konwencji.

Największe odkrycia naukowe stoją zawsze w opozycji do konwencji terminologicznej, szerszej naukowej, przyjętej w danej dziedzinie. O naukowcach ich dokonujących mówi się, że wyprzedzają swoją epokę, gdyż ich niekonwencjonalność prowadzi do niezrozumienia teorii przez współczesnych im naukowców.

Moja propozycja włączenia idiostylu do badań nad homonimią uwarunkowana jest głównie obserwacją zachowań mownych otaczających mnie ludzi, a także osób publicznych, których wypowiedzi zarówno w formie ustnej, jak i pisemnej można bez przeszkód analizować w środkach masowego przekazu. Pojawiające się często nieporozumienia komunikatywne w postaci konfliktów, sprzeczek, kłótni, polemik, a także zjawisko dementowania własnych wypowiedzi, publikowania przeróżnych oświadczeń, których autorzy wyjaśniają, co „naprawdę mieli na myśli”, mówiąc to czy owo, utwierdziło mnie w przekonaniu, że bardzo wiele z jednostek leksykalnych, które utrwalamy w naszym językowym obrazie świata, jest tylko do pewnego stopnia wspólne większości użytkowników języka polskiego. Nie możemy być fachowcami we wszystkich dziedzinach, we wszystkich szkołach metodologicznych, dzieli nas wiek, doświadczenie, wykształcenie i pochodzenie, dlatego powinniśmy pozostawiać margines dystansu do tego, co mówią nasi rozmówcy, ponieważ nie musi to być dokładnie to samo, co my rozumiemy przez wypowiedziane słowa.

## Literatura

- Brzozowska D. (2014), *Dyskurs i jego kolokacje*, w: I. Uchwanowa-Szmygowa, M. Sarnowski, T. Piekot, M. Poprawa, G. Zarzeczny (red.), *Dyskurs w perspektywie akademickiej. Materiały z międzynarodowego okrągłego stołu 3-5 kwietnia 2009, Mińsk, Białoruś, Olsztyn*, s. 12-13.
- Król M. (2014), *Typologia homonimii językowej w aspekcie onomazjologiczno-dyskursywnym*, Kielce.

- Uchwanowa-Szmygowa I. (2014), *Przeszłość i przyszłość pojęcia dyskurs*, w: I. Uchwanowa-Szmygowa, M. Sarnowski, T. Piekot, M. Poprawa, G. Zarzeczny (red.), *Dyskurs w perspektywie akademickiej. Materiały z międzynarodowego okrągłego stołu 3-5 kwietnia 2009, Mińsk, Białoruś*, Olsztyn, s. 13-16.
- Uchwanowa-Szmygowa I., Sarnowski M., Piekot T., Poprawa M., Zarzeczny G. (red.), *Dyskurs w perspektywie akademickiej. Materiały z międzynarodowego okrągłego stołu 3-5 kwietnia 2009, Mińsk, Białoruś*, Olsztyn.

*Martyna Król-Kumor (Kielce)*

## **Successful communication in scientific discourse – possible or impossible? Comparative analysis of discourses**

### Summary

The article is an attempt to answer the question whether fully successful communication in scientific discourse is possible or if we can only speak about a partial success in a particular case, or maybe if we should question any possibility to communicate within scientific linguistic activity.

The issue has been analyzed in the aspects of two most significant conditions of communication, which are the conventionality of a text and its coherence. The mutual relation of those criteria differs depending on the type of scientific discourse: sciences put convention over coherence while humanistic and social discourse extols coherence or consistency of semantics and grammar.

The lower level of conventionality in humane and social sciences results in some discretion in the use of terms (e.g. the notion of *discourse*).

Author's conclusion points out that conventionality of the text, which is taking into account an agreement on the use of scientific terms in a given area is a most significant factor to determine communication.

**Keywords:** communication, discourse, scientific discourse, conventionality, coherence.

*Олег Лещак*  
Кельце

## **К типологизации лексических номинативных знаков по степени семантической синтетичности**

### **1. Понятие лексического номинативного знака**

#### **Синтетичность / аналитизм семантики и формы лексического знака**

Исследование лексической составляющей любого языка требует в меру однозначной и четкой дифференциации составляющих ее единиц – лексических знаков, что, в свою очередь, требует выработки системы их классификации или типологизации (в зависимости от методологического подхода). Критерии такой систематизации предметного поля исследования могут быть различными, однако можно и необходимо установить определенную их иерархию. Будучи сторонником функционально-прагматической антропоцентрической парадигмы, я исхожу из примата прагматики над семантикой и формой, а также примата целого над частью. Поэтому предлагаю выстраивать иерархию критериев систематизации лексических знаков дедуктивно: от общего к частному и функционально: от интенции к реализации. Общая схема такой иерархии критериев типологизации знаков может выглядеть следующим образом:

- темпоральный характер означаемого информационного объекта и связанный с ним характер знака,
- характер прагматики означаемого информационного объекта и связанный с ним характер прагматики и структуры знака,
- характер структуры означаемого информационного объекта и связанный с ним характер семантики знака,
- характер формальной структуры знака.

Наиболее общее деление лексических знаков должно производиться по принципу характера семиотического объекта, т.е. по тому, какого типа когнитивный объект данный лексический знак призван семиотизировать. Таких объектов может быть два: либо это понятие (или когнитивное представление), либо прецедентное суждение. В первом случае лексический знак выполняет номинативную функцию (к номинативным лексическим знакам можно отнести слова, языковые клише, т.е. аналитические номинативы необразного характера и фразеологизмы), во втором же – предикативную (в этом слу-

чае мы имеем дело с воспроизводимыми высказываниями и текстами: пословицами, поговорками, сентенциями, прецедентными текстами и под.).

Понятия в структурном отношении синтетичны. Это парадигматически и синтагматически структурированная целостная информация о некотором участке картины мира. В ономазиологии принято выделять четыре вида понятий – субстанциальные, атрибутивные, процессуальные и обстоятельственные. Все остальные образуются в результате взаимного соотношения этих четырех.

В отличие от них суждения структурно аналитичны. Это такое отношение между понятиями (прежде всего между понятием о некоторой субстанции и понятием о некотором процессе), при котором информация представляется как протяженное во времени и пространстве **событие**. По модальности такое событие может быть представлено как возможное или невозможное, действительное или недействительное, необходимое или случайное. В бытовом мышлении суждения иногда именуется *мыслями*. Поэтому в большом упрощении можно сказать, что номинативные лексические знаки называются понятиями и представлениями, а суждения выражают мысли.

Для функционального прагматизма (как реляционистической методологии) характерно типологическое понимание систематизации объектов. Поэтому понятия и суждения (мысли) противопоставляются здесь не как классы, а как типы, допускающие постепенный переход от одних к другим. Не случайно Иммануил Кант разделил суждения на синтетические и аналитические в зависимости от того, каким образом выстраивается суждение в отношении к понятию: «Или предикат В принадлежит субъекту А как нечто содержащееся (в скрытом виде) в этом понятии А, или же В целиком находится вне понятия А, хотя и связано с ним. В первом случае я называю суждение аналитическим, а во втором – синтетическим. Следовательно, аналитические – это те (утвердительные) суждения, в которых связь предиката с субъектом мыслится через тождество, а те суждения, в которых эта связь мыслится без тождества, должны называться синтетическими» [Кант 2006: 61]. При этом нас не должно вводить в заблуждение обратное использование Кантом терминов *аналитический* и *синтетический*. По Канту, суждение, выстраиваемое в пределах категориальной части одного понятия (например, *стол – это мебель*) называется аналитическим (поскольку оно образуется в ходе анализа категориальной части понятия «стол», в которой уже содержится информация о том, что это разновидность мебели). Синтетическим же именуется суждение, образующееся путем установления отношений между различными понятиями (*этот стол большой*), прежде всего, на основании их референтивного потенциала (поскольку в потенциале понятия «стол» есть информация о том, что он может иметь размер, а в в потенциале понятия «большой» – информация о том, что эта характеристика может быть свойственна физическим объектам). Однако ни понятие о столе не предполагает облигаторно черты «большой», ни понятие о большом размере облигаторно не предвидит идеи стола. Тем не менее, с точки зрения структуры понятия, представляющего собой целостное единство категориальной иерархии (стол – мебель – артефакт – физический объект – субстанция) и референтивного поля (составные, атрибуты, функции, смежные объекты и под.), каждое суждение по структуре аналитично: синтез информации о столе и его величине может варьировать от явного расчленения в суждении, выраженном высказыванием *Стол большой*, представляющим данную информацию как некоторое когнитивное событие (умозаключение), через импликацию такого события к аналитической речевой номинации (т.е. через словосочетание) – *большой стол*

вплоть до синтетической номинации *столище*. В последнем случае оказывается, что в картине мира субъекта присутствует инвариантная синтезированная в одном понятии информация о некотором виде стола, которая и стала поводом для возникновения отдельного слова.

Каковым же может быть переход от смыслового синтеза (понятия) к смысловому анализу (суждению)?

Как я уже попытался продемонстрировать в вышеприведенном примере, таким переходным моментом является импликация событийности, т.е. предикативности. В случае высказывания *Стол большой* наличествует не только выражение мнения (утверждение), но и определенная референция или генерализация (в первом случае речь может идти о каком-то конкретном объекте – [этот] *стол большой*, во втором – о его противопоставлении какому-то другому объекту, размер которого существенно отличается, например, [каждый] *стол большой, а табурет – маленький*). В любом случае мысль о том, что некоторый вид мебели (стол) или отдельный объект, понимаемый как представитель этого вида (этот стол), обладает некоторым размером, представляет собой актуальную когнитивную работу сознания. Совершенно иной вид когнитивной деятельности имеет место в случае, когда мы из класса столов выделяем в качестве целостного объекта отдельную разновидность по критерию размерности. В этот момент мы актуализируем в референтивной части понятия о столе информацию о его потенциальной размерности и конкретизируем ее, очерчивая размерность как большую. Перед нами выбор: выстроить суждение о размерности стола или же сосредоточиться на иной мысли, в которой идея стола больших размеров будет не ключевой, а лишь фоновой для более важной мысли, например, для мысли о видимом нами где-то объекте или о наших потребностях относительно такого объекта. При этом мысль о том, что сам этот объект (этот стол) или целый класс таких объектов (эти столы) считается большим во фразах *в углу комнаты стоял большой стол* или *Мне нужен большой стол*, уходит в тематический фон, или проще – имплицитруется. Такой способ представления когнитивной событийности я предлагаю называть **полупредикацией**.

