

STUDIA RUSYCYSTYCZNE

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

28



2020

STUDIA RUSYCYSTYCZNE
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
TOM 28

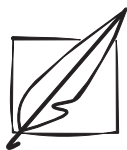
RUSSIAN STUDIES
University of the Jan Kochanowski

Vol. 28

STUDIA RUSYCYSTYCZNE

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

TOM 28



Wydawnictwo
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
Kielce 2020

Kolegium Redakcyjne

prof. dr hab. Eleonora Lissan (Litwa)
prof. dr hab. Oleksandr Volkovynskiy (Ukraina)
prof. dr hab. Alexey Glazkov (Rosja)
prof. dr hab. Walentyna Gierasimeczuk (Ukraina)
prof. dr hab. Margarita Gawrilina (Łotwa)
prof. dr hab. Oksana Prosiannyk (Ukraina)
prof. UJK dr hab. Joanna Nowakowska-Ozdoba (Polska)

Recenzenci

dr hab. Marek Marszałek, prof. UKW
prof. dr hab. Oleksandr Glotov (Ukraina)
prof. dr hab. Oxana Labashchuk (Ukraina)
prof. dr hab. Vladimir Zaika (Rosja)
prof. dr hab. Oleksandr Volkovynskiy (Ukraina)

Redakcja naukowa i językowa

prof. dr hab. Ludmiła Szewczenko
dr hab. Irina Rolak, prof. UJK

Redaktorzy prowadzący

dr hab. Martyna Król-Kumor, prof. UJK
dr hab. Oleg Leszczak, prof. UJK

Formatowanie komputerowe

Józef Bąkowski

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2020

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

Spis treści

LITERATUROZNAWSTWO

Инна Гажева (Львов) Структура повествования в фантастическом рассказе Ф. Достоевского <i>Кроткая</i>	11
Александр Глотов (Кременец) Безумный мир Гоголя и Достоевского	23
Илья Кузнецов (Новосибирск) Александр Островский и Николай Некрасов – барометры литературной эволюции XIX века	29
Иван Назаренко (Томск) Исповедальность в романе Ю. Фельзена <i>Письма о Лермонтове</i>	39
Екатерина Никитская (Киев) Поэма <i>Блудный сын</i> Н. Гумилева как первый манифест акмеизма	53
Владас Просцевичус (Каунас) Деинтонирование как ресурс поэтической речи	63
Наталия Соценко (Харьков) Пародия А.И. Куприна <i>По заказу</i> как «метатекст»	71
Элеонора Шестакова (Донецк) Реальное шоу – своеобразно перечеркнутый текст художественной литературы: компаративистский аспект проблемы	87
Ольга Верник (Полтава) «Путешествие» инока Марка как источник повести Вс. Иванова «Бегствующий остров»	103
Ирина Заярная (Киев) Массмедийный дискурс в интермедийных художественных проектах Тимура Кибирова	111

JĘZYKOZNAWSTWO

Юлия Бекреева (Минск) Субъект как компонент значения глагола	123
Martyna Król-Kumor (Kielce) Podmiot w dyskursie naukowym	129
Олег Лещак (Kielce) Тождество имени собственного и онимическое тождество объекта номинации в лингвокультурологическом и лингвосемиотическом плане	139

RECENZJE

Vladimir Zaika (Nowogród Wielki) Podstawy teorii precedensowości kognitywnej (recenzja monografii Olega Leszczaka i Switłany Leszczak «Когнитивные прецеденты в песенном творчестве Бориса Гребенщикова: природа и человек», Kielce 2019)	159
Zasady etyki	163

Contents

LITERATURE STUDIES

Inna Gazheva (Lviv) The narrative structure of the fantastic story <i>A Gentle Creature</i> by Fyodor Dostoevsky	11
Aleksandr Glotov (Kremenets) The crazy world of Gogol and Dostoevsky	23
Ilya Kuznetsov (Novosibirsk) Alexander Ostrovsky and Nikolay Nekrasov – barometers of the nineteenth century literary evolution	29
Ivan Nazarenko (Tomsk) The confessional in Yu. Felzen's novel <i>Letters about Lermontov</i>	39
Ekaterina Nikitskaya (Kiev) N. Gumilyov's poem <i>The Prodigal Son</i> as the first acmeism manifesto	53
Vladas Prostsevichus (Kaunas) Deintonation as resource of poetic speech	63
Nataliya Sotsenko (Kharkiv) A.I. Kuprin's parody <i>By Order</i> as «metatext»	71
Eleonora Shestakova (Donetsk) The reality show is the peculiar crossed-out text of imaginative literature: the comparative aspect of the problem	87
Olga Vernik (Poltava) <i>The Traveler</i> of monk Mark as a Source of Ivanov's <i>The Running Island</i>	103
Irina Zayarnaya (Kiev) The mass media discourse in the intermediate art projects by Timur Kibirov	111

LINGUISTICS

Yuliya Bekreyeva (Minsk) Subject as a component of verb meaning	123
Martyna Król-Kumor (Kielce) Subject in scientific discourse	129
Oleg Leszczak (Kielce) Identity of proper name and onymic identity of the object of nomination in the linguoculturological and linguosemiotic aspects	139

BOOK REVIEWS

Vladimir Zaika (Velikiy Novgorod) The basics of cognitive precedencey theory (review of «Когнитивные прецеденты в песенном творчестве Бориса Гребенщикова: природа и человек» by Oleg Leszczak and Switlana Leszczak, Kielce 2019)	159
Code of Ethics	163

LITERATUROZNAWSTWO

Инна Гажева

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0694-1672>

Львовский национальный университет имени Ивана Франко (Львов, Украина)

e-mail: arsenjeva.in@gmail.com

Структура повествования в фантастическом рассказе Ф. Достоевского *Кроткая*

Повесть или, согласно авторскому определению, «фантастический рассказ» Ф. Достоевского «Кроткая» не перестает привлекать к себе внимание исследователей [Yesulov 2018; Kasatkina 2015; Suzi 2016; Zhāng 2018 и др.]. При этом в центре внимания, как правило, оказываются психология героев и попытка ответить на вопросы: почему Кроткая решилась на самоубийство и возможно ли преображение Закладчика в будущем. Действительно, эти вопросы являются наиболее важными: ответить на них и значит, собственно, постигнуть смысл произведения. Однако для этого необходимо осуществить анализ повествовательной структуры повести, чему и посвящена настоящая статья.

Анализ повествовательной структуры, или нарративный анализ, исходит из противопоставления фабулы и сюжета – того, «что было на самом деле», и того, «как узнал об этом читатель» [Tomashevskiy 1925: 137]. Предельно обобщая, фабулу «Кроткой» можно свести к последовательности таких событий: взрослый обеспеченный герой-интеллектуал, у которого за плечами свой драматический опыт, встречается с молодой, незащищенной девушкой и «спасает» ее; герой открывает для себя ее необычность, исключительность, составляющей которых является и ее кротость; между ними возникают любовные отношения и интимная близость; герой не справляется с тем, что он должен принять, впустить в свою жизнь другого человека, ибо для этого необходимо освободить в душе пространство для этого принятия, а эгоцентричный герой занят исключительно собой; в силу этого герой бросает героиню (дистанцируется от нее), после чего героиня кончает с собой, а герой понимает, что упустил самое главное в жизни и раскаивается в своем эгоизме. Фабула эта далеко не оригинальна (в частности и для самого Достоевского, использовавшего ее во второй части «Записок из подполья»), однако сюжет и идея «Кроткой» – глубоко своеобразны. Для выявления этого своеобразия необходимо проанализировать пути трансформации фабулы в сюжет. К числу важнейших из них традиционно относят композицию, фокализацию, организацию модально-временного и пространственного планов [Genette 1998; Shmid 2003].

Внешняя **композиция** «Кроткой» достаточно сложна для столь небольшого по объему произведения. Во-первых, повесть разделена на две безымянные главы, каждая из которых состоит из ряда (шести и четырех, соответственно) главок с весьма характерными названиями. Кроме того, повесть включает в себя своеобразное предисловие «От автора». В нем, во-первых, устанавливается связь с «Дневником писателя», в котором повесть была опубликована и который может быть рассмотрен как ее ближайший контекст; во-вторых, проясняется суть «фантастичности» данного произведения в понимании автора; в-третьих, обозначена тема: осознание мужем только что свершившего самоубийства жены, процесс собирания им «мыслей в точку» и постижение правды, которая «неотразимо возвышает его ум и сердце» [Dostoevsky 1982: 5]. Это авторское предисловие представляется порой настолько важным, что, говоря о том, что повесть делится на две части, исследователь имеет в виду авторское предисловие и все остальное повествование [Kasatkina 2015: 414]. При этом во главу угла ставится смена фокализации: с нулевой (авторское повествование) на внутреннюю (повествование от лица персонажа).

Повествование от лица персонажа в «Кроткой» представляет собой, в терминологии В. Шмида, *«диалогизированный нарративный монолог»* [Shmid 2003: 105]. Это значит, что персонаж рассказывает свою историю с постоянной оглядкой на воображаемого собеседника (наррататора), на предвосхищение его обвинений и торопится то оправдать, то обличить себя. Такая позиция придает повествованию необычайное напряжение, вовлекая читателя в суд героя над самим собой.