В синтаксисе термин *полупредикация* понимается различно, но обычно узко формально – как «почти предикация», носителями которой являются именные части составных сказуемых, причастия или деепричастия, а также разного рода обороты, в которых есть хотя бы какой-то оттенок синтаксической «сказуемости». М.В. Панов называет им «определение на пути к предикату» [Панов 2005], В.С. Волков – «структурно-номинативный эквивалент предложения» [Волков 2005: 15]. Несколько шире понимает полупредикативность В.Г. Байрак, считая полупредикативными конструкции, обладающие «синонимичностью с полипредикативными структурами» (Байрак 2008, 31), что позволяет трактовать полупредикацию как каждое свернутое суждение. Наиболее близким к предлагаемому здесь пониманию полупредикации представляет С.А. Хамзаев: «Полупредикация есть способ трансформации информации о ситуации на наименование ситуации. В выборе средства описания этого процесса и заключается разница между предложением и конструкцией. Предложение не может выступать в качестве номинативной единицы языка. Оно передает больше информации, чем одно название ситуации, какой простой или сложной она ни была. Под полупредикативной структурой понимается такая структура, в которой предикативность грамматически не оформлена, т. е. отсутствует грамматически согласованная связь между элементами структуры. Такое строение называет ситуацией, она выступает как бы именем той

ситуации, которая возникает в составе предложения» [Хамзаев 2011: 121]. Однако во всех случаях исследователи, оценивающие понятие полупредикативности, исходят из примата вербальной формы, а не когнитивной интенции.

Я предлагаю взглянуть на отношения между (рече)мыслительными единицами с ономаσιологической точки зрения, т.е. от интенции к языковому выражению. В этом плане возможны лишь два типа отношений между понятиями: либо возникает идея когнитивного события, либо нет. В первом случае можно говорить о суждении, во втором – об актуализации взаимной характеристики понятий. Мысль о том, что *большой стол, покрытый скатертью, стоял посреди комнаты*, содержит в себе суждение о том, что некий объект находился в определенном месте, но не все его составляющие представляют собой самостоятельные суждения. Нет принципиальной разницы между тем, что понятия «большой» и «покрыть» атрибутируют понятие «стол», понятие «комната» локально конкретизирует понятие «стоять», а понятие «скатерть» инструментально характеризует понятие «покрыть». Во всех случаях образуются синтагматические отношения, в которых один информационный элемент выполняет роль характеризованного члена (темы), а второй – роль характеризатора (ремы). Именно такой тип отношений я называю здесь полупредикацией. Потенциально каждый из них может развиваться в полноценную предикацию (просто не все эти конструкции узуально функциональны).

Итак, в высказывании *Стол большой* мы имеем дело с предикацией как выражением нашего суждения о столе, а в словосочетании *большой стол* – с полупредикацией, т.к. мысль о том, что стол большой, имплицитно, т.е. как бы сворачивается и только подразумевается. Тем не менее, эта импликация носит недостаточно дискретный и стабильный (инвариантный) характер для того, чтобы зафиксировать такое актуализированное понятие в памяти и номинировать его отдельной лексической единицей (например, устойчивым словосочетанием – клише<sup>1</sup> или фразеологизмом, или же отдельным словом). Таких примеров в русском языке довольно много: *правое полушарие, грузовой автомобиль, идти напролом, стоять насмерть, белогвардеец, столице*. В них актуализированное, а значит, подвергнутое анализу и конкретизации обобщенное понятие закрепилось в памяти (причем у целой группы людей) и обрело свой инвариантный знак, неважно – синтетический (слово) или аналитический (словосочетание).

В этих случаях когнитивный синтез достигает такого уровня, при котором семантика лексического знака обретает полноценную дискретность и не смешивается с семантикой других единиц, даже если они генетически сопряжены с тем же понятием. *Письменный стол, паспортный стол, шведский стол, круглый стол* – это знаки совершенно различных понятий, не имеющие в прагмасемиотическом плане непосредственного отношения к понятию стола (понятие о письменном столе, номинируемое в русском языке при помощи клише, может относиться к понятию стола как видовое к родовому, но это в семиотическом плане не прямое, а опосредованное отношение; в польском языке это же понятие получило даже свою словесную фиксацию, ср.: *stół – biurko*). Сопоставление такого рода номинатов с их аналогами в языках, где то же понятийное раз-

<sup>1</sup> Понятие языкового клише я использую вслед за с. Лещак в значении: «номинативный языковой знак, репрезентируемый в речи речевыми номинативными знаками – словосочетаниями» [Лещак С. 2007: 29] и «номинативная аналитическая единица необразного характера, служащая, прежде всего, для первичной номинации (синтаксической) либо для повторной номинации» [Лещак С. 2007: 154].

личие формально фиксируется различным способом (синтетически или аналитически) может лучше помочь понять описываемое явление. Ср. поль. *kotlet schabowy* – *kotlet mielony* : русс. *отбивная* – *котлета*, поль. *góra* – *góra lodowa* : русс. *гора* – *айсберг*, русс. *встать на цыпочки* – *встать на колени* : поль. *stanąć na palcach* – *kłęknąć*.

Таким образом, можно говорить о двух типах номинативных знаков по семантической структуре – **собственно номинативных** (с синтетическим значением) и **полу-предикативных** (с аналитическим значением). К первым относим слова и языковые клише (фраземы), ко вторым – свободные словосочетания. Последние не являются собственно языковыми единицами, т.к. не обладают необходимыми для этого чертами языковых знаков – инвариантностью и воспроизводимостью. Поэтому свободные словосочетания должны квалифицироваться как **речевые знаки** (наряду со словоформами). В то же время по формальному принципу, т.е. по структуре формы, все номинативные единицы (равно языка, как и речи) можно разделить на синтетические (слова, часть словоформ, вроде *пойду*, *принеси*) и аналитические (фраземы, фразеологизмы, словосочетания и часть словоформ, вроде *буду ходить* или *принес бы*).

Если исходить из фактора структуры формы, стоило бы также среди синтетических номинативных знаков выделить единицы, с одной стороны, немотивированные (*деревно*, *идти*, *белый*, *три*) и демотивированные / деэтимологизированные (*облако*, *стол*, *живот*, *окно*), а с другой – мотивированные, обладающие живой внутренней формой (*деревянный*, *перейти*, *белизна*, *тройка*). Последние сохраняют определенную степень аналитизма в своей формальной структуре. В морфемике ее называют *членимостью производной основы*, в словообразовании – словообразовательным значением. Однако стоит подчеркнуть, что словообразовательное значение не имеет прямого отношения к лексическому значению и является разновидностью семантики формы знака (наряду с грамматическим значением), сопряженной с его лексической семантикой. Пользуясь случаем, стоит вспомнить весьма продуктивную идею И.С. Торопцева, который настаивал на том, что каждый процесс лексической номинации (словопроизводственного синтеза) обязательно проходит через процедуру синтаксической номинации (номинативного аналитизма), при которой каждое новое понятие вначале номинируется описательно и лишь потом наступает его синтез и вербализация [Торопцев 1980]. По сути та же идея содержится и в базовом постулате ономазиологического словообразования Милоша Докулила, который типологизировал все словообразовательные значения на мутационные, модификационные и транспозиционные в зависимости от устанавливаемых аналитических отношений между мотивируемым и мотивирующим значениями [Dokulil 1962].

Как легко можно было заметить, из приведенной выше систематизации по семантической структуре совершенно выпали фразеологизмы. Это связано с образным характером их семантики. Образность как специфическая когнитивная функция имеет самое непосредственное отношение к поднятому в этой статье вопросу о типологизации номинативных лексических знаков по степени семантической синтетичности. При этом необходим взгляд не семасиологический (от формы к значению и от знака к означаемому им понятию / представлению), а ономазиологический – от интенции и когнитивной процедуры (каковой является изображение) к знаку (тропу, символу), а также от значения к форме знака.

Для этого необходимо взглянуть на понятийную структуру номинативного знака сквозь призму структуры номинируемой им когнитивной единицы – понятия или понятийного поля.

## 2. Синтетичность и аналитизм в структуре понятия

Вопросу структуры лексического значения (в т.ч. денотативно-понятийной) и онтологии информационных единиц я посвятил в свое время ряд работ как монографического характера, так и статей [см. Лещак 1996, 2005, 2009, 2011, 2014; Leszczak 2011, 2012, 2013, 2016]. Здесь лишь коротко изложу базовые положения. Во-первых, в структуре номинативного лексического знака следует выделять две составляющие: денотативно-понятийную (собственно когнитивную, функциональную, объектную) и коннотативную (эмотивно-волевую-сенсорную, культурную, прагматическую, субъектную). Базовой является первая из них. Ее структура заимствуется знаком из структуры понятия, которое данный знак обозначает. Как я уже упоминал выше, структура понятия включает в себя два смежных компонента: иерархически упорядоченный класс (категориальную часть понятия, его содержание, интенционал) и поле, организованное по принципу «ядро – периферия» (референтивную часть понятия, его объем, экстенционал). Наиболее конкретная информация в категориальной части, соотносясь с наиболее релевантной информацией в поле, образуют функциональное ядро понятия, становящееся сигнификатом при означивании (в первую очередь при вербализации понятия словом или языковым клише). Таким образом, ядро понятия (сигнификат) является функциональным отношением между категориальной и референтивной частями. Когнитивная процедура актуализации понятия (имеющая место в актах мышления) состоит в том, чтобы установить некоторый тип отношений не только между этими двумя частями понятия как таковыми и выделить в них те или иные компоненты информации, но и установить здесь и сейчас предикативные или полупредикативные отношения данного понятия с рядом других понятий. Для понимания этого процесса полезной может быть идея Вилема Матезиуса о рема-тематических отношениях в функциональной перспективе высказывания. В случае, когда характеризуемым членом (темой суждения) оказывается категориальная часть понятия (т.е. информация о тех классах, в которые входит данное понятие), а характеристикатором (ремой) – его референтивная часть (т.е. информация о конкретных признаках, свойствах, обстоятельствах), происходит референция, конкретизация понятия. Так, мысля некоторый объект как большой старинный деревянный квадратный стол на четырех ножках, продающийся в антикварном магазине, мы тематизируем категориальную часть значения (т.е. то, что это стол как разновидность мебели, как созданный человеком артефакт, как физический неодушевленный предмет и как некая разновидность субстанциальности) и сосредоточиваемся на конкретных единичных свойствах этого стола, выделяющих его из всех других возможных столов. Сложно отрицать, что понятие стола не содержало в себе идею размера, временных характеристик, материала, из которого он может быть изготовлен, формы и количества ножек, а также его возможного использования (в т.ч. как товара или исторической ценности). Однако вся эта информация содержится в понятии о столе обобщенно, потенциально и имплицитивно. Акт референтивной конкретизации заставляет нас эту полевую информацию сделать актуальной и эксплицитной. Говоря *дорогой стол*, *прочный стол* или *красивый стол*, мы актуализируем информацию о столе как товаре, как изделии и как объекте украшения интерьера. Но возможна и обратная ситуация, когда мы пытаемся понять, что перед нами, или же когда нас интересует не какой-то конкретный стол, а лишь стол как таковой, как тип мебели. В этом случае все полевые (референтивные) единичные

характеристики становятся лишь фоном для процедуры генерализации. И мы говорим: *Это стол* или *Здесь не хватает стола*. В первом случае актуализируется десигнат «стол» как таковой, во втором же – категориальная информация о столе как виде мебели. Говоря *Они жгли все подряд – книги, столы, лавки, тряпки* или *Говорить с ним – все равно, что со столом*, мы также актуализируем категориальную информацию о столе, но более высокого уровня иерархизации, т.е. то, что это физический объект и неодушевленный предмет.

Все эти свойства понятия передаются денотативному значению номинативного лексического знака. Говоря об актуализации лексического значения, мы фактически имеем в виду то, какую часть значения – категориальную или референтивную – мы полагаем как рему и какие семы (элементы значения) выделяем в качестве наиболее релевантных для нашей мысли.

Легко заметить, что по своей структурной сущности категориальная часть понятия (значения лексического номинативного знака) синтетична. Информация высшей степени обобщения входит в информационные блоки низшего порядка. Так, каждый физический объект – это субстанция, но не каждая субстанция – физический объект (идея, вечер, доброта, скорость). Каждый неживой предмет – физический объект, но не наоборот (собака, человек). Каждый артефакт – это некий неживой предмет, но среди неодушевленных предметов есть и артефакты (дерево, гора, река, поле, цветок). Мебель – это однозначно артефакт, но не все артефакты являются мебелью (гаечный ключ, картина, автомобиль, ложка, станок). Стол – мебель, но не вся мебель – это столы (стул, кровать, шкаф). Таким образом, информация о столе облигаторно не содержится в информации о субстанции или физическом предмете, зато в категориальной части понятия стола синтезируется информация о всех классах, в которые он (как мебель и артефакт) входит.

Совсем иная структура семантического поля, образующегося вокруг семемы *стол как разновидность мебели*. Стол одновременно может быть круглым или прямоугольным, новым или старым, высоким или низким, деревянным, пластиковым или стеклянным, дорогим или дешевым, стоять в комнате, продаваться, изготавливаться на мебельном комбинате или стоять в музее и т. д. Потенциально вся эта информация может находиться в референтивном поле значения слова *стол*. Между семемой *стол как разновидность мебели* и перечисленными семами имплицитно наличествуют совершенно разнородные отношения, причем одновременные и взаимно друг друга дополняющие (например, если актуализируется сема *старинный*, то, скорее всего, актуализируются вслед за ней *ценный* и *дорогой*, возможно, *резной* и *лакированный*, скорее, *деревянный*, вряд ли *пластиковый*, возможно, *требует ремонта* или *реставрации*, скорее всего, *находится в музее* или *антикварном магазине* и т. д.). Поэтому можно сказать, что в отличие от категориальной части референтивная часть значения (понятия) намного более аналитична, хотя этот анализ и носит совершенно свернутый характер.

Разворачивание этих аналитических отношений наступает тогда, когда мы начинаем строить словосочетания: *старинный стол*, *ценный стол*, *дорогой стол*, *резной лакированный деревянный стол*, *ремонт стола* или *стол после реставрации*, *стол из музея* или *стол в антикварном магазине*. Происходит полупредикативная характеристика одним понятием другого. На когнитивном уровне это еще не суждения, а на вербально-синтаксическом – еще не предложения. Но это уже свернутые (или не до конца развернутые) мысли.

Полная предикация имеет место уже во фразах: *Этот стол старинный, Этот стол ценный, Стол слишком дорогой, Стол деревянный, резной, но не лакированный, Стол находится в ремонте* или *Стол реставрируется, Стол выставлен в музее* или *Стол купили в антикварном магазине.*

И хотя в самом значении слова *стол* нет ни указанных предикаций, ни полупредикаций, тем не менее, в его семантической структуре (особенно в референтивной ее части) наличествует потенциальный аналитизм, позволяющий в любой момент вернуть межсемные отношения в полупредикативные (на уровне словосочетаний) или предикативные (на уровне грамматического центра предложения).

Именно этот аналитический потенциал семантики лексического номинативного знака позволяет образовывать разного рода когнитивные структуры более или менее аналитического характера. В первую очередь к ним относятся художественные и символические образы.

### **3. Внешний и внутренний синтетизм / аналитизм номинативного лексического знака**

Как уже было отмечено ранее, семантическая структура предикативных и полупредикативных единиц, выражающих полноценные или свернутые суждения, всегда аналитична, в то время, как семантическая структура единиц номинативных, обозначающих понятия, – синтетична. Однако даже эта синтетическая семантическая структура содержит в себе часть – референтивное семантическое поле, – которая по своей природе является сгустком множества разнородных отношений смежности (атрибуции, обстоятельственности, локально и темпорального соприсутствия, функциональности и под.), что делает каждое значение лексического номинативного знака потенциально нецелостным.

В свое время мной была предложена типологизация человеческой опытной и дискурсивной деятельности, согласно которой следует всю используемую человеком информацию (в т.ч. знаковую) дифференцировать по принципу реальности или виртуальности опыта, а также его рациональности или эмоциональности. В результате можно говорить о:

- бытовой (повседневной, обыденно-мифологизированной) деятельности,
- экономической (деловой, профессиональной) деятельности,
- общественно-этической (политической, медийной, идеологической, религиозной) деятельности,
- научной (познавательной) деятельности,
- эстетической (художественной, артистической) деятельности и
- философской (мировоззренческой) деятельности [Leszczak 2008].

Эти типы опытной и дискурсивной деятельности обладают также своей когнитивной и семиотической спецификой, а значит можно говорить об особенностях форм структурирования информации и ее семиотизации в виде разного рода знаков.

Применительно к бытовой дискурсивно-когнитивной деятельности применимы такие формы информации, как миф, предпонятие, обыденное понятие-представление и мифологизированный знак. В обыденном знаке-мифе семантика и форма размыты

парадигматически (в отношении других значений и форм – это явление можно назвать «внешним синкретизмом») и синтагматически (между собой – «внутренний синкретизм»). Внешний синтетизм сферы обыденных понятий состоит в том, что в быту мы зачастую четко не отделяем одних представлений от других, одно и то же называем по-разному, а различные идеи выражаем идентичными знаками. Человеку в быту сложно объяснить, что он хочет сказать и о чем именно говорит. Но бытовому поведению свойствен и внутренний синкретизм, т.е. смешивание значения и формы, их слияние до такой степени, что человек уже не отличает названий от мыслей, а мыслей от реалий. Мартин Прайзнер называл это явление первой степенью коммуникативной компетенции [Preyzner 2006: 189]: физический предмет, понятие о нем и слово *стол* являются для носителя обыденного сознания одним и тем же. Нередко в этой форме опыта мы не следим ни за тем, что говорим, ни за тем, как это делаем. Нам важна не речь и даже не понимание (мышление). Нам важен экзистенциальный и предметный результат. Достижение его оправдывает все наши мыслительные упрощения и редукции, а также любые девиации нашей речи (в т.ч. и базовую асистемность обыденного языка). Семантическая структура мифологизированного знака синкретична. Красивое, доброе и разумное может быть совмещено в одном понятии, несколько различных понятий-представлений могут выражаться одним словом, а одно и то же предпонятие называться по-разному только потому, что нам совершенно не важны ни точность, ни выразительность. Зачастую слова разных частей речи здесь заменяются местоимениями, а вербальные знаки – невербальными (жестами, мимикой, позами).

Но бытовая сфера опыта – это сфера арефлективная. Огромную часть нашего опыта составляют остальные – собственно рефлексивные сферы. Основу когниции в данных сферах составляют две базовые информационные функции – **понятие** и **образ**, так же как на уровне семиотики основу дискурса составляют **знаки-обозначения** и **знаки-образы**.

В знаке-обозначении и знаке-образе обе стороны (значение и форма) прагматически отделены друг от друга. Следовательно, внутренне, на уровне семиотической структуры они аналитичны. Ученые и профессионалы, занимающиеся деловой деятельностью, прекрасно отдают себе отчет (или по крайней мере должны это делать), что их интересует не форма высказывания, а его значение. Форма не должна отвлекать. Все внимание должно быть уделено значению, а через него – понятию и суждению. Обратным способом поступают общественные и религиозные деятели, а также художники / артисты. Они прекрасно знают, что независимо от содержания их тексты должны привлекать своей формой, ибо только форма может вызвать эмоции. Значение не должно слишком отвлекать публику. Публика должна быть поглощена восприятием формы. Главное то, что в обеих рефлексивных сферах происходит взаимное столкновение формы и содержания (т.е. они прагматически разведены). Это и порождает семиотический аналитизм рефлексивной деятельности. Разведение смысла и формы в обеих сферах – рациональной и эмоциональной – осуществляется по разным причинам: в рациональной сфере (науке и экономике) ради смысла, а в эмоциональной сфере (общественном дискурсе и искусстве) – ради формы.

В знаке-обозначении благодаря его означаемому – понятию – имеет место также и «внешний аналитизм», т.е. системная дискретизация. В рациональной сфере мы четко осознаем что и как назвать, поскольку понимаем, что есть что, и отдаем себе отчет в том, что можно различать понятия, давая им различные наименования и не путая их.

Рациональность деятельности состоит в упорядочении и планомерном преобразовании реальной (экономика) или виртуальной (наука) жизни. Следовательно, разделение (дискретизация) и систематизация информации – это основание этой сферы опыта.

Прагматическая особенность сторон знака состоит в том, что содержание познаваемо, а форма переживаема, поэтому в рациональных знаках (знаках-обозначениях) форма тематизируется, а рематизируется содержание. Форма не должна притягивать к себе внимание. Лучше всего, если она будет однозначно закреплена за дискретным синтетическим (целостным) содержанием, что ведет к терминологизации знака. В таком знаке форма становится как бы «прозрачной». Она не задерживает на себе внимания и реципиент сразу может сосредоточиться на содержании. В рациональной сфере нежелательно, но допустимо выражение разными средствами одного и того же содержания (полная синонимия), но при этом такое содержание всегда является **дискретным**. Как ученые, так и профессионалы экономической сферы, даже называя одно и то же по-разному, знают, о чем идет речь. При этом использование омонимов является менее желательным, чем использование синонимов (во всяком случае, в пределах одного текста). В процессе рационализации намного легче приспособиться к вариативности менее важной формы, чем к вариативности составляющего смысл деятельности значения.

Таким образом, знак-обозначение аналитичен как внешне (системно), так и внутренне (структурно).

Совершенно противоположна прагматика внутренней структуры образного знака. Как и у знака-обозначения, она аналитична, но здесь рематизируется не содержание, а форма. Ее задача – сосредоточить на себе максимальное внимание, усложнить восприятие, задержать рецепцию и, в определенной мере, отвлечь внимание от содержания. Кроме того, знак-образ не обладает таким же системным («внешним») анализом, каким обладает знак-обозначение. Информация, заключенная в образах, довольно часто недискретна. В искусстве и публицистике (а также в политике и религиозно-идеологической сфере) можно и даже желательно обозначать лексическими номинативными знаками **сознательно размытое** или **совмещенное** содержание, причем делать это либо **различными** формами (широкая неполная синонимия) или же одной **размытой** формой (омонимы, паронимы, контаминации). Публика не должна задумываться над содержанием. Ее удел – либо быть эмоционально ведомой в реальной жизни (общественно-идеологическая сфера), либо эмоционально переживать виртуальный опыт (в искусстве). Чем менее рационализирована информация, тем больше шансов, что форма знака вызовет эмоциональную реакцию.