Повествование от лица персонажа начинается как ретроспективное, в тот момент, когда герой, ошеломленный только что совершившим самоубийством героини, торопится вспомнить и рассказать «по порядку» историю их знакомства, своего сватовства, а затем супружеской жизни. Причем главная установка – понять, разобраться, как и почему все это произошло именно тогда, когда ему самому столь близким стало казаться их счастье. Таким образом, рассказ начинается со слов «теперешнего», повествующего «я», в частности с его вопроса: «Вот пока она здесь – еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один?» [Dostoevsky 1982: 6]. А затем рассказчик возвращается ко времени их знакомства и старается последовательно рассказать всю историю. Однако, как отметил В. Шмид, этот рассказ оказывается буквально «пронизан неопровержимостью факта лежащей на столе жены-самоубийцы, факта, который не позволяет нарратору погрузиться в прошлое и забыть в его подробностях. Как только нарратор, старающийся «в точку мысли собрать», «припомнить каждую мелочь, каждую черточку, теряется в «черточках», строгий жест <...> воображаемого судьи, возвращает его к страшному настоящему» [Shmid 2003: 102].

Монолог Закладчика, как сказано, разделен на две главы и на главки внутри них. При этом каждая из двух глав, в которых последовательно излагается история, предваряется относительно пространством рассуждением «теперешнего», повествующего «я» о случившемся, и такого же рода рассуждение, пусть и предельно краткое, венчает каждую главку. Рассказываемая история, таким образом, оказывается буквально прошитой этими возвращениями из прошлого в настоящее – к мертвой жене на столе и воображаемому обвинителю. Характерно, что интонация этого теперешнего «я» от главки к главке меняется: с крикливо-оборонительно-оправдательной на все более рас-терянную с нотками прорывающего самообличения: «Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать пред правдой лицом к лицу: она виновата, она виновата!» [Dostoevsky 1982:

17] – после четвертой главки первой главы и «Измучил я ее – вот что!» в конце 4 главки второй главы.

В целом разделение повести на две главы представляется не менее значимым, чем разделение на предисловие «От автора» и собственно рассказ нарратора-персонажа. Так, первая глава посвящена «покорению» Кроткой Закладчиком и ее сопротивлению, венчающемуся попыткой его убить. Эта попытка стала настолько тяжелым испытанием для героини (ужасно осознать человеку готовность в себе стать убийцей), что привела к тому, что она на шесть недель слегла в горячке. Перед этим ей была куплена отдельная железная кровать, что символизировало окончательное расторжение брака.

Болезнь Кроткой является переломной точкой в композиции и сюжете и своего рода «переходом» для нее в другую жизнь – жизнь, ущербную и безнадежную, в которой она надломлена и «навек победжена». Примечательно, что болезнь Кроткой, ее «умирание», «выпадение из жизни», приходится на зиму. Композиционно это соответствует первой главке второй главы с коррелятивным по семантике названием «Сон гордости»: зима, сон, болезнь (умирание), а также ослепление (ср. «пелена висела передо мною и слепила мой ум»), сидение-лежание-неподвижность («Я тогда точно вскочил вдруг с места» – после сна гордости, соответственно), «бесовская гордость» – семантические корреляты.

Следующая главка посвящена событиям после прозрения героя и называется «Пелена вдруг упала». Начиная с нее, вторая глава строится в чем-то как зеркальная по отношению к первой. На восторг Закладчика и его попытки завязать разговор («Поговорим... знаешь... скажи что-нибудь! – вдруг пролепетал я что-то глупое, – о, до ума ли было?» [Dostoevsky 1982: 28]) – героиня сначала реагирует строгим удивлением («Она опять вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг – *строгое удивление* выразилось в глазах ее. Да, удивление, и *строгое*» [Dostoevsky 1982: 28]). Тем не менее, в силу своего главного свойства – кротости, героиня пытается ото-зваться на чувства супруга. Однако не раскаянная перед Богом вина («начала говорить мне, что она преступница, <...> преступление ее мучило всю зиму, мучает и теперь» [Dostoevsky 1982: 32]), пугающая экспансивность его чувств при сформировавшемся у нее в результате всех испытаний нежелании супружеской близости с ним (так, автор всё время акцентирует целование ног, которое смущает героиню и приводит ее к истерике), а также общая неопытность, неискушенность сердца не позволяют ей сделать решительный шаг навстречу к нему, с тем чтобы окончательно принять и простить себя и его. Таким образом, вторая глава посвящена болезни и «другой жизни» Кроткой, которая закончилась ее самоубийством. Им же заканчивается и рассказываемая Закладчиком история. Однако уже после финала истории вновь возникает голос теперешнего, повествующего «я», возвращающегося к тому же вопросу, с которого собственно и начиналось повествование: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» [Dostoevsky 1982: 36]. И очевидного ответа на этот вопрос в пределах повести автор не дает. Таким образом, «диалогизированный нарративный монолог» Закладчика, имеет кольцевую композицию, начинаясь и заканчиваясь одним и тем же вопросом. Вопросительность, со своей стороны, позволяет говорить об открытом характере композиции. Причем эта открытость «не снимается» и предваряющим монолог Закладчика предисловием, в котором автор сообщает нам о том, что герою открывается истина. Представляется, что предпринятая в ходе рассказа попытка уяснить всё, действительно, приоткрывает герою истину, однако пока что только о прошлом. Как говорила по

другому поводу О. Седакова, здесь уже есть раскаяние и суд над собой, но еще нет покаяния, ибо покаяние обращено в будущее, а не в прошлое [Sedakova 2010]. В то же время при анализе элементов других уровней произведения (о чем речь пойдет ниже) можно отыскать определенные векторы и будущего жизненного пути героя.

Что касается **особенностей модально-временного плана**, то при их анализе важно различать время истории и время повествования. Как мы узнаем от нарратора, он начинает свой рассказ спустя шесть часов после гибели героини («Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и всё не соберу в точку мыслей» [Dostoevsky 1982: 6]), то есть ранним вечером (на закате), а заканчивает в два часа ночи («Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи» [Dostoevsky 1982: 35]). Таким образом, рассказ (время повествования) длится всего несколько часов непрерывно, лишь с небольшой паузой, когда рассказчик пытался заснуть [«Я лег на диван, но не заснул...» [Dostoevsky 1982: 22]]. В предваряющем историю «слове» теперешнего, повествующего «я», как и во всех прочих фрагментах возвращения из прошлого в настоящее, закономерно используются глаголы настоящего времени, как только рассказчик переключается в режим наррации, он начинает использовать глаголы прошедшего времени.

Важно отметить, что момент произнесения в повести акцентирован, читатель будто слышит стремительную до захлебывания, с постоянными перебивками и возвратами, исповедь. В этой торопливой исповеди нет места для остановленных мгновений, развернутых описаний внешности героев и обстановки. Подобная редукция нарративных пауз, соответствующих портретным характеристикам и пейзажам, вообще является одной из характерных черт Достоевского. Портрет обычно дается у него крупным планом и призван выразить, по слову самого писателя, «главную идею физиономии» [Цит. по: Solovyev 1979: 59]. Пейзажи, как правило, интериоризированы, то есть включены не в авторскую «объективную» речь, а в речь персонажа, рассказывающего о своем восприятии природы и ее воздействии на его душу. Однако даже на этом фоне общей редуцированности описаний природы у Достоевского обращает на себя внимание **полное** их отсутствие в повести «Кроткая»: тут есть лишь лаконичное описание интерьера квартиры Закладчика, но мир природы, так же как и мир города, полностью исключен из повествования. Кроме того, в «Кроткой» редуцированы диалоги между героями, мы практически не слышим «голоса» героини. Даже о детских ее бедах вскользь упоминает сам Закладчик. Мир «Кроткой» – это мир, в котором нет ни места, ни времени для «голоса» Другого (Другой).

Отсутствие нарративных пауз и диалогов, на уровне повествования связанное, по В. Шмиду, с «неопровержимостью факта лежащей на столе жены-самоубийцы», к которому постоянно возвращает нарратора воображаемый собеседник-судья, на уровне истории обусловлено тем, что герой, выстраивая свои отношения с Кроткой, ориентировался всякий раз не на настоящий момент, а на будущее, и тем самым пренебрегал ценностью настоящего момента, возможностью прожить его в максимальном доверии к другому человеку. Он все откладывал счастье на будущее, ждал, когда Кроткая сама оценит его: «Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, – и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падет в прах, сложа в мольбе руки» [Dostoevsky 1982: 17]. Тогда-то, по мысли Закладчика, и наступит благоприятный момент, чтобы удалиться от мира совсем и зажечь счастливо. Необходимой составляющей такого счастья выступает реванш за перенесенные унижения: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием.