Значение знака-образа из-за своей размытости становится менее релевантным, чем форма. Более того, оно обычно представляет собой не синтетическую понятийную структуру, а некоторое аналитическое пространство, включающее в себя целый ряд сходных или смежных понятий, между которыми устанавливаются различного рода полупредикативные отношения взаимной характеристики. Однако именно внутренняя аналитическая множественность семантики образа (ее полевой характер) позволяет обратить внимание на **форму** как единственный синтезирующий данный знак фактор.

Следовательно, с семиотической точки зрения знак-образ внутренне (структурно) аналитичен, а внешне (системно) синтетичен.

#### 4. Типология номинативных значений по степени их синтетичности

До сих пор речь шла о синтетичности или аналитизме информационных единиц (инвариантных понятий, актуализированных понятий, развернутых и свернутых и суждений) и знаков (языковых и речевых, номинативных и предикативных, знаков-обозначений и знаков-образов) как в аспекте внешних отношений между информационными единицами, так и в аспекте внутренних отношений между сторонами знаков и структурными частями понятий. Последний аспект, который следует рассмотреть, это типологизация лексических номинативных знаков по степени синтетичности их значений и означаемых.

В отличие от знаков-обозначений, номинирующих понятия, знаки-образы номинируют понятийные поля. Семантика первых синтетична (целостна, дискретна), вторых – аналитична. Образ (в отличие от понятия) – это всегда понятийное поле. Понятийное поле же – это многомерная синтагматическая информационная структура, совмещающая несколько полноценных понятий, между которыми устанавливаются полупредикативные отношения, основанные на парадигматическом сходстве или синтагматической смежности. А значит, следует сосредоточиться на принципиальном различии понятия и образа.

Ранее были рассмотрены две собственно понятийные структуры – понятие и предпонятие (обыденное понятие). В отличие от нерефлексируемых и синкретически размытых обыденных понятий, понятие, используемое в рефлексивных сферах опыта, обладает большей или меньшей мерой дискретности (внешней отделенности и внутренней структурированности). Особенно это касается его категориальной части (иерархии классов). Но уже в публичной этико-идеологической и художественной сфере понятия начинают совмещаться по содержанию, накладываться друг на друга по объему, подменяться одно другим в актах мышления и, в результате, размываться, т.е. их вхождение в классы теряет свою иерархическую однозначность и классификационную четкость. Такие понятия можно назвать *недискретными* в противоположность *дискретным*, к выработке которых стремится человек в науке и, частично, в экономической сфере опыта.

Дискретные понятия должны побуждать к рациональной деятельности: **условные**, т.е. научные (когерентные) – к познавательной, **практические** (высококонвенциональные) – к деловой.

Условные рациональные понятия (номинируемые научными терминами), стабилизируясь и социализируясь, могут переходить в практические понятия (номинируемые экономическими / деловыми терминами или просто профессионализмами), а при дальнейшей тривиализации – и в недискретные понятия и даже обыденные мифологические понятия. Возможно и обратное движение: обыденные понятия, подвергаясь рефлексии, могут становиться недискретными понятиями, а эти последние, будучи вовлеченными в практическую рациональную деятельность, – практическими понятиями. Наконец, теоретизация практических понятий может вести к их все большей категоризации, что в результате порождает научные (условные) понятия.

Условность научных понятий состоит в их полной включенности в теорию / концепцию, т.е. в конкретную систему аргументации и доказательств. Научное понятие должно быть когерентно другим в пределах одной теоретической системы (в идеале это может иметь место только в пределах концепции одного ученого). Это условие их

существования. Именно поэтому научные понятия нерелевантны ни для политиков, ни для журналистов, ни для писателей, ни для философов, ни для религиозных деятелей, ни для хозяйственников. И уж тем более они нерелевантны для людей в обыденной деятельности. Более того, условность научных понятий заключается в том, что они могут быть нерелевантными даже для других ученых из этой же науки, особенно если они находятся в иной методологической парадигме. Нередко бывает, что научное понятие сохраняет свою самоидентичность только в пределах одной концепции или в рамках одного текста. Стабилизация объема и социализация содержания такого понятия означает отрыв его от доказательств и аргументов, релевантных для этой теории, выведение его из целостного познавательного контекста и последующую конвенционализацию. А в итоге – упрощение и догматизацию. Научное понятие «работает» только в пределах теории. Изъятое из научного контекста, оно становится безусловным. Преобразуясь в деловое (практическое) понятие, оно становится средством кооперации, т.е. единицей т.н. «обмена информацией», становится понятным всем лицам, вовлеченным в данную практическую деятельность, независимо от системы других понятий, которые обеспечивали его познавательную ценность в теории. Практики используют такое понятие, как «ключ» для взаимопонимания, но при этом могут совершенно не понимать его системной сущности и концептуальной обоснованности. Деловые термины должны сообщать о таких конвенциональных понятиях и упрощать совместную рационально-практическую деятельность, а не побуждать к познавательной активности, как научные термины. Так происходит с очень многими научными понятиями в дидактике (даже вузовской), а также в энциклопедиях и словарях, где зачастую совершенно различные научные понятия смешиваются в одно недискретное исключительно на том основании, что оно номинировано омонимичным знаком (например, *дискурс*, *слово*, *предложение*, *текст*, *язык*, *речь*, *парадигма*, *синтагма*, *диахрония* и под.).

Уже даже такое недискретное понятие постепенно может превращаться в **концепт**, т.е. В размытое понятийное поле, совмещающее в себе целый ряд понятий, существование и функционирование которого обеспечивается исключительно его прагматической значимостью для данной научной дисциплины. Таким концептом является, например, понятие дискурса. В свое время я выделил свыше 40 различных смежных и сходных понятий, называемых омонимичными формами *dyskurs* / *дискурс* в польско- и русскоязычной научной литературе первого десятилетия XXI века [Leszczak 2010]. Ситуация могла бы быть очерчена как чисто лингвосемиотическая, а эти термины названы омонимичными, если бы не то, что многие исследователи вместо того, чтобы дискретизировать это понятие и использовать термин *dyskurs* / *дискурс* в каком-то одном значении, пытаются в своих текстах совместить сразу несколько взаимоисключающих понятий в значении одного термина. Гораздо чаще понятия-концепты встречаются в философской, художественной и общественно-этической сфере. Здесь часто функционируют довольно обширные, разнородные и аналитически сложные понятийные поля, обладающие мировоззренческой, идеологической или эстетической значимостью для отдельных авторов, общественных групп, этносов или целых культурно-цивилизационных систем.

Таким образом, наиболее синтезированным характером обладают условные (научные) дискретные понятия, несколько уступают им в степени синтетичности дискретные практические понятия. Еще менее синтетичны концепты и недискретные понятия из философской, общественной и художественной сфер жизни.

Гораздо более структурированными являются образы. Их задача – побуждать к эмоциональной деятельности. Это могут быть как **художественные образы** (номинаруемые разного рода **тропами**), задача которых активизировать эстетические переживания, так и **символические образы** (обозначаемые **символами**), побуждающие к этической и идеологической деятельности. И одни, и другие семантически расщеплены и имплицируют полупредикативные отношения между понятиями (либо по принципу аналогии «Y как будто X», либо по принципу семантической редукции «Y имплицирующий X»).

Тропы, номинирующие художественные образы, предполагают совмещение в одном понятийном поле нескольких нетривиально (а еще лучше – оригинально, окказионально, неожиданно) соотнесенных между собой понятий, что должно порождать эмоциональную реакцию. Нетривиальность соотнесения понятий, сопряженная с одной знаковой формой (словесной или фразеоматической), делает такую форму особенной, маркированной, а само содержание – размытым, неконвенциональным, а значит – менее важным, чем необычная форма. Высказывание *месяц окнулся в облака* содержит в себе понятие исчезновения небесного объекта из поля зрения, совмещенное в одном поле с понятием о погружении некоторого плавающего объекта в водоем по принципу «месяц как плавающий объект», «облака как водоем», а «исчезнуть как окунуться». Именно это поле и является образом, номинированным метафорой *окнулся*.

Актуальные художественные образы (вербализуемые тропами), стабилизируясь и социализируясь, могут превращаться, с одной стороны, в **штампы** (стертые, банальные, тривиальные образы), а с другой, – в **символические образы**, сущность которых состоит в том, что некоторые нетривиально структурированные понятийные поля, сопряженные с одной формой, становятся культурно (социально) значимыми, обретая персуазивную прагматику (этическую, идеологическую, политическую, религиозную под.). Таковы для российского культурного пространства символические образы двуглавого орла, березы, медведя, балалайки, Кремля, Красной площади, серпа и молота, бутылки водки «Столичная» или «Русская», Анны Карениной, бросающейся под поезд, поручика Ржевского или Раскольниково с топором. При этом сам способ структурирования аналитического понятийного поля такого знака полностью отрывается от того когнитивного пространства, в котором он был создан и изначально функционировал. Символ – знак с петрифицированной аналитической семантикой. В отличие от тропов, символы конвенциональны по определению. Эстетичность тропа состоит в актуальном и открытом анализе его семантики (живые полупредикативные отношения между понятиями в полевой структуре) и синтетической «встроенности» его семантики в художественное когнитивное пространство. Символ же семантически зачастую полностью аутоотеличен. Поэтому троп эстетичен, символ же – идеологичен и культурологичен. Как пишет С. Неретина, «Его (тропа) отличие от символа состоит в том, что, как и символ, указывая на нечто, не данное в предмете, он тем не менее не является только лишь заместителем этого нечто. Троп, по определению, обозначает нестабильность, подвижность вещи (в переводе с греческого слово „троп“ означает „поворот“). Это такая форма речи, первоначальный смысл которой готов к мгновенному выявлению ее другого смысла, еще только формирующегося, еще только начинающего быть, еще становящегося через метафоры, гиперболы, сравнения, иронию и многие другие речевые возможности» [Неретина 1994: 15].

Таким образом, можно констатировать, что наиболее аналитичным характером обладает семантическая структура живых и свежих тропов, более синтетична семантическая структура штампов, еще более – символических образов. В итоге можно попытаться выстроить следующую типологическую шкалу синтетичности – аналитизма значений лексических номинативных знаков:

**Термин** как условное обозначение (дискретное научное понятие) – **Практическое обозначение** как конвенциональное наименование (дискретное практическое понятие) – **Разговорный знак** (недискретное понятие) – **Концепт** (культурно значимое недискретное понятие) – **Символ** (инвариантный культурно-идеологический образ) – **Знак-штамп** (стертый художественный образ) – **Троп** (живой художественный образ).

При этом формальный характер этих знаковых функций может быть как синтетическим (слова и словоформы), так и аналитическим (языковые клише, фразеологизмы и свободные словосочетания). Фразеологизмы чаще всего выполняют функцию разговорных знаков, концептов, символов или штампов, а клише – роль терминов, практических обозначений, разговорных знаков и концептов, реже – символов. Свободные словосочетания (как речевые номинативные знаки) чаще всего используются как разговорные знаки или тропы. Наиболее эластичны в этом смысле слова и словоформы, которые могут выступать в роли всех без исключения знаковых функций.

## Литература

- Dokulil M. (1962), *Tvoření slov v češtině. Teorie odvozování slov. D.1*, Praha.
- Leszczak O. (2008), *Lingwosemiotyczna teoria doświadczenia. Tom pierwszy. Funkcjonalno-pragmatyczna metodologia badań lingwosemiotycznych*, Kielce.
- Leszczak O. (2010), *Lingwosemiotyka kultury. Funkcjonalno-pragmatyczna teoria dyskursu*, Toruń.
- Leszczak O. (2013), *Metodologiczny pogląd na dynamikę kreowania metafory i metonimii*, „The Peculiarity of Man”, nr 17, s. 329-333.
- Leszczak O. (2011), *Ontologia informacji w aspekcie funkcjonalno-pragmatycznym*, w: *Książka, biblioteka, informacja. Między podziałami a wspólnotą, II*, Kielce, s. 423-434.
- Leszczak O. (2012), *Procesy informacyjne: myślenie – semioza – dyskurs*, w: *Książka, biblioteka, informacja. Między podziałami a wspólnotą, III*, Kielce, s. 765-780.
- Leszczak O. (2016), *Znać i wiedzieć: problem typologizacji informacji w aspekcie kognitywnym i lingwosemiotycznym*, w: *Książka, biblioteka, informacja. Między podziałami a wspólnotą, V*, Kielce, s. 691-702.
- Preyzner M. (2006), *Uspójnianie tekstu*, Kielce.
- Байрак В.Г. (2008), *Соотношение типов синтаксических связей, синтаксических отношений и средств связи в современном русском языке*, «Мовознавство», № 7, с. 27-32.
- Волков В.С. (2005), *Номинативная структура предложения. Типология синтаксических позиций (на материале английского языка)*, Петропавловск-Камчатский.
- Кант И. (2006), *Критика чистого разума*, в: И. Кант, *Сочинения на немецком и русском языках*, Москва: «Наука», т. 2, ч. 1.
- Лещак О. (2011), *Информация и оперирование информацией в дискурсах разного типа: к типологии мышления и общения*, w: *Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku. Teoria i praktyka*, Kielce, s. 107-115.

- Лещак О. (2014), *Концептуально-дискурсивный анализ онтологического представления формы информации в методологиях разного типа*, „The Peculiarity of Man”, nr 20, Toruń, s. 121-168.
- Лещак О., Лещак С. (2005), *К проблеме идентификации, квалификации и типологизации лексических единиц (опыт методологического анализа)*, „Studia Rusycystyczne Akademii Świętokrzyskiej”, t. 15, s. 67-76.
- Лещак О. (2009), *Онтологические проблемы ономазиологии и категориальная типологизация семантического пространства языкового опыта*, w: „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego”, t. 18, s. 179-195.
- Лещак О. (1996), *Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики*, Тернополь: «Підручники і посібники».
- Лещак С. (2007), *Языковое клише: прагматика, семантика и структура аналитических номинативных неидиоматических знаков в современном русском языке*, Kielce.
- Неретина, С.С. (1994), *Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка*, Москва: «Гнозис».
- Панов М.В. (2005), *Синтаксис. Синтаксические связи слов. Типы простых предложений. Члены предложения*, «Русский язык», № 14, <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200501405> [режим доступа: 1.06.2017].
- Торопцев, И.С. (1980), *Словопроизводственная модель*, Воронеж.
- Хамзаев С.А. (2011), *К вопросу об изменении когнитивной функции языковых структур в различных типах предикации*, «Вестник Челябинского государственного университета», № 28 (243) Филология. Искусствоведение, вып. 59, с. 121-123.

Oleg Leszczak (Kielce)

## On typologization of lexical nominative signs according to the degree of semantical syntheticity

### Summary

The paper focuses on the notions of a language nominative sign, its semiotic function and structure along with the notions of structure and pragmatics of its meaning and form from the viewpoint of the categories of analyticity and syntheticity. The author proposes several typologies of nominative signs, the typology on the basis of syntheticity of meaning among others. It distinguishes terms, practical nominations, colloquial signs, conceptual signs, symbols, cliched signs, and tropes.

**Keywords:** notion, judgement, nomination, predicativity, semi-predication, syntheticity, analytism, sign, semantic structure.



*Светлана Лещак*  
Кельце

## **Изобразительная модель трансформации натурфактов в артефакты в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова**

Поэтическая дескрипция реалий в художественном тексте может быть реализована как прямо (через непосредственную презентацию, основанную на узуальных моделях изображения), так и косвенно (путем трансформации изображаемого тем или иным способом). Реалии, вслед за В.И. Заикой, понимаются нами как основные «референты художественной речи, „организованные” в пределах художественной модели и референтного пространства» [Заика 2006: 13]. Наряду с ними к изображаемому в эстетизированном произведении ученый относит также повествующее лицо (в лирике это может быть дескриптор или т.н. лирический герой) и этнический язык. В случае анализируемого нами ворчества Бориса Гребенщикова можно утверждать, что наряду с собственно русским языком у него таким изображаемым референтом становится также его идиостиль (Гребенщикова охотно цитирует сам себя и активно использует собственные воспроизводимые аналитические номинаты и предикаты; этому вопросу мы посвятили целый ряд работ, см. Лещак 2012, 2014, 2016). Идея повторяемости знаков и семантических моделей, узнаваемости одних произведений в других, внутренняя интертекстуальность и, более того, замкнутость во внутреннем пространстве реалий собственной идиостилевой картины мира – все это можно считать характерной чертой гребенщикова приема остраннения. Как отмечает Владимир Заика, «эффект остраннения в двойственности: остранненное изображение, смоделированное художником видение накладывается на привычное видение, точнее узнавание, читателя. В этом смысле механизм остраннения изоморфен механизму любой металогии: воссоздавая признаки объекта с помощью метафорических эпитетов, «сквозь» вспомогательный образ, мы параллельно ощущаем присутствие образа привычного. На сопротивлении и контрасте построен выразительный эффект» [Заика 2006: 48]. Особенность восприятия творчества Гребенщикова, однако, состоит в том, что описанный выше механизм остраннения, предполагает не только двойное бытование изображаемой реалии – в авторской подаче на уровне художественной модели и в читательском узнавании на уровне референтного пространства текста, но, прежде всего, двойственность узнавания реалии

и знака читателем – привычно-языковое и собственно гребенщиковское, идиостилевое. Для получения полного эффекта остраннения необходимо быть знакомым с другими произведениями поэта и иметь представление о его идиостилевой картине мира, включая характерную для него систему концептов.

Одним из наиболее частых объектов изображения в поэтическом творчестве Бориса Гребенщикова является природа. Ранее мы уже рассматривали прямую презентацию природы в текстах Гребенщикова [см. Лещак, Лещак 2016]. Наряду с ним Гребенщиков прибегает к металолическому изображению разного рода. Металогия – это «любой троп, основанный на переносном употреблении, позволяющий видеть называемую вещь „сквозь” другую вещь» [Заика 2006: 51]. Объектом нынешней работы является такое металолическое, не прямое, трансформированное изображение природы, в ходе которого природные явления и объекты представляются либо как преобразованные для своих нужд материалы и объекты (например, сырье, продукты потребления, производственные и культурные пространства, собственность, товары и под.), либо как созданные человеком культурные и цивилизационные предметы (изделия). Этот тип изобразительной трансформации природы можно назвать *денатурализацией* или *артефактуализацией* натурфактов. Регулярное использование поэтом таких приемов позволяет выделить в качестве алгоритма такой художественно-семиотической процедуры отдельную изобразительную модель, в состав которой входит ряд экспликативных схем изображения того или иного аспекта природы как искусственного.

Понятие изобразительной модели включает в себя ряд алгоритмов эстетической дискурсивной деятельности, направленной на художественное изображение в тексте определенного типа реалий согласно некоторой прагматической установке. Изобразительная модель квалифицируется тремя факторами – **когнитивной прагматикой, концептуальной семантикой реалий и художественной формой изображения**. В нашем случае семантика изобразительной модели связана с концептами натурфактов (явлений и объектов природы), художественная форма – с метафорической номинацией натурфактов как артефактов, а прагматика – с представлением мира природы как опытно освоенного и технически преобразованного мыслящим существом или даже созданного им.

## 1. Экпликативная схема денатурализации артефактов

Процесс денатурализации понятий о природных объектах и явлениях весьма неоднородный. Он может заключаться уже в самом вовлечении натурфактов в человеческую деятельность в качестве ее предметов (сырье, продукт, собственность, товар), инструментов, места или времени реализации. В этом случае натурфакт денатурализуется лишь отчасти. Он остается тем же, чем и в узуальном мышлении, однако через вовлечение в человеческую предметно-манипулятивную деятельность начинает восприниматься как нечто новое, отягощенное культурно-цивилизационной прагматикой и семантикой. Такой способ изображения натурфактов можно выделить в отдельную экспликативную схему.

Рассмотрим наиболее характерные для творчества БГ (как известно, поэт и музыкант известен в российском культурном пространстве именно под такой аббревиатурой) экспликации использования этой схемы. Они связаны с тем или иным способом

представления натурфакта. Изредка поэт денатурализует субъектные свойства природного объекта (т.е. приписываемые ему действия): *пусть кипит утекающая вода: значит еще перед одним раскроется небо; и словно бы открылось небо; утро не предвещало такого расклада; посмотрим, что принесет эта ночь; мир, как мы его знали, подходит к концу; их мир катится в пропасть*, но делает это вполне узуальными средствами, т.к. почти все использованные им в данном случае сравнения и метафоры являются стертыми и лексикализированными.

Чаще, однако, он представляет явление природы (воду, свет, цветы, траву) как **сырье** для человеческой деятельности (продукт потребления) или его предмет (камень, землю, реку, солнце):

*пришел пить воду, не смог узнать ее вкус; а он не пьет воду; мы пили воду; мы пили эту чистую воду; еще раз напьюсь этой бесконечной воды; нужно будет выпить на ночь два литра воды; я налью тебе ключевой воды; дай мне напиться железнодорожной воды; выпиватель воды; ведь они не пьют воды; вино заменило мне воду; ждал когда погасят свет; мы погасим весь свет; кто погасит их свет; выключи свет; выключат свет; мы потушим весь свет; туши свет; задуйте свеч дрожащих свет; я зажег весь свет; в доме в котором не гасят огней; не впускать сюда свет; накоси мне травы для кайсяку; цветы что я подарил тебе; ты засушила и скурила цветы; держали камни в ладонях; кто держит камни для долгого дня; возьми в ладонь лед; привяжи к ногам моим камень; напишите это слово на камне; сбитые с камней имена; о камень сединами бьются; что они сделали с землей; я поверну эти реки вспять; но каждый из нас стрелял в свое солнце,*

изредка также как **инструмент** (*и они коронуют тебя цветами; я клянусь на упавшей звезде*) или **предмет собственности** (*пора вернуть эту землю себе*). В данной группе частотностью выделяются фразеосхемы (*пить / выпивать*) *воду // напиться воды* и (*погасить / потушить / выключить*) *свет*, а также идиостилевое языковое клише *держат камни*.