На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и – помогая окрестным поселянам» [Dostoevsky 1982: 16]. Важно, что Закладчик, хотя и мыслит свое счастье как рай для двоих, обязательно планирует его выстроить в присутствии зрителей – причем именно зрителей, а не друзей. Такая роль поначалу отводится и Кроткой: с ней не говорят, она должна догадаться и оценить сама, и только после этого она сможет стать другом. Ср.: «Она была единственным человеком, которого я готовил себе...» [Dostoevsky 1982: 24]. При этом жизнь в настоящем, присутствие Другого в настоящий момент обесценивается: «...мы и молчали, но я каждую минуту приготавливался про себя к будущему» [Dostoevsky 1982: 23]; «...я нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что *подождет*» [Dostoevsky 1982: 25]. Такая установка на будущее и обуславливает невнимание к подробностям настоящего момента, потому и нет в рассказе Закладчика остановленных моментов, нарративных пауз. Герой в то былое время слишком занят собой, своими мечтами, в которых видел себя уже получившим удовлетворение за все обиды. Оттого-то и во время рассказывания ему нечего вспомнить: ни одного счастливого момента не всплывает в памяти, – теперь он весь в своей боли, в своем недоумении и отчаянии.

По наблюдению Чжан Бянгэ, повествование в «Кроткой» чем дальше тем больше становится беспокойным [Zhāng 2018: 95]. Во второй части повести время начинает играть заметную роль, появляются упоминания различных временных промежутков: месяцев, часов, минут: «Всего только пять минут опоздал...» [Dostoevsky 1982: 33]; «Это случилось перед вечером, часов в пять, после обеда...» [Dostoevsky 1982: 26]; «был уже апрель в половине» (там же). С конца первой главки, после пробуждения героя от «Сна гордости» действие начинает развиваться стремительно, и в целом дальнейшее повествование охватывает всего пять дней («Главное, всё это время, все пять дней, в ней было замешательство или стыд» [Dostoevsky 1982: 29]) на уровне истории и всего три главки на уровне внешней композиции. Заканчивается первая главка абзацем, в котором толпятся и наплывают друг на друга разнонаправленные и разновременные (соотносимые со временем истории и со временем повествования) мысли и переживания героя: «Но **надвигалась весна** (выделено нами – И. Г.), был уже апрель в половине, вынули двойные рамы, и солнце стало яркими пучками освещать наши молчаливые комнаты. Но пелена висела передо мною и слепила мой ум. Роковая, страшная пелена! Как это случилось, что всё это вдруг упало с глаз и я вдруг прозрел и всё понял! Случай ли это был, день ли пришел такой срочный, солнечный ли луч зажег в отупевшем уме моем мысль и догадку? Нет, не мысль и не догадка были тут, а тут вдруг заиграла одна жилка, замертвевшая было жилка, затряслась и ожила и озарила всю отупевшую мою душу и бесовскую гордость мою. Я тогда точно вскочил вдруг с места. Да и случилось оно вдруг и внезапно. Это случилось перед вечером, часов в пять, после обеда...» [Dostoevsky 1982: 26]. Здесь на первом плане непосредственная радость весны и прозрения, соотносимая со временем истории. Несколько раз упомянуты солнечные лучи, яркое солнце, снятые с окон двойные рамы. Убогая квартира За-

кладчика будто становится более проницаемой для света, более открытой. Важно, что прозрение героя происходит внезапно, как это бывает чаще всего. А кроме того, что оно происходит в закатный час, который традиционно выступает у Достоевского как переломный момент во внутренней биографии героя. «Косые лучи заходящего солнца» выступают знаком того, что души человеческой коснулся Христос и ей открылось свое недостойнство и надежда на будущее преображение [Gazheva, 2020]. Однако вспоминаемая радость прозрения окрашена отчаянием теперешнего состояния героя. Характерным в этом плане выступает выражение «надвигалась весна» [Dostoevsky 1982: 26], представляющее собой неочевидный оксюморон. Смысловая конфликтность обусловлена здесь, в частности, тем, что значение глагола «надвигаться» не является свободным. Оно предполагает в качестве своего субъекта личность или явление, которые оцениваются негативно: враг надвигался; буря, гроза, ночь надвигалась. Весна же в узусе выступает как явление (и имя), положительно маркированное. В результате такой разнонаправленности оценок субъекта в субъектно-ориентированном глаголе и в самом имени субъекта и создается оксюморон. Этот неочевидный оксюморон показателен в том плане, что ход времени для рассказчика задним числом приобретает зловещий характер, ибо приближает к гибели героини. Потому «весна» не «наступает» и не «приближается», а «надвигается»: традиционные положительные коннотации весны (пробуждение жизни, расцвет, прилив сил, радость, новизна) нивелируются в результате сочетания с этим глаголом. Событие смерти, к которому движется рассказ героя, отбрасывает свою тень назад, на факт прихода весны, и гасит его привычно позитивный коннотативный ореол.

Заканчивается повествование на теме времени: «Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи» [Dostoevsky 1982: 35]. Стук маятника обнаруживает пустоту и бессмысленность жизни, в которой Кроткая была (точнее, должна была стать) для героя всем.

Что касается пространственного плана, то действие повести разворачивается в Петербурге. Однако в этом произведении, в отличие от большинства других произведений писателя, город во многом остался за кадром. В начале повести Петербург вообще никак не обозначен – упомянута разве редакция петербургской газеты «Голос», в которой Кроткая публиковала объявления с целью найти работу. Ближе к концу повести встречаем топоним «Полицейский мост», название одной из достопримечательностей северной столицы. В своем рассказе о прошлом герой вспоминает также Сенную и Дом Вяземского. Вот собственно и все приметы города. Художественное пространство повести ограничено убогой квартирой Закладчика, которая является и кассой ссуд – местом его работы, а также – на краткий срок, когда Закладчик позволил своей супруге помогать ему, – местом ее работы: «Квартира – две комнаты: одна – большая зала, где отгорожена и касса, а другая, тоже большая, – наша комната, общая, тут и спальня. Мебель у меня скудная; даже у теток была лучше» [Dostoevsky 1982: 15]. Герои практически никуда не выходят вместе из своего мрачного жилища (сначала молча посещали театр, но после третьего посещения Кроткая отказалась). Эта особенность также противопоставляет данное произведение Достоевского прочим, в частности романам его Пятикнижия, обязательным условием развития в которых выступают интенсивные передвижения героев [Tzivyay 1997: 662], и сближает, прежде всего, с «Записками из подполья».

При этом герой, который *вводит* героиню в свой дом, все время подчеркивает, что он здесь хозяин, что здесь все его и нет у них ничего общего, «что деньги мои, что я

имею право смотреть на жизнь моими глазами, и – что когда я приглашал ее к себе в дом, то ведь ничего не скрыл от нее» [Dostoevsky 1982: 17]. Таким образом, их жилище постепенно превращается в тюрьму для Кроткой. Герои чем далее тем более отдалаются от мира и друг от друга. То, что это взаимообусловленные процессы, находит выражение в художественной модели пространства повести, в которой никак не представлен мир вне пределов их убогого жилища. Само же жилище внутри себя оказывается разделенным – по воле закладчика – барьером виде ширмочек, преодолеть который в одночасье по своему произволу герою не удалось. Эта неудача связана с тем, что герой, который вроде бы стремится вырваться вместе с героиней из их мрачного жилища («В Булонь!»), на самом деле не расстается с мыслью *оградить* ее – правда теперь не стенами петербургской квартиры, а раем, не осознавая, что раем – после грехопадения – оградить уже невозможно¹.

Ю. Лотман характеризовал персонажей по их тяготению к тому или иному типу пространства: точечному, замкнутому; линейному; плоскостному или объемному [Lotman 1997: 622]. В этом свете Закладчик выступает как герой своего места, герой пространственной и этической неподвижности – по крайней мере, до определенного момента, а Кроткая – как героиня открытого пространства, героиня «пути»: это она переходит границу дома Закладчика, став его женой и войдя в его дом; она же пытается вновь ее перейти, нарушая запрет супруга и самовольно выходя на улицу, когда они поссорились, и наконец, она окончательно решительно преступает ее своим последним поступком.

Примечательно, что квартира Закладчика находится на одном из верхних этажей, однако это становится очевидным лишь из обстоятельств самоубийства героини, выбросившейся из окна. Читатели Достоевского не только не видят его героев гуляющими, но даже смотрящими в окно. Этот факт особо показателен в свете наблюдения В. Топорова, согласно которому пространство в произведениях Достоевского организуется оппозицией внутренний/внешний [Торогов 1995: 202]. Актуализация оппозиции происходит за счет пространственных передвижений героя, которым соответствуют изменения в его нравственном и эмоциональном состояниях: «моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома» [там же]. Действительно, пробуждение от «сна гордости» предваряется тем, что «вынули двойные рамы, и солнце стало яркими пучками освещать наши молчаливые комнаты» [Dostoevsky 1982: 26]. Сопровождается же пробуждение выходом на улицу, в открытое пространство: «Я сошел на лестницу, вышел на улицу и пошел было куда попало» [Dostoevsky 1982: 27]. Таким образом, дом Закладчика до определенного момента описывается без упоминания дверей и окон, как в полном смысле «подполье». Однако с началом пробуждения героя от «сна гордости» пространство тоже начинает трансформироваться, приобретая некоторые признаки открытости. Тем не менее в полностью открытом оно не становится: героям так и не удастся вырваться из него – «в Булонь», ибо Булонь мыслится Закладчиком как еще один вариант тюрьмы для Кроткой, теперь уже на манер золотой клетки.