Сюда же можно отнести и пример *кому-то вода – питье, кому-то – царская честь*, хотя с формальной точки зрения это квазидефиниция, а не объектная конструкция. Если бы не то, что все натурфактуальные концепты здесь представлены в отрыве от мира природы и как собственно антропные ценности, можно было бы отнести эту схему к модели прямого изображения природы. Совсем иначе представляются натурфакты в следующей группе экспликативных схем.

## 2. Экспликативные схемы артефактуализации натурфактов

В отличие от предыдущей схемы, здесь натурфакты либо явно определяются как артефакты (через сравнение, метафору или метаморфозу), либо изображаются как артефакты опосредованно – через осуществляемые с ними культурно-цивилизационные действия, а также через приписываемые им артефактуальные атрибуты.

### Схема отождествления натурфактов артефактам

Самым простым способом изображения явления или объекта природы как рукотворного является их непосредственное сопоставление: *если ночь как туннель; небо лежало как груз; ты дала мне этот мир как игрушку*; отождествление: *дневной свет*

– *наждак; весь мир это декорация*, или преобразование натурфакта в артефакт: *небо обращается в запертую клетку; снег превращался в сталь*.

С семантической точки зрения схема неоднородна как со стороны изображаемых натурфактов (неба, мира, ночи, света, снега), так и со стороны предидирующих их артефактов (груза, клетки, игрушки, декорации, туннеля, наждака, стали).

### Схема артефактуализации объектных свойств натурфакта

Объектные свойства изображаемой в тексте реалии проявляются в семантике процесса, который субъект осуществляет в отношении к данному предмету. В нашем случае это культурно-цивилизационные действия, совершаемые человеком в ходе его преобразующей деятельности (равно предметно-манипулятивной – *ковать, открыть / закрыть, дать, украсть, дарить*), как и информационно-семиотической (*писать, рисовать, говорить, благословить, купить*). Представленный таким образом натурфакт «превращается» в **материал** (*закованным в лунный свет; на черно-белой листе уже написано; пишет на небе*), **инструмент** (*нарисованное ветками сирени; написанное листьями по коже; и хочется ветром писать мелодию этого сна; благословить горящую землю дождем*), **место** человеческой деятельности (*в небе черной тушью чугуна; в небе один манифест; в небесах открылась дверь; двери закрыты в дождь и лето; и над миром взойдут ледоруб да пила*) или же в **предмет собственности** (*укрававший дождь; купить себе продолжение весны; даришь всем прочим свет; и людям дневным дай ночную звезду*).

Непосредственно к данной схеме примыкает пример *кони говорят человеческим огнем*, хотя здесь субъектом действия является животное. Тем не менее само действие – *говорит* – явно результат антропоморфизации.

Как и в предыдущем случае, концептуальная семантика схемы весьма разнообразна («небо», «свет», «дождь», «дерево», «ветер», «земля», «огонь», «весна», «звезда», «лето», «мир»). Чаще всего таким субъектом является «небо». Менее разнообразны прямо не номинируемые артефактуальные феномены, в виде которых представлены природные объекты и явления (*металл, бумага, кисть / карандаш, реликвия, дом, ценность / товар*). Однако с формальной точки зрения здесь явно выделяется одна фразеосхема – *писать / рисовать (чем-то) // (по чему-то) // (на чем-то)*. К данной схеме примыкают также два примера, формально выглядящие как атрибутивные, хотя и имплицитные предметные действия, произведенные с натурфактами: *резной ветер, раскрашенный воздух*.

### Схема артефактуализации атрибутивных свойств натурфакта

Еще одним косвенным способом артефактуализации природных объектов и объектов является приписывание им свойств и характеристик артефактов, таких как **материал** или **субстанция**, из которых «сделан» натурфакт (чаще всего – железо): *в чугунном мире нашем; шелк небес; в небесах из картона; в железном небе; стальные ветра; железные цветы рвутся вверх; в электрическом небе; хрустальный ветер; а земля лежит в ржавчине*. В примерах *почтовая змея* и *под пулеметной звездой* артефактуальные атрибуты носят характер формы деятельности. В конструкции *море в крестах* атрибут указывает на характерный внешний вид культурного объекта, в который трансформируется *море*, – кладбища, а в *подвенечная земля* – на предназначение культурного объекта, в который «превращается» *земля* – платья.

В примерах *небесные струны, через дырку в небесах, ключи от дня, двери травы, завесы земли, декорации моря* атрибутивность самого натурфакта носит чисто формальный характер. С когнитивной же точки зрения это артефакты здесь представляют собой атрибуты натурфактов (небеса обладают струнами и дыркой, день – ключом, трава – дверью, земля – завесами, а море – декорациями), что имплицитно представляет их как музыкального инструмента, полотна, дома и театральной сцены. То же наблюдаем и в примере *хозяин этого прекрасного мира*, где атрибутивное использование натурфакта имплицитно его понимание как собственности.

Описанные выше примеры можно назвать *артефактуальной атрибутивизацией натурфакта*. Более классической версией использования этого приема являются примеры *лук из травы, стена из льда, узда из льда и ледяная броня*, в которых природный объект представлен как материал для производства артефакта.

Чаще всего объектом артефактуализации через атрибуты у БГ становится «небо».

Подводя итог анализа металогической изобразительной модели представления натурфактов как артефактов в творчестве Бориса Гребенщикова, можно сказать, что поэт прибегает к двум способам такого изображения природных реалий – денатурализации (изображая натурфакты вовлеченными в человеческую деятельность) и артефактуализации (изображая их как материалы, продукты, инструменты или места культурной и цивилизационной активности человека). Большинство описаний первого типа в текстах Гребенщикова относится к таким концептам, как «вода», «свет» и «камень», а второго – к концептам «небо», «свет», «ветер» и «дождь». В качестве же целевого объекта трансформации в его произведениях чаще всего выступает идея дома (двери), полотна и кистей, а также железа (чугуна, стали). Такая повторяемость иногда носит явные признаки когнитивной прецедентности (повторяется та же идея, тот же способ понимания реалии, но выраженная иными словами) и когнитивной модельности (реализуется тот же способ художественного изображения реалии, но касается он иных концептуально значимых реалий).

## Литература

- Заика В.И. (2006), *Очерки по теории художественной речи*, Великий Новгород.
- Лещак С. (2014), *Автоцитирование в песенном творчестве Бориса Гребенщикова*, в: «Мова і культура (Науковий журнал)», Видавничий дім Дмитра Бураго, Київ, вип. 17, т. 3 (170), с. 56-63.
- Лещак С. (2012), *Формальные модели употребления прецедентных текстов в песенном творчестве Б. Гребенщикова*, „Przegląd Wschodnioeuropejski”, Olsztyn, nr 3, s. 467-479.
- Лещак С. (2012), *Фразеосинтаксические модели вербализации когнитивно-ментальных действий в идиостиле Бориса Гребенщикова*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, t. 23, s. 11-21.
- Лещак С., Лещак О. (2016), *Об экспликативных схемах изобразительных моделей (на примере когнитивного пространства «природа» в песнях Бориса Гребенщикова)*, „Studia Methodologica”, nr 42, s. 23-35.

*Swietlana Leszczak (Kielce)*

## **A pictorial model of transformation of naturefacts into artefacts in artistic idiostyle by Boris Grebenshchikov**

### Summary

The paper focuses on the pictorial models of aestheticization of natural phenomena in Boris Grebenshchikov's idiostyle. The attention is drawn to the presentation of natural phenomena as objects transformed by people what is characteristic of artist's idiostyle. In his creative output, the artist uses the two types of such presentation – denaturalization (presentation of naturefacts as involved in human activity) and artefactualization (their presentation as materials, products, instruments, or places of cultural and civilizational human activity).

**Keywords:** Boris Grebenshchikov, pictorial model, naturefact, artifact.

*Irina Rolak*  
Кельце

## **Обучение польских студентов русскому языку в сфере международного туристского бизнеса: дискурсный подход**

В настоящее время в связи с растущим количеством выезжающих за рубеж и приезжающих в страну, со все более развивающимся рынком туруслуг, назрела необходимость подготовки иностранных студентов (в нашем случае – польских) к работе в туристических фирмах. Для этого им требуются не только филологические знания по русскому языку, но и специальные знания в области туристики, турбизнеса и туристических услуг. Поэтому коммуникативная подготовка студентов в области международного туризма представляется нам очень актуальной и требует от преподавателей русского языка как иностранного поиска новых компетенций и технологий обучения, а также умения их интегрировать и соподчинять контексту общения.

Поэтому в статье речь пойдет о таком обучении русскому языку в сфере туризма, в котором язык – это один из компонентов формирования целостного дискурса общения в этой области. Дискурс мы понимаем как целостную коммуникативную деятельность, обусловленную культурой общающихся (культурный фактор), определенной целевой установкой (прагматический фактор) в определенных ментальных схемах (когнитивный фактор). Причем, языковой (контентный) фактор организации профессионального дискурса соподчинен контекстным – прагматическому, культурному, когнитивному. Обучение как деловому общению, о котором мы писали прежде<sup>1</sup>, так и деловому общению в сфере туризма, сегодня немыслимо без учета этих факторов, интегрированных в языковой. Важными и учитываемыми в таком обучении категориями дискурса являются интертекстуальность (особо важное значение приобретает она в профессиональной коммуникации), деятельность (важная также в коммуникативистике, когнитивистике и прагматике) и коммуникативная личность (языковая, речевая и дискурсная).

В связи со сказанным выше, актуальность нашего исследования мы видим в единении вопросов теоретического и прикладного знания, что в контексте изучения профессиональных дискурсов приобретает особое значение.

---

<sup>1</sup> См. И. Роляк, *Многофакторная модель обучения русскому языку делового общения в Польше: дискурс, культура, прагматика*, Kielce 2014, 288 с.

Необходимым, но не самодостаточным средством обучения профессиональному общению является учебник. А.Р. Арутюнов отмечал еще в 1990 году (ссылаясь также на зарубежных ученых), что «современные учебники и построенные на их основе учебные курсы обеспечивают *языковую компетенцию* (учащиеся умеют описывать предложения в терминах синтаксиса, морфологии и словообразования, а также иллюстрировать примерами синтаксические конструкции и формо- или словообразовательные модели), *речевую компетенцию* (учащиеся понимают предложения-образцы и умеют строить предложения-аналоги по образцам). Однако наши учебники и учебные курсы обычно не обеспечивают *коммуникативную компетенцию* (учащиеся затрудняются решать средствами изучаемого языка задачи общения)»<sup>2</sup>. С тех пор прошло уже много лет, и современные учебники по русскому языку в достаточной степени решают также и задачу обеспечения учащимся коммуникативной компетенции. Но в обучении профессиональному общению и этого, на наш взгляд, недостаточно, так как здесь выходит на первый план *дискурсная компетенция*. Не дискурсивная, являющаяся одной из составляющих коммуникативной компетенции и представляющая собой умение правильно строить высказывания и тексты согласно нормам языка и стиля, а дискурсная – позволяющая взглянуть не только на языковые, стилевые, но и культурный, прагматический и когнитивный аспекты общения<sup>3</sup>. Дискурсная компетенция подразумевает восприятие и продуцирование текста в единстве его информативной и интерактивной составляющих. Причем, как отмечает И.Ф. Ухванова, коммуниканты видят не только текст, но и себя в нем, то есть, они понимают тех, с кем общаются, а не только ждут, чтобы поняли именно его<sup>4</sup>. Поэтому среди умений и навыков профессиональной коммуникации (в области туристических услуг и не только) необходимыми являются способность как продукции, так и восприятия услышанного; способность успешно организовывать и включаться в разнообразные по форме (формату) и содержанию (предмету общения) коммуникативные события, которые, вплетаясь в дискурс туристической деятельности, актуализируют эту деятельность и в информационном (предметно-ориентированное общение) и в интерактивном (субъектно-ориентированное общение) планах. Сказанное реализуется в контексте осознанного включения учащихся в актуальные для данного типа дискурса жанры и форматы общения. Причем дискурс – это не просто текстопорождение в стилистике делового туристического общения, а текстопорождение в этой области, то есть, это сама коммуникативно-деловая деятельность на русском языке, которая диктует содержание обучения<sup>5</sup>.