¹ Хотя рай понимается часто как огражденное место, такая семантика соотносима лишь с Эдемом, с раем до грехопадения. В его пределах первые люди были ограждены от опасностей внешнего мира, в котором еще не было людей. Однако оградиться раем от других людей невозможно, ибо теперь, после грехопадения «все за всех виноваты». А. Хомяков, как известно, говорил, что в ад каждый идет сам по себе, а в рай можно войти только с другими [Цит. по: Ranniye slavyanofili 1910: LIII].

Соответственно, и выводы некоторых достоевсковедов [Kasatkina 2015; Yesulov 2018; Suzi 2016] о преображении героя в результате пережитого можно оценить скорее как гипотетические. В финале повести читаем: «Косность! О, природа! Люди на земле одни – вот беда! <...> Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля! «Люди, любите друг друга» – кто это сказал? Чей это завет?» [Dostoevsky 1982: 35]. Тут очевидны растерянность и отчаяние героя, а не готовность начать жить для других. Да и несколькими строками выше читаем: «Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь» [там же]. В этих строках декларируется пока что только решимость вернуться в «подполье». Несомненно, что «подполье» в результате переосмысления пережитого опыта может стать для Закладчика той нижней точкой, с которой начнется путь горЕ. Однако также возможно, что у героя не хватит сил вырваться из него. Важными в этом смысле представляются рассуждения К. Степаняна с отсылкой к другому известному исследователю Б. Тихомирову: «Б. Тихомиров, обращаясь к известной формулировке Достоевского: «при полном реализме найти в человеке человека» <...>, делает акцент на слове «найти» – «это не предзадано, не предопределено, как что-то готовое, существующее для художника прежде творческого процесса». Вопрос о человеческой природе для Достоевского не решен...» [Stepanyan 2010: 25–26]. К сходному убеждению приходит и Н. Михновец: «Вектор узкого пути к Новому Иерусалиму в «Записках из подполья» (равно как и в других произведениях Достоевского, заметим мы в скобках) неколебим. Найдёт ли этот путь, отстоит ли самое его существование перед лицом мощного отрицания и осилит ли его подпольный человек? Эти вопросы для Достоевского ни в «Записках из подполья», <...> ни в повести «Кроткая» (1876) в связи с главными героями так и не были решены» [Mikhnovetz 2005: 74]. Думается, что в повести речь идет о потрясении сознания героя в результате гибели супруги и *пробуждении от сна эгоистического существования*, а также об открывшейся возможности будущего преобразования. При этом твердое произволение в связи с ним в душе Закладчика еще не сформировано. При этом вектор его дальнейшего пути как «узкого пути к Новому Иерусалиму» все-таки обозначен – отдельными элементами пространственного кода, в частности присутствием в его убогой квартире киота с постоянно горящей перед ним лампадкой. Закладчик упоминает о нем в самом начале, рассказывая о том, как Кроткая принесла закладывать Богородичный образ: «Знаете что, я не буду снимать, а поставлю вон туда в киот, – сказал я, подумав, – с другими образами, под лампадкой (у меня всегда, как открыл кассу, лампадка горела)» [Dostoevsky 1982: 8]. В повести неоднократно упоминаются попытки героя молитвенно обратиться к Спасителю, которые дают надежду на будущее преобразование героя. Таким образом, Закладчик так и остается до конца «героем точечного пространства», которому на протяжении всего сюжетного действия так и не удалось «пространство расширить». При этом самоубийство героини представлено у Достоевского как такое событие, с которого собственно и может начаться для героя духовная трансформация, что увенчается обретением пути горЕ и радикальным духовным преобразованием. Такой вывод оправдывается контекстом всего творчества Достоевского с центральной для него идеей преобразования личности на пути приближения к Богу.

Итак, специфика структуры повествования в «Кроткой» обусловлена присутствием в ней фиктивного читателя. Предвосхищая его обличительные реплики, нарратор «произносит» свой монолог. Монолог представляет собой рассказ о прошлом, постоян-

но прерываемый возвращениями в настоящее, к переживанию своей беды и апелляциями к невидимому собеседнику. Постоянные метания от оправдательной позиции нарратора к обличительной фиктивного читателя-судьи и, соответственно, из прошлого в настоящее обуславливают особенности композиции и модально-временного плана. Для повести, в частности, характерен торопливый и все более ускоряющийся к финалу темп повествования, в котором практически отсутствуют нарративные паузы. Их отсутствие обусловлено двояко: не только описанными особенностями акта наррации, но – на уровне истории – психологией Закладчика, внутренний мир которого заполнен исключительно собой – переживанием собственного изгойничества и жажды реванша, Кроткой же отводится роль зрителя и «разгадывателя» его «тайны». Организующая роль оппозиции «нарратор-нарратор» обуславливает также «наплывание» переживаний настоящего трагического момента на рассказываемые события, что проявляет себя, в частности, в нарушении лексико-семантической сочетаемости слов. Закрытость пространства, его ограниченность квартирой Закладчика и скупость характеристики ее интерьера соответствуют: на уровне истории – опять же «подпольной» и изгойнической психологии Закладчика, а на уровне повествования – смятенному состоянию героя, торопящегося оправдать себя и не могущего сосредоточиться на воспроизведении бытовых подробностей. В то же время попытки расширить, разомкнуть пространство ближе к финалу, в свою очередь – коррелируют с апеллятивностью повести и, в частности, с вопросительностью первой и последней фразы в монологе героя. Возможный вариант ответа на звучащий в начале и конце повести вопрос подсказан такими элементами пространственного кода, как кивот и лампадка. Однако «вектор узкого пути» ими только обозначен, и общее напряжение в конце повести не снимается, но достигает своего апогея. Таким образом, за счет введения в структуру повествования фигуры фиктивного читателя, который является вторым «я» нарратора, его пробуждающейся совестью, создается текст небывалого уровня напряжения, и уже у реального, а не фиктивного читателя вызывается сильная эмпатическая реакция – сопоставимая по своей интенсивности разве что с эмпатической реакцией на романы того же писателя.

Библиография

- DOSTOEVSKY, F. (1982), Krotkaya. V: Dostoyevskiy, F. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* T.24. Leningrad, 5–35 [Достоевский, Ф. (1982), Кроткая. В: Достоевский Ф. *Полн. собр. соч.: в 30 т.* Т. 24. Ленинград, 5–35].
- GAZHEVA, I. (2020), ‘...yegda zakhozhdashe solntze’: svet vecherniy v proizvedeniyakh F.M. Dostoyevskogo i Andrey Belogo. *Dostoyevskiy i mirovaya kultura. Filologicheskij zhurnal.* 1(9), 51–82 [Гажева И. (2020), «...егда захождаше солнце»: свет вечерний в произведениях Ф. М. Достоевского и Андрея Белого. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал.* 1(9), 51–82].
- GENETTE, G. (1998), *Raboti po poetike*. Moskva, <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/utopiya-literatury.htm> (online: 03.02.2020) [Женнет, Ж. (1998), *Работы по поэтике*. Москва]
- KASATKINA, T. (2015), *Svyashennoye v povsednevnom: dvusostavniy obraz v proizvedeniyakh F.M. Dostoyevskogo*. Moskva [Касаткина, Т. (2015), *Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского*. Москва.
- LOTMAN, YU. (1997), *Khudozhestvennoye prostranstvo v proze Gogolya*. V: Lotman, Yu., *O russkoy literature. Statyi i issledovaniya (1958–1993). Istoriya russkoy prozi. Teoriya*

- literature. Sankt-Peterburg*, 622–658 [Лотман, Ю. (1997), *Художественное пространство в прозе Гоголя*. В: Лотман Ю. *О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы*. Санкт-Петербург, 622–658].
- MIKHNOVETS, N. (2005), 136-y psalom v tvorchestve Dostoyevskogo. V: Fridlender, G. (red.), *Dostoyevskiy. Materiali i issledovaniya*. T. 17. Sankt-Peterburg. 61–91 [МИХНОВЕЦ, Н. (2005), 136-й псалом в творчестве Достоевского. В кн.: Фридлендер Г. (ред.), *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 17. Санкт-Петербург, 61–91].
- Ranniye slavyanofili: A.S. Khomyakov, I.V. Kireyevskiy, K.S. i I.S. Aksanovi* (1910). Moskva [*Ранние славянофилы: А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, К.С. и И.С. Аксаковы* (1910). Москва].
- SEDAKOVA, O. (2010), Седакова О. (2010), О pokayanii i raskayanii, <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1775> (online: 18.03.2020) [СЕДАКОВА, О. (2010), О покаянии и раскаянии].
- SHMID, V. (2003), *Narratologiya*. Moskva [ШМИД, В. (2003), *Нарратология*. Москва].
- SOLOVYEV, S. (1979), *Izobrazitelniye sredstva v tvorchestve F.M. Dostoyevskogo*. Moskva [СОЛОВЬЕВ, С. (1979), *Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского*. Москва]
- STERANYAN, K. (2010), *Yavleniye i dialog v romanakh F.M. Dostoyevskogo*. Sankt-Peterburg [СТЕРПАНИАН, К. (2010), *Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского*. Санкт-Петербург].
- SUZI, V. (2016), *Ikona v povesti Dostoyevskogo „Krotkaya“: O dominantnoy i sluzhebnoy detali*, <http://litbook.ru/article/9746/> (online: 12.01.2020) [СУЗИ, В. (2016), *Икона в повести Достоевского «Кроткая»: о доминантной и служебной детали*].
- ТОМАСНЕВСКИЙ, В. (1925), *Teoriya literaturi*. Poetika. Leningrad [ТОМАШЕВСКИЙ, Б. (1925), *Теория литературы*. Поэтика. Ленинград].
- ТОПОРОВ, V. (1995), О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схематическими мифологическими мышлениями („Преступление и наказание”). В: Toporov, V., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo. Izbrannoye*. Moskva. 193–258 [ТОПОРОВ, В. (1995), О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). В: Топоров В., *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*. Москва, 193–258].
- TZIVYAN, T.V. (1997), О структуре времени и пространства в романе Достоевского „Podrostok”. В: *Iz rabot moskovskogo semioticheskogo kruga*. Moskva. 661–706 [ЦИВИАН, Т. В. (1997), О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». В: *Из работ московского семиотического круга*. Москва, 661–706].
- YESULOV, I. (2018), Khudozhestvenniy mir Dostoyevskogo v svete oppozitsii „yurodstvo / shutovstvo” i oppozitsii Bakhtina (na materiale fantasticheskogo rasskaza „Krotkaya”). V: *Dostoyevskiy i mirovaya kultura. Almanakh*. 36. Sankt-Peterburg, 75–86 [ЕСАУЛОВ, И. (2018), Художественный мир Достоевского в свете оппозиции «юродство/шутство» и оппозиция Бахтина (на материале фантастического рассказа «Кроткая»). В: *Достоевский и мировая культура. Альманах*. № 36. Санкт-Петербург, 75–86].
- ZHANG, B. (2018), Lyubov, zablokirovannaya gordiney: ob illyuzornosti sistemi i mekhanizme smerti v rasskaze “Krotkaya”. *Dostoyevskiy i mirovaya kultura. Filologicheskiy zhurnal*. 22. 85–101 [ЧЖАН, Б. (2018), Любовь, заблокированная гордыней: об иллюзорности системы и механизме смерти в рассказе «Кроткая». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал* 22, 85–101].

Inna Gazheva

**The narrative structure of the fantastic story *A Gentle Creature*
by Fyodor Dostoevsky**

S u m m a r y

The article presents an attempt at a narrative analysis of the story *A Gentle Creature* by F. Dostoevsky. The author of the article shows how the presence of a fictitious listener (reader) in the narrative structure affects the composition, organization of modal-temporal and spatial plans. Constant appeals of the narrator to an invisible companion and his return from the past to the present; accelerated narrative; the fixity of the spatial point of view, the isolation of space and unrealized attempts to «expand» it create a text of a high level of tension, which is not removed in the finale. The transformation of the hero within the story does not happen. At the same time, individual elements of the spatial code, as well as the open ending of the work, allow us to make an assumption about the vector of the hero's future path.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, *A Gentle Creature*, narrator, fictitious reader, composition, focalization, modal-temporal organization, spatial structure.

Александр Глотов

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1394-2817>

Кременецкий областной гуманитарно-педагогический институт им. Тараса Шевченко (Кременец, Украина)

e-mail: aleksandr_glotov@ukr.net

Безумный мир Гоголя и Достоевского

Гоголевский Акакий Башмачкин (*Шинель*) и Макар Деушкин Достоевского (*Бедные люди*) породили концепт «маленького человека» в литературе, продолживший своё существование далее у Чехова, Куприна, Андреева, Горького, Зощенко, Булгакова, Кафки, Беккета, Камю...

Но если герои литературного произведения, пребывая в постоянном ужасе угнетения, только чувствовали своё состояние, то авторы, несомненно, ещё и отчётливо осознавали сущность своего комплекса неполноценности. Именно своего, потому что любой автор, о чём бы он ни писал, всегда пишет об одном – о себе, любимом. И от этого никуда не уйти.

С тщанием и любовью описывая страдания и терзания героев, уходя в самые невероятные глубины психологии, самые неожиданные повороты поведения, авторы всю эту каверзность психики персонажей, разумеется, черпали из собственного воображения.

«Маленький человек» постоянно находится на грани нервного срыва, потому что, имея массу обязанностей, почти не имеет никаких прав. Но, в отличие от столь же бесправного крестьянина, «маленький человек» – это образованный разночинец. Он из книжек знает что-то о правах человека, о гуманизме, милосердии, цивилизации и культуре.

И вот тут разночинцы Гоголь и Достоевский всегда, как говорят в Одессе, имели что сказать. Им тоже пришлось пережить немало испытаний, особенно – каторжнику Достоевскому.

Известный своими неординарными соображениями по поводу психических аномалий итальянский психиатр Чезаре Ломброзо, рассказав об общеизвестных странностях личной жизни Гоголя, включил его на этом основании в перечень «гениальных людей, страдавших умопомешательством» (Lombroso 2012). Это ещё Ломброзо не читал *Выбранные места из переписки с друзьями*. И не знал той мистической истории о фобии Гоголя – оказаться заживо погребённым. И не читал пародию на Гоголя, созданную

в повести *Село Степанчиково и его обитатели* Фёдором Михайловичем Достоевским. Как говаривал в такой ситуации упомянутый уже Чацкий, «я странен, а не странен кто ж? тот, кто на всех глупцов похож».

Известный врач-психиатр Владимир Скавыш, резюмируя соображения Ломброзо и многих других, искавших в Гоголе «излишества нездоровые», замечал: «Неэтично патологизировать другого, считая себя априорно здоровым. В уме, где чужие болезни на глазах, свои – за спиной, таится анозогнозия гордыни...» (Skavish). И делал из этого совершенно очевидный вывод: «...был ли Гоголь психически болен? Я сомневаюсь. Немецкий психиатр Эмиль Крепелин любил говорить в схожих случаях: „Этого мы не знаем“» (Skavish).

Издавна принято было попрекать Фёдора Михайловича Достоевского различными отклонениями в бытовом поведении: азартные игры, вспыльчивость, а особенно – эпилепсия. До недавнего времени это заболевание относили именно к категории психических отклонений. Писатель в своём дневнике скрупулёзно описал все 102 приступа, произошедшие с ним на протяжении 20 лет. Многолетним поискам чёрной кошки в тёмной комнате творческого сознания Достоевского подведены некоторые итоги в профессиональном журнале «НейроNews: психоневрология и нейропсихиатрия»:

(...) несмотря на мнимые и истинные диагнозы, литературный гений Федора Михайловича Достоевского остается неоспоримым и в очередной раз доказывает действенность компенсаторных, сублимационных и исцеляющих функций, которые несет в себе творческий акт человека, созидающего вопреки собственным невзгодам и недугам (Mifi 2011).

Впрочем, отсутствие доказательств сумасшествия у Гоголя и Достоевского не мешало им создать вполне достоверные и убедительные образы помешанных, умалишённых, буйных и тихих психов различной степени привлекательности.

Если речь идёт о Гоголе, то здесь, прежде всего, нужно отметить цикл *Петербургские повести*. В русском литературоведении бытует расхожая фраза, неизвестно какому писателю принадлежащая, но долженствующая собой выразить пиетет по отношению к великому художнику слова: Все мы вышли из гоголевской *Шинели*.

Борис Михайлович Эйхенбаум трактатом *Как сделана «Шинель» Гоголя* положил начало целой школы в теории литературы. А что есть *Шинель*?

Шинель – это история человека, охваченного манией. Именной манией, потому что мечта Акакия Акакиевича Башмачкина, мелкого чиновника, не имеет практически ничего общего с родом его деятельности. Он не мечтает усовершенствовать мир, будучи государственным служащим. И он не тщится сделать карьеру: быть лучшим среди чиновников, или жениться на дочери начальника, или подсидеть того же начальника. В общем, нормальных желаний у него нет. Он маньяк: он мечтает «построить» шинель. И конечно же – ничем хорошим эта история по определению закончиться не могла. «Построив» шинель, став её владельцем, он не получил от этого ни одного плюса. Сил и возможностей оставаться хозяином новой верхней одежды в большом городе, наполненном всевозможными злоумышленниками, у Башмачкина не было изначально. И он сошёл с ума не тогда, когда его ограбили в тёмном переулке, а значительно раньше – когда он возмечтал о шинели. Это была сумасшедшая мечта. Не по чину.

И история *Шинели* – это не печаль по «маленькому человеку», это история болезни, болезни душевной, конечно же. Гоголю Башмачкин не мил, не жалок, не близок. Сам-то Гоголь всю жизнь мечтал служить государству. Не бороться с ним, как предлагал

Белинский, а именно – служить. Вот в этом они разошлись. Гоголь был совершенно убежден во всеилии и всемогуществе ГОСУДАРСТВА. То обстоятельство, что во времена Гоголя ГОСУДАРСТВО олицетворял ГОСУДАРЬ, сути дела не меняло (Glotov 2015: 73). Поэтому сказ о Башмачкине – это плач по утраченным возможностям, и не более того.