В связи с вышесказанным отметим, что учебник является необходимым, но не самодостаточным средством обучения. Важно, чтобы основываясь на текстах учебника, подбирать и придумывать все новые задания таким образом, чтобы активизировать

---

<sup>2</sup> А.Р. Арутюнов, *Теория и практик асоздания учебника русского языка дл иностранцев*, Москва: «Русский язык», 1990, с. 6.

<sup>3</sup> См. И. Роляк, *Многофакторная модель обучения*.

<sup>4</sup> И.Ф. Ухванова-Шмыгова, *Дискурс-Компетенция*, в: //La Table Ronde. Дискурс в академическом пространстве. Сборник материалов, вып. 1, Минск 2010, с. 33.

<sup>5</sup> Дискурсный подход к обучению был успешно апробирован и реализован в учебнике Анны Железник и Ирины Роляк *Менеджмент и коммуникации. Русский язык бизнеса. Продвинутый уровень*, Kielce 2012, 470 с.

учащихся, побуждать их к языковой деятельности (не только речевой, но и текстопорождающей) на русском языке.

Назовем основные учебники, используемые нами на занятиях. Это, прежде всего, разработанный коллективом авторов Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина в Москве комплекс учебников РЭТ (Русский экзамен. Туризм)<sup>6</sup>. Этот комплекс представляет собой взаимосвязанные части и уровни (A2-B2/C1) и учит коммуникации в непосредственном и опосредованном контакте с русскими. Кроме информативной составляющей, здесь присутствуют также и ролевые взаимоотношения: роли сопровождающих, гидов, аниматоров, медперсонала, руководителей в сфере туризма, менеджеров, рекламщиков, маркетологов и т.д. Причем, как отмечают авторы учебников, целесообразно использовать в процессе обучения все три части, несмотря на то, что первые – более низкого уровня. Их можно (и нужно) использовать хотя бы выборочно<sup>7</sup>. А ключевым принципом концепции учебника является ориентация на овладение языком как средством общения в реальных ситуациях профессионального общения. Для этого в нем предлагаются следующие жанры устного общения: деловые беседы, тренинги, переговоры, совещания; письменное общение представлено, например, заданиями на оформление/заполнение делового документа: заявки на бронирование турпакета, проведения тура, составления резюме и некоторыми другими, хотя письменные жанры представлены в учебнике намного меньше. Еще меньшее внимание уделено здесь грамматике и лексике, взятыми отдельно – здесь это «строительный материал, облекающий содержание общения в нужную форму»<sup>8</sup>. При всем несомненном разнообразии текстового материала и необходимой лексики нам, однако, несколько не хватает разнообразия заданий, которое мы компенсируем, придумывая свои, трансформируя один вид дискурса в другой, о чем напишем несколько ниже. Кроме того, назрела необходимость создания национально-ориентированного учебника в этой области, ведь наши студенты после окончания института будут работать с российскими туристами именно в Польше.

Второй учебник – Гжегожа Адама Зентали «Бизнес в России. Недвижимость. Туризм»<sup>9</sup>. В нем определены виды туризма, терминология, даны сведения о некоторых турфирмах и предоставляемых ими турах, советы туристам и некоторая туристическая документация (договор и согласие родителей на выезд ребенка). Кроме очень богато представленной информативной составляющей, учебник содержит также коммуникативные задания типа: составьте презентацию вашего турагентства по образцу, составьте план экскурсии по вашему городу на основании прочитанных образцов, опишите экскурсии или гостиницы для вашего клиента, выберите с клиентом тур (из нескольких представленных) и поговорите о цене, гостинице, мероприятиях и т.д. Кроме того, имеются и лексико-грамматические задания, в которых предлагается вставить нужное слово, словосочетание, предлог и т.д.

---

<sup>6</sup> Л.Б. Трушина, Л.Л. Вохмина, А.А. Булгина, Т.Г. Волкова и др., *Русский – Экзамен – Туризм. РЭТ-1., 2 и 3. Учебный комплекс по русскому языку как иностранному в сфере международного туристского бизнеса*, Москва 2005, 2006, 2007.

<sup>7</sup> Л.Б. Трушина, Л.Л. Вохмина, А.А. Булгина, Т.Г. Волкова и др., *Русский – Экзамен – Туризм. РЭТ-3. Учебный комплекс по русскому языку как иностранному в сфере международного туристского бизнеса*, Москва 2007, с. 5.

<sup>8</sup> Там же, с. 6.

<sup>9</sup> G. Ziętała, *Biznes w Rosji. Nieruchomości. Turystyka*, Rzeszów 2010.

Несмотря на несомненные достоинства названных нами учебников, ощущается некоторый недосыт. Это касается, прежде всего, большей работы с дискурсом (преобразования устного его вида в письменный или наоборот), составление на основании прочитанного (прослушанного) текста других видов коммуникативной активности: монологического высказывания, диалога, монолога, полилога, а также письменного текста (например, заявления на тур, жалобы, рекламации, оферты и т.д.). Кроме того, нам не хватает национально-ориентированного учебника, который бы учитывал особенности национального (польского) туризма, основные достопримечательности и места, которые стоит посмотреть в Польше. В связи с этим коллектив авторов нашего института разрабатывает в настоящее время такой национально-ориентированный учебник, в котором учитываются названные аспекты. Учебник будет предусматривать развитие следующих умений: реагировать на вербальное высказывание и невербальную ситуацию; намечать цель построения дискурсивного события, строить тактику и выбирать стратегии общения в соответствии с поставленной целью, наполняя высказывание необходимым языковым материалом; вступать в исправную интеракцию: понимать что, кому и как мы говорим, учитывать национальную и культурную специфику партнера; анализировать и понимать намерения автора или собеседника, продуцирующих высказывания (тексты). Таким образом, в учебнике будет реализовываться модель усвоения языка согласно традициям деятельностного и коммуникативно-деятельностного подхода в психологии и психолингвистике, который ввели в науку Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн и др.; когнитивизма (Т.А. ван Дейк, И.А. Зимняя, Е.С. Кубрякова и др.); а также дискурс-анализа (Т.А. Ван Дейк, Рут Водак, В.И. Карасик, М.Л. Макаров и др.).

Система его упражнений будет содержать задания по моделям, составление и воспроизведение дискурсивных событий согласно разным ситуациям общения в сфере туризма, задания на решение профессиональных проблем и т.д., что в конечном счете подготовит студентов к свободной коммуникации в области турбизнеса и туруслуг. А в настоящее время, за неимением такого учебника, в процессе обучения мы придумываем разнообразные задания, подготавливающие студентов к такой спонтанной, свободной коммуникации.

Особое внимание обращается на задания типа обсуждаем прочитанное, *дискутируем по вопросу...*, *составляем (монолог, диалог, полилог)* по одному из обсуждаемых вопросов, преобразовываем устный текст в письменный или наоборот (устные жанры: совещание, дискуссия, выступление, переговоры, деловой разговор); *самостоятельно разрабатываем и проводим экскурсию, заказываем экскурсию, пишем заявку, рекламацию, жалобу, составляем договор, описываем места, которые стоит посетить и достопримечательности; предлагаем разные варианты экскурсий и мероприятий потенциальному клиенту и т.д.* Кроме сказанного, студенты готовят мультимедийные презентации, в которых, например, разрабатывают маршрут тура, показывают достопримечательности какого-либо города, гостиницы, описывают возможные или запланированные в туре мероприятия; готовят экскурсию по какому-либо польскому городу; включаются в игру, отыгрывая роли: туроператор – клиент; клиент – сотрудник турбюро; гид – турист; представитель головной туристической компании – директор филиала; менеджер турфирмы – сотрудники отдела и др. Студенты пишут отчеты, сметы и жалобы на услуги ненадлежащего качества, составляют договоры на оказание туруслуг и резюме для устройства на работу; рекомендательные письма и другие документы.

При дискурсном подходе студенты:

- овладевают умением работы в группе и самостоятельно;
- отрабатывают речевые навыки во всех видах речевой деятельности;
- приобретают коммуникативные и дискурсные умения в данной сфере профессиональной деятельности;
- учатся структурировать отдельные дискурсивные события и наполнять их необходимым содержанием;
- учатся логически связно аргументировать свои высказывания;
- овладевают стратегиями и тактиками разных видов устного и письменного взаимодействия.

Приобретение указанных выше умений нуждается в предварительно накопленной тематической лексике, предтекстовых и послетекстовых лексических заданиях, образцах текстов разных форматов и жанров, письменных и устных. Но не менее важна работа преподавателя, руководящего самостоятельной и групповой работой студентов, направленной на поиск анализ и синтез информации из разных источников, работу с дискурсом, а также его трансформациями (устный – в письменный и наоборот; монолог – в диалог или полилог; трансформация одного жанра в другой и т.д.). Таким образом, дискурсный подход в обучении учит студентов профессиональному общению, которое учитывает как знание предмета общения, так и его творческую реализацию, проявляющуюся в совершенствовании коммуникативных умений в разных проблемных ситуациях в рамках заданных целей обучения.

*Irina Rolak (Kielce)*

## **Teaching Russian to Polish students in the field of international tourism: discursive approach**

### **S u m m a r y**

The communicative preparation of students in the field of international tourism industry is of current importance and requires the teachers of Russian as a foreign language to search for new competences and technologies of teaching as well as the ability to integrate and connect them with the context of communication. Therefore, the article presents a way of teaching Russian in the field of tourism in which the language is one of the elements which shape the tourism discourse.

**Keywords:** discourse, business, communication, tourism, teaching, Polish students.



# RECENZJE



*Александр Глотов*  
Острог

**За что я обожаю литературоведов**  
***Размышления по поводу монографии Владислава Просцевичуса***  
***«Метаэтическая доминанта русской литературы***  
***в историческом освещении» (Киев: БВЛ, 2014. – 292 с.)***

Для того, чтобы текст, заявленный как научное исследование, воспринять в достаточной степени адекватно, следует, по моему мнению, установить его происхождение.