Сатирическую абсурдистскую повесть *Нос* мог написать только длинноносый Гоголь. Курносому Пушкину, то и дело снабжавшему коллегу сюжетами, и в голову такая идея прийти не могла. В мировой литературе описан случай подобной «нософобии»: *Сирано де Бержерак* Эдмона Ростана, где заглавный герой при слове «нос» рвал и метал.

Гоголю надо было вытеснить из сознания комплекс неполноценности. Пусть смеются над Носом, а не над его хозяином. И вот тогда-то в повести *Нос* часть лица отделяется от героя и начинает жить самостоятельной жизнью. Вот ей-богу, и при чтении, и при просмотре экранизации Ролана Быкова 1977 года, и уж тем более при прослушивании оперы Дмитрия Шостаковича ни в одном месте не было смешно. А ведь это должно было быть сатирой.

Мистическая повесть *Портрет* лично к биографии Гоголя никакого отношения не имеет. Это его личная версия *Фауста*. Это его личное назидание современникам и потомкам, дабы не отдавали душу золотому тельцу. Поскольку кончается это потерей души, то бишь – душевной болезнью, то бишь – сумасшествием.

И, наконец, переходя к «Запискам сумасшедшего», хочу напомнить, что, во-первых, любые, самые фантастические повороты событий и эмоций у любого автора художественного произведения опираются только и исключительно на собственные мысли и ощущения. Разве что писатель работает в жанре *non fiction*, как, например, Светлана Алексиевич или Владимир Гиляровский. Убедительно представить, а затем изобразить творец в состоянии лишь то, во что поверил сам. А затем уже – его читатели.

А самые квалифицированные читатели – литературные критики и теоретики литературы – от Виссариона Григорьевича Белинского до Юрия Михайловича Лотмана поддались напору сумасшедшей энергетики персонажа *Записок сумасшедшего* – Аксентия Ивановича Поприщина.

Больше того, квалифицированные психиатры, дотошно отследив все кульбиты заглавного героя, установили конкретные формы заболевания: шизофрения и паранойя, отягощённые манией величия, и это – во-вторых. Можно сказать, что повесть в профессионально-медицинском смысле может служить своего рода пособием для начинающего психиатра. Или начинающего сумасшедшего. Если верить воспоминаниям соучеников Гоголя по Нежинской гимназии высших наук, например – Нестора Васильевича Кукольника, с которым они вместе подвизались на самодеятельной сцене, играя Фонвизина, или Тимофея Григорьевича Пашенко, Гоголь настолько убедительно изображал сумасшедшего уже в те годы, что ему удавалось в этом убедить выдавших виды профессоров лицея (Gogol 1952).

И наконец, в-третьих, историки литературы, кроме всего прочего, отмечают, что «Записки сумасшедшего» с точки зрения выбора нарратора уникальны во всём творческом наследии писателя: повествование от первого лица Гоголь практически нигде более не практикует.

Это означает, что только переживший истинную любовь может о ней рассказать, только испытавший боль утраты способен воссоздать истинную трагедию. Разумеется,

при наличии литературного таланта. Полагаю, это правило касается и описания таких пограничных состояний психики как утрата разума.

У Фёдора Михайловича Достоевского почти все его тексты заставляют предположить, что у героев не все дома. Хрестоматийный Родион Романович Раскольников из романа *Преступление и наказание* преступление своё совершил исключительно из идейных побуждений. Две старушки пали жертвой горячечного бреда студента-недоучки, возомнившего себя опять же тем самым Наполеоном, которым полны все психушки.

Разумеется, объём написанного о творчестве великого писателя столь же великими исследователями в разы превышает созданное им самим, и потому мы не дерзнём вносить сколь угодно значимую лепту в панораму концепций и гипотез «достоевско-ведения».

Говорить будем об очевидных вещах.

О том, что побудительные причины поступков большинства персонажей романа *Братья Карамазовы* адекватному, нормальному в житейском смысле читателю, естественно, представляются безумными.

О том, что роман *Бесы* не случайно так назван самим автором, поскольку речь в нём идет об извергах рода человеческого, господство которых писатель предвидел задолго до его наступления.

О том, что «игромания», описанная в романе *Игрок* – несомненно является отступлением от нормы поведения в любом обществе и в любое время. И сам автор знал это как никто другой.

В романе *Подросток* Достоевский попытался обмануть судьбу, пройти путь своего великого предшественника, Николая Васильевича Гоголя, там, где он не смог пройти: написать таки второй том *Мёртвых душ*. Ведь почему сжёг Гоголь второй том? Да потому что хотел показать, что можно стать богатым, оставаясь честным. В отличие от Чичикова и героев-помещиков первого тома. Не получилось. Сам себя не убедил. Писатель-мыслитель, писатель-психолог ищет варианты спасения человечества, перевоспитания его. Ищет идеального героя, в процессе роста – «подростка». Не случайно литературоведы относят этот текст к жанру – «роман воспитания» (Fridlender 1956: 7–118).

И находит. В романе *Идиот*. «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из неё сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю её. – пишет Достоевский в письме коллеге. – Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека» (Dostoevsky 1990: 239).

Да. И назвать его идиотом. То есть, с точки зрения как медицинской лексики, так и обыденного восприятия – человеком, пребывающим в самой глубокой степени олигофрении, то есть – умственной отсталости. С точки зрения профессиональных психиатров, термин этот вообще следует вывести из клинического лексикона, поскольку он вышел за медицинские рамки и стал носить сугубо социальный и при этом негативный характер (Mendelevich 1997).

Где-то в подсознании автор именно таким и видит своего героя. Об этом можно судить хотя бы по рисунку в рукописи:



И при этом автор настойчиво проводит параллели между Львом Николаевичем (sic!) Мышкиным и Иисусом Христом. В черновиках Мышкин – «князь Христов». У Фёдора Михайловича, впрочем, как и у Льва Николаевича, были свои, достаточно сложные отношения с официальным православием, да и вообще с христианством. Потому что если продолжить эту параллель, то напрашивается мысль об аномальности Спасителя. Впрочем, он и не был нормальным человеком, вообще-то.

Таким образом, можно сказать, что в творчестве Гоголя и Достоевского образ аномальной личности различной степени шизоидности достиг своего апогея благодаря многосторонности менталитета самих авторов.

Библиография

- DOSTOEVSKY, F.M. (1990), *Polnoye sobraniye sochineniy: v 30 t.* (1972–1990). Leningrad. T. 28 (II) [Достоевский, Ф.М. (1990), *Полное собрание сочинений: в 30 т.* (1972–1990). Ленинград. Т.28 (II)].
- FRIDLENDER, G.M. (1956), *Dostoyevskiy. V: Istoriya russkoy literaturi: V 10 t.* Moskva–Leningrad 1941–1956. T. IX. Literatura 70 – 80-kh godov, ch. 2 [Фридлиндер, Г.М. (1956), Достоевский. В: *История русской литературы: В 10 т.* Москва–Ленинград 1941–1956, т. IX. Литература 70–80-х годов, ч. 2].
- ГЛОТОВ, А. (2015) *Gogol: potayennyye svoystva. V: Filologicheskiye ocherki.* Ostroh [Глотов, А. (2015), Гоголь: потаенные свойства. В: *Филологические очерки.* Острог].
- Gogol (1952): *Gogol v vospominaniyakh sovremennikov.* Moskva [Гоголь в воспоминаниях современников. Москва].

- LOMBROSO, C. (2012), *Genialnost i pomeshatelstvo*. Moskva [ЛОМБРОЗО, Ч. (2012), *Гениальность и помешательство*. Москва].
- MENDELEVICH, V.D. (1997), *Psikhiatricheskaya propedevtika: Prakticheskoye rukovodstvo dlya vrachey i studentov*. Moskva [МЕНДЕЛЕВИЧ, В.Д. (1997), *Психиатрическая пропедевтика: Практическое руководство для врачей и студентов*. Москва].
- Mifi (2011): Mifi i realii bolezni Dostoyevskogo. *NeyroNews: psikhonevrologiya i neyropsikhiatriya*. 5(32). <https://neuronews.com.ua/ru/issue-article-517/Mify-i-realii-bolezni-Dostoevskogo#gsc.tab=0> (online: 30.03.2020) [Мифы и реалии болезни Достоевского. *НейроNews: психоневрология и нейропсихиатрия*. 2011, № 5(32)].
- SKAVISH, V.A. (2020), *Psikhopatologiya u Gogolya ili „mertviye dushi” psikhiatrov?*, <http://dom-gogolya.ru/science/researches/1485/> (online: 30.03.2020) [СКАВИШ, В.А. (2020), *Психопатология у Гоголя или «мертвые души» психиатров?*].

Aleksandr Glotov

The crazy world of Gogol and Dostoevsky

Summary

Deviations from the mental norm often accompany creative activity. Writers themselves suffer from mental illness and create images of the mentally ill.

Key words: literary work, mental illness, the image of a crazy person.

Илья Кузнецов

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9629-4012>

Новосибирский государственный театральный институт
(Новосибирск, Россия)

e-mail: eliah2001@mail.ru

Александр Островский и Николай Некрасов – барометры литературной эволюции XIX века

Цель настоящей статьи – представить середину XIX столетия как поворотный момент в эволюции русской словесности и охарактеризовать сочинения Александра Островского и Николая Некрасова как свидетельства этого поворота. Новизна исследования обусловлена применением оригинальной научной оптики, в которой русская словесность представлена как целостная динамическая система с общими законами развития от средневековья до новейшего времени. В статье впервые отмечена архитектурная и композиционная близость «Снегурочки» Островского и поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»; а также показан способ решения Некрасовым эстетического противоречия между индивидуалистическим идеалом искусства и соборностью народного менталитета.

Русская словесность как система обладает внутренними законами развития. Эти законы описаны нами в ряде монографических и популярных публикаций (Kuznetsov 2007; Kuznetsov 2011). Средневековый цикл развития русской словесности состоял из четырех диалектически сменяющих друг друга этапов: этап **обособления** (спецификации) письма, этап **сближения** (интерференции) письма и устного слова, этап **тематизации** письма, этап **фокализации** письма.

Аналогично, новый художественный цикл развития русской литературы начался этапом **обособления** (спецификации) поэзии, охватившим время от 1730-х годов до середины XIX века, приблизительно до 1860-х годов. В продолжение этапа обособления поэзия выступала как маркированная социальная институция, так что даже ее сословный статус был иным, нежели у других искусств. «Творчество поэта не считалось в России XVIII века ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. [...] Поэзия закрепляется в социальном отношении за “благородным сословием”» (Lotman 1996: 256).

Однако Пушкинская эпоха была одновременно пиком и завершением этого этапа. Применяя тот же косвенный, но точный сословный критерий, мы отмечаем, что после

Пушкина к поэзии как институту начали допускаться простолюдины. Сначала Алексей Кольцов, которого сам Пушкин успел опубликовать в «Современнике», потом Иван Никитин. А следом и параллельно в литературу пришла целая волна так называемых разночинцев, по большей части поповичей: Аполлон Григорьев, Николай Добролюбов, Николай Чернышевский. Эти люди не оставили значительного следа в поэзии как таковой, однако своей философско-критической деятельностью сильно изменили ее самосознание. При всей разности этих критиков, их философия искусства имела общие черты, до сих пор недостаточно выявленные. Эти взгляды были рефлексией кризисного процесса, совершающегося в недрах самой поэзии.

А облик самой поэзии стал другим начиная с 1840-х годов. Тогда пришла названная Фаддеем Булгариным «натуральная школа» с ее критическим пафосом и журналистским документализмом. Крестный отец натуральной школы Виссарион Белинский радикально декларировал, что составляющие ее писатели «вовсе не претендуют на художественный талант» (Belinsky 1991: 13). Однако в последующие десятилетия именно выходцы из натуральной школы составили оплот русской художественной литературы. Федору Достоевскому обыкновенно приписывают утверждающие эту общность слова: «мы все вышли из *Шинели* Гоголя». При этом натурализм остался усвоенным на уровне приема, а в статус задачи выдвинулся поиск общенародной правды. Поскольку этот поиск имел по сути своей нравственный характер, то он очень скоро переместился на привычный для русской культуры христианский путь. Впоследствии, уже из Серебряного века, Дмитрий Мережковский писал о последней книге Гоголя: «В *Переписке* нам слышится [...] начало того, что за Пушкиным, за русской литературой, – конец поэзии – начало религии» (Merezhkovsky 1909: 151). Может быть, не только религии, и не сразу именно религии, – но суть дела философ уловил верно: чистое искусство Пушкинской эпохи заменилось художественным поиском правды.

Вдобавок этот поиск вдохновлялся идеей национальности – народности, в николаевскую эпоху ставшей культурным приоритетом. Влияние немецкой романтической философии, европейский военный триумф 1812–1814 годов, ценностная ревизия петровских реформ – все это вместе создало стимул для конструирования образа русского мира в культуре и искусстве. Произошло смещение внимания поэзии в «почвенную» область. Иван Тургенев в *Записках охотника* и Дмитрий Григорович в своих повестях попытались сделать героем крестьянина. Потом этнографическая деятельность таких энтузиастов, как Павел Якушкин, в 1840–50-е годы принесла неожиданно богатый материал, буквально взыскавший художественной обработки. И она не замедлила явиться. Так, славянофильские комедии Александра Островского первой половины 1850-х годов – *Бедность не порок*, *Не так живи, как хочешь* – изобиловали этнографическими сценами. Расцвет «крестьянской поэзии» приходился на это же десятилетие: подводя ему итог, Николай Добролюбов в конце 1850-х написал две больших статьи о крестьянских поэтах Кольцове и Никитине (Dobrolyubov 1961).

Но этот всплеск интереса к народности, как оказалось, плохо согласовывался с собственно эстетическим идеалом. Во-первых, потому, что настоящий, а не сусальный, крестьянин решительно не годился на роль героя. «Когда касается дело до выражения нравственного достоинства, присущего лицам простонародья [...], литературное понимание его почасту расходится с простым, менее требовательным, пониманием самого круга», – констатировал Павел Анненков (Annenkov 2000: 58). Во-вторых, и это главное, художественный идеал европейского искусства, героический и галантный одно-

временно, по природе своей **индивидуалистичен**. А мировоззрение почвенной русской культуры общественно, **соборно**. Поэтому даже сама уместность эстетического идеала в почвенной культуре оказывалась под вопросом. Аполлон Григорьев первый заметил это противоречие: «Со времен Петра Великого народная натура примеривала на себя выделанные формы героического, выделанные не ею. [...] Между тем и в нас самих и вокруг нас было еще нечто такое, что жило по своим собственным, особенным началам, и жило гораздо сильнее, чем то, что примеривалось к чуждым идеалам» (Grigoryev 1967: 270). Программное почвенничество Григорьева было своевременной философией; однако самому критику оно мешало видеть главные ориентиры, без которых и Русь не Русь. Он «застревал» в эстетических вопросах национальности, не умел или не хотел подняться над ними. Григорьев настойчиво повторял ставшие крылатыми слова: «Пушкин – наше все». Но именно в них он ошибался. Потому что на самом деле в России «наше все» – Христос; а Пушкин – самая верная национальная дорога к Нему.

Таким образом, к 1860-м годам русская художественная литература оказалась в кризисной ситуации, когда дальнейшее культивирование обозначившихся христианско-почвенных приоритетов неминуемо уводило ее от поэтических идеалов героизма и галантности. Творчество крупнейших писателей немедленно, уже в 1860-е, показало, что выбор состоялся не в пользу эстетики. Отметим буквально короткими штрихами: граф Лев Толстой в 1868-м заканчивает *Войну и мир*, в которой, противопоставляя Кутузова – Наполеону, целенаправленно дискредитирует идеал личного героизма. При этом он констатирует: «Предлагаемое теперь сочинение [...] не роман [...] Мы, русские, вообще не умеем писать романов» (Tolstoy 1949: 54–55), – так писатель декларирует свой выход за рамки эстетических конвенций. Достоевский в том же 1868 *Преступлением и наказанием* открывает серию своих классических романов, в которых с настойчивостью проповедника утверждает совсем не эстетический христианский идеал покаяния; а в 1869-м даже пытается создать образ «святого» – князя Мышкина. Князь Мышкин, как следует из заглавия книги, *Идиот* – а потому эстетическим героем он быть не может. Так **обособление** поэзии как культурно маркированной институции, продолжавшееся в XVIII и начале XIX века, закончилось ее столкновением и ассимиляцией с инородной ей христианско-почвенной культурой.

Видится типологическая параллель. В конце этапа **обособления** письма в средневековом цикле развития русской словесности точно так же письмо – культурно маркированная институция – стало вбирать в себя черты, свойственные устной поэзии, принадлежащей народной культуре. Ярким свидетельством этой перемены стало появление в конце XII века *Слова о полку Игореве* – «письменного памятника, возникшего под влиянием устнопоэтической традиции» (Kuznetsov 2011: 193). С этого времени в развитии русской словесности настал этап **сближения** письма и устного слова.

Так же и в середине XIX столетия в развитии русской словесности наступил этап **сближения** художественного и внехудожественного слова. Он отмечен нарастающим взаимодействием поэзии с философией, публицистикой, другими разновидностями дискурса. Но едва ли не важнейшим его признаком было активное обращение поэзии к жанровым, образным, стилистическим моделям русского фольклора. Этот процесс наиболее точно соответствовал тому типологическому прецеденту, который имел место в XII веке. Комментируя происходящее, уже в 1872 году граф Лев Толстой писал Николаю Страхову: «Заметили ли Вы в наше время [...] упадок поэтического творчества всякого рода – музыки, живописи, поэзии, и стремление к изучению русской

народной поэзии всякого рода [...] Последняя волна поэтическая – парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы, грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывает, Бог даст, а пушкинский период умер совсем, сошел на нет» (Tolstoy 1953: 274–275).