Кто-то скажет, что **Михаила Михайловича Бахтина**, **Умберто Эко** или там **Романа Осиповича Якобсона** надо читать как Святое писание при любой погоде и не спрашивая, кто такой.

Может быть, с Бахтиным, Эко и даже Якобсоном дело обстоит именно так, но представьте себе 1946 год – и никому не ведомого 50-летнего соискателя кандидатской степени Бахтина, так никогда и не ставшего, кстати, доктором филологических наук... А читал ли бы кто-нибудь гарвардские лекции *Шесть прогулок в литературных лесах* заурядного, одного из многих, профессора Болонского университета Умберто Эко, если бы до этого он не стал автором культовых постмодернистских романов *Имя розы* и *Маятник Фуко*? Большинство выпускников филологических факультетов помнят Романа Якобсона всего лишь как персонажа стихотворения Владимира Маяковского *Товарищу Нетте, человеку и пароходу*, а ведь он чуть было не победил Джона Стейнбека в 1962 году в гонке за Нобелевскую премию по литературе, не написав при этом ни одного художественного произведения, но будучи основоположником фонологии и нейролингвистики.

Нет, прежде чем взять в руки литературоведческое писание, я хочу знать, с кем я имею дело. Я вам не скажу за всю науку, но, по крайней мере, в науке о литературе источник информации имеет значение.

Так вот, **Владислав Эдуардович Просцевичус**, о монографии которого пойдет речь, – это украинский литературовед литовского происхождения, родившийся в 1959 году в заполярном городе Норильске, только недавно к тому времени переставшем быть островком печально знаменитого советского Архипелага Гулаг – Норильлагом. Именно поэтому, чтоб вы не сомневались, сейчас Просцевичус припадает к истокам, живет в литовском городе Каунасе, вспоминает родной и самый древний из индоевро-

пейских язык, продолжая быть при этом кандидатом филологических наук, докторантом и воспитанником донецкой филологической школы.

А вот с этого места придётся поподробнее. Потому что «Донецкая филологическая школа» – достаточно заметное явление в поздней советской и постсоветской литературоведческой русистике и теории литературы.

Это, во-первых, труды **Владимира Викторовича Федорова** (1941) *О природе поэтической реальности* (1984), *Поэтический мир как литературоведческая категория* (докторская диссертация, 1989), *Поэтический мир и творческое бытие* (1994), *Оправдание филологии* (2005), центральной идеей которых является концепт «поэтического мира», имеющего в себе как «жизненный», так и «литературный» план.

Это, во-вторых, работы **Михаила Монсеевича Гиршмана** (1937-2015), посвященные идее художественной целостности и собственно целостному анализу литературного произведения как таковому: *Ритм художественной прозы* (1982), *Еврейская и христианская интерпретации Библии в поздней античности* (2002), *Очерки философии и филологии диалога* (2007).

Донецкая школа вела свой отсчет от Бахтина и Тынянова, дружила с Юрием Михайловичем Лотманом, Вадимом Валериановичем Кожиновым, Николаем Константиновичем Геом, Борисом Ошеровичем Корманом. В Киев, надо сказать, эти ученые заезжали значительно реже. А Донецк, Кемерово и Ленинград стали в этой системе координат городами-побратимами.

Собственно, если уж на то пошло, то на территории и Украинской ССР, и независимой Украины, подобных отчетливо выраженных региональных научных литературоведческих «школ», пожалуй, и не было. Разумеется, был Институт литературы Академии наук в Киеве как оплот официальной науки. Был его филиал во Львове. Была группа симферопольских исследователей, закуклившихся на крымском глобусе. Были одиночные именные центры, такие как школа профессора **Романа Теодоровича Громьяка** в Тернополе или профессора **Марка Вениаминовича Теплинского** в Ивано-Франковске. Но Донецк уже тогда был сам по себе.

Если кто-то заподозрит, что сразу после распада Советского Союза вся эта дружная донецкая когорта снобов и эстетов от литературоведения, которая обросла многочисленными учениками, единомышленниками и соратниками, и не только в Донецке, вдруг на счет «раз!» перестала быть тем, кем она привыкла быть – то спешу вас разочаровать. Они и в советские-то «тощие» годы перманентно были в глухой оппозиции к государству – потому и ушли в туманные эмпирии настолько высокой науки, чтобы у бюрократов от образования закружилась голова и они махнули на них рукой.

А уж в годы независимости всех от всех младший партнер отцов-основателей – **Александр Александрович Кораблев** в докторской диссертации под неприятным названием *Русская художественная литература как источник филологического знания* (sic!), написанной под патронатом М.М. Гиршмана, целый раздел посвящает истории именно донецкой филологической школы, ни больше, ни меньше. Потому что без этой школы ни русской художественной литературы, ни филологического знания, по его мнению, представить себе нельзя.

В этой саге о донецкой школе Владислав Просцевичус нашел свое достойное место как прямой наследник В.В. Федорова. Чем, насколько мне известно, заслуженно

гордится и стремится быть на уровне, дабы не уронить и тому подобное. Что не так просто.

И вот тут, собственно, и начинается наш разговор.

Будем реалистами: книжками с такими названиями – *Метаэтическая доминанта русской литературы в историческом освещении* – вряд ли завалены прилавки книжных магазинов. Не знаю, каков реальный тираж монографии и можно ли вдохнуть запах типографской краски ее страниц, но мы живем в эпоху виртуальных текстов – и вот вам, для желающих удостовериться, что такая книга вообще существует, – место, где любой, шурша клавиатурой, может ее полистать, <http://91.250.23.215:8080/jsruil/handle/123456789/109>. Это репозиторий Мариупольского университета, чьим ученым советом монография и рекомендована к печати.

Сразу скажу: Владислав Просцевичус достойно представил уровень альма-матер. Обнаружил и обезвредил эту самую метаэтическую доминанту русской литературы. Причем на всех возможных уровнях и во всех мыслимых ипостасях.

Каждая глава монографии – это эпос, не меньше. «Раздел 1. Обращение метафоры» (по одному стихотворению Блока и Есенина, «Слово о полку...»), «Раздел 2. Тело воображения» (по одному стихотворению Державина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева), «Раздел 3. Метаэтика жертвы» (*Евгений Онегин* А. Пушкина), «Раздел 4. Эстетическая реакция в прозе» (*Анна Каренина* Л. Толстого, *Дуэль* А. Чехова, *Судьба человека* М. Шолохова).

Итого: главное и безусловное во всей русской литературе описано на примере шести стихотворений, одного романа в стихах, одного романа в прозе, двух рассказов и русско-украинского «Слова...». А вот и вывод, к которому пришел исследователь:

Русская словесность, исконно вступившая в панэтические отношения с «действительностью», дала ряд прозрачных образцов метаэтического словесного акта. Мы настаиваем на термине «метаэтических» в желании отстраниться от аморализма, имморализма и т. п. как предельно неточных путей к интерпретации метаэтики (с. 288).

То есть, русская литература изначально («исконно») содержит в себе то, чего нет и никогда не было ни в одной другой литературе мира. и это нечто имеет, с одной стороны, определенное отношение к морали, а с другой – совершенно очевидно ей, морали, противоречит.

Кроме того – «Мы настаиваем также на том, что метаэтические словесные акты являются первичными по отношению к жизнеставяющим актам познания, коммуникации и пр. – предоставляя этим тенденциям жизни их собственную пищу: интересы и конфликты». Точка.

Опять-таки, это, видимо, означает, что творения русской литературы (напоминаю – уникальные) собственно и создали сам процесс общения и познания, а без них человечество так и прозябало бы во мраке невежества и аутизма.

Желающие могут лично сопоставить ход анализа с этими ошеломительными выводами.

Не рискну опровергать столь категорические утверждения. Да и масштаб изыскания не может не приводить в изумление. и потому ограничусь только этим кратким обзором.

Для анализа же возьмем всего лишь ДВА абзаца из вступительной части, в которой автор на пальцах разъясняет читателю, о чем он с ним собирается говорить.

Итак, автор монографии, ученик профессора В. Федорова, не мог обойти вниманием своего наставника и рецензента. Поэтому он прежде всего излагает сущность одной из федоровских идей, на которой собирается строить здание своей концепции. Вот этот дайджест:

Концепция В. Федорова принципиально метанаучна: событие, которое поразило воображение ученого, и описанию которого он посвящает свои книги, предшествует как событию этической оценки, так и событию научного «открытия». Постольку федоровская теория воображения и не поддается критике с позиций науки как таковой: она не «выводится» из науки. Соответственно, среда этического сомнения оказывается вокруг субъекта воображения, коль скоро он застаёт себя вообразившимся. Такая среда оказывается, так сказать, востребованной постольку, поскольку вообразившийся субъект оказывается и субъектом жанрово-ролевого существования, то есть, существования этически прописанного (с. 9).

А теперь – попытка перевода с точки зрения здравого смысла, уж не обессудьте:

1. Идея «большого учителя» не принадлежит к категориям научным.
2. Потому что феномен («событие»), который он анализирует, пребывает в реальном мире и существует сам по себе.
3. Анализ состоит из этической оценки феномена и собственно открытия его.
4. Еще раз: такая позиция не принадлежит к научной и не может поэтому подлежать научной же критике.
5. Из этого неминуемо следует, что по поводу соображений исследователя обязательно возникнут упреки в моральной недобросовестности.
6. Так и должно быть, потому что исследователь вызывает огонь на себя.
7. Речь, таким образом, идет о сознательной моральной провокации.

Если кто-то иначе прочитал этот абзац, то, как говаривал мой университетский учитель Валерий Леонидович Сердюченко, я готов съесть свою шляпу.

Насколько продуктивен этот способ литературоведческого познания – даже затрудняюсь сказать.

Но вот текст, который заканчивает вступительную главу:

Другой путь – недолжность жанрового существования как укрывающего от меня мою вину и мой шанс самоотречения – недолжность предпочтения своего существования другому вторичен по отношению к предпочтению существования – бытию. (Потребности тела производны по отношению к потребности в теле и упраздняются интуицией инотелесности.) (с. 10).

Попытаемся и тут включить здравый смысл, не опережающий сколь угодно современные изыски теории. Честно говоря, пришлось подвергнуть сознание серьезному насилию, вызванному сомнениями в земном происхождении уважаемого автора.

Итак:

1. Жанр в литературе – категория произвольная.
2. Эта позиция – морально ущербна («укрывает от меня мою вину»).
3. Исследователь не должен поддаваться этому искушению.
4. Эта свобода выбора никак не влияет на самую реальность («бытие»).
5. Материальность вызывает разнообразие материальных потребностей.
6. Но эта материальность – ничто по сравнению с жизнью духа («инотелесностью»).

И вот что с этим эпохальным открытием прикажете делать?

Если это не самая замшелая экзегетика, то уж точно – каноническая герменевтика. Держа в руках такую отвертку, исследователь легко может развинтить на запчасти не то что *Евгения Онегина* – *Улисс* Джеймса Джойса покажется детским рождественским стишком.

Держу в руках доступное мне издание *Антологии мировой литературно-критической мысли XX столетия*, кратенькую, на 832 странички, хрестоматию по теории литературы. и ощущаю, что присутствую при рождении литературоведения XXI века.