В середине XIX века два крупных художника слова раньше других ощутили этот сдвиг и устремились его воплощать в своем творчестве: это Александр Островский и Николай Некрасов. Тяга Островского к почвенной народности проявлялась с его первых шагов в литературе. С Некрасовым дело обстояло иначе. Некрасов был очень внимательным организатором литературного процесса, тонко чувствовавшим конъюнктуру, и непревзойденным мастером самопозиционирования. Борис Эйхенбаум указывал на неизменно проектный характер некрасовского творчества: «Некрасов действует не как самородок [...] а как настоящий литератор» (Eikhenbaum 1986: 357), понимающий, каких новаций ждет от него время. В своем проекте Некрасов делал ставку на массовую популярность в разночинских кругах и на сопутствующий ей коммерческий успех. Поэзия Некрасова создавала язык для выражения душевного опыта возникавшей разночинной интеллигенции, создавала литературный вкус, которого у разночинцев попросту не было. «Некрасов создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия» (Eikhenbaum 1986: 343).

И обращение к теме народа у Некрасова возникло ровно в тот момент, когда стало актуально: в середине 1850-х, с началом подготовки крестьянской реформы. Даже само слово *народ* утвердилось в его лексиконе не ранее этого времени. Сельская тематика впервые появилась у Некрасова в поэме *Саша* (1855) и быстро обрела приоритет. В начале 1860-х освоив эту ставшую «горячей» тему в поэмах *Коробейники*, *Крестьянские дети*, *Мороз*, *Красный нос*, Некрасов взялся за осуществление масштабного эпического полотна – поэмы *Кому на Руси жить хорошо*, над которой работал до последних дней жизни. За поэмой *Кому на Руси жить хорошо* быстро утвердилось определение **народная поэма**: в ней воплотилась точка зрения на действительность, приближенная к крестьянскому взгляду. Так состоялся следующий шаг смещения дискурса русской литературы в почвенную область, к жизни простого народа. Сначала, в 1840–50-е, у Тургенева, Островского, это было **смещение предметной стороны** дискурса (тема, герой); теперь, в 1860–70-е, у Некрасова – **перенос позиции субъекта (точки зрения)**.

В поэме очень сильно фольклорное начало. Так, действие *Пролога* по своей структуре использует элементы зачина волшебной сказки. Мужики, сойдясь, заспорили, кому на Руси жить хорошо, – и это разновидность функции недостачи в сюжете волшебной сказки (Propp 1969): недостает знания, хочется знать правду. Для поиска правды требуется волшебное средство, предмет: это скатерть-самобранка, которая обслуживает в пути мужиков, удовлетворяя их насущные нужды. Есть персонаж-даритель: это птичка пеночка. Даритель, как полагается в сказке, предъявляет испытание, или условие своей помощи: вернуть птенчика, которого поймал Пахом. Когда Пахом возвращает пеночке птенца, она показывает мужикам, где спрятана скатерть-самобранка.

Метрически поэма также тесно связана с фольклором. Основная часть текста написана метром, который как будто напоминает четырехстопный ямб. Но на проверку его стопа другая: четырехсложная. Рассмотрим начало: *В какОм году – рассчИтывай, // В какОй земле – угАдывай, // На столбовОй дорОженьке // СошлИсь семь мужикОв...* Практически везде интонационное ударение падает на второй слог из четырех. В на-

чале XX века Валерий Брюсов назвал стопы из четырех слогов, на греческий манер, «пеонами»: здесь перед нами образец «второго пеона», имеющего ударение на втором слоге. Но в поэме действует принцип полиметрии, когда в основной текст то и дело вставляются жанровые фрагменты, написанные иными размерами. Обычно это так названные автором «песни», имеющие главным прототипом тексты северной сказительницы Ирины Федосовой, собранные Елпидифором Барсовым (Chukovsky 1952). Вторая глава третьей части так и называется: *Песни*. В ней обыгрываются некоторые элементы свадебного обряда, и стих меняется на тонический:

*Спится мне, младенькой, дремлется,
Клонит голову на подушечку,
Свекор-батюшка по сеничкам похаживает,
Сердитый по новым погуливает.*

Раздел Пир на весь мир целиком скомпонован из песен и иных жанровых фрагментов. Здесь в ряде случаев псевдонародный метр подсказан уже складывающейся литературной традицией. Крестьянские поэты – Кольцов, Никитин – охотно использовали в своих стихах так называемый пятисложник, имитирующий устную поэзию. Этим же пятисложником, как олитературенным народным метром, пользуется и Некрасов во фрагменте *Крестьянский грех*:

*Аммирал-вдовец по морям ходил,
По морям ходил, корабли водил...*

С другой стороны, как уже сказано, замысел поэмы Некрасова – эпический: в этом отношении произведение продолжило парадигму поэмы Гоголя. Некрасов стремился воплотить стихию народного мира в момент исторического сдвига, вызванного отменой крепостного права. Таким образом, в поэме *Кому на Руси жить хорошо* соединились почвенно-фольклорное и универсально-эпическое начала. Вместе они усиливают впечатление архаической субстанциальности, своеобразной надвременности действия.

Некрасов с внимательной любовью относился к крестьянскому миру, открыто воспевал его. Эмоциональная сила этого восхищения настолько интенсивна, что образ крестьянства сам собой идеализируется в восприятии читателя. И чтобы закрыть очевидную пропасть между идеалом и неприглядной крестьянской действительностью, поэт избрал утопический путь, уже эффективно опробованный его сотрудником и соратником Николаем Чернышевским в романе *Что делать?* Он перенес взгляд в будущее: *Еще народу русскому // Пределы не поставлены: // Пред ним широкий путь*. Но, в отличие от прагматичного проекта Чернышевского, это будущее в своей неясности почти эсхатологическое. Для его олицетворения в поэму вводится фигура юного семинариста Гриши Добросклонова, которому будущее должно принадлежать. Гриша желает одного: *Чтоб [...] каждому крестьянину // Жилось вольготно-весело // На всей Святой Руси!* Гриша и его брат – плоть от плоти крестьянства. Идеал *правды* как главный звучит в гришиной песне *Русь*:

*Сила народная,
Сила могучая –
Совесть спокойная,
Правда живучая!*

Из текста видно, что этот идеал – не теперешний, а будущий:

*Рать поднимается –
Неисчислимая!*

*Сила в ней скажется
Несокрушимая!*

Деятелей будущего Некрасов называет словом *рать*. Это значит, что в будущем Руси он прозревает не столько размеренный труд (его и так с избытком хватает в настоящем), сколько подвиг, так что сам идеал поэмы – **героический**: тот самый, до какого десятилетиями недотягивал в литературе «лишний человек». Так Некрасов путем обращения к будущему нашел способ компенсировать давнюю эстетическую проблему русской литературы – отсутствие героического идеала.

В противоположность конъюнктурной стратегии Некрасова, Александр Островский с начала 1850-х искренне интересовался устной народной поэзией с ее специфическими жанрами. Он регулярно вводил в пьесы народные песни, обрядовые сцены с необходимыми в них текстами. А в сравнительно поздней драматической сказке *Снегурочка* (1873) обширные вставки из устной народной поэзии и ее стилизаций впервые выстроились в систему, образуя единый композиционный и содержательный пласт пьесы (Kuznetsov 2013). Так, уже в первом явлении *Пролога* сказки появляется *Хор птиц*, стилизованный под календарно-обрядовые песенки-веснянки:

*Сбирались птицы,
Сбирались певчи
Стадами, стадами.
Садились птицы,
Садились певчи
Рядами, рядами...*

Тонический метр *Хора птиц* характерен для устной поэзии. Интонационно сильные места (их в каждом стихе два) создаются не смысловой группировкой слов, а потребностью скандирования. Словесные повторы в рефренах, синтаксический параллелизм ясно указывают на фольклорную природу этого текста. В календарных обрядовых песнях связь словесной интонации и телесного жеста теснее, чем в каком-либо другом жанре. Островский использовал узнаваемые элементы поэтики этих песен, чтобы сообщить фрагменту фольклорный колорит. Это же касается и «масленичного» фрагмента, также находящегося в *Прологе*. Два хора берендеев и монолог масленичного чучела и в образном отношении, и синтаксически, и метрико-интонационно ориентированы на обряд: тот же тематический состав, связанный с масленицей, тот же регулярный параллелизм, тот же тонический стих.

Стилизациями фольклорного жанра в *Снегурочке* являются песни Леля. Относительно известнейшей из них, третьей – *Туча со громом сговаривалась* – Лидия Лотман отмечала, что «зачин этой песни, подлинно фольклорный [...] встреча тучи с громом (гроза) трактовалась как образ любовного соединения и как стимул, побуждающий природу плодоносить, а человека – любить» (Lotman 1989: 36). Интересно, что в академической музыке эта песня получила различную трактовку: у Петра Чайковского, написавшего музыку для первой постановки *Снегурочки* в 1873 году, и у Николая Римского-Корсакова, десять лет спустя создавшего знаменитую оперу (самим Островским встреченную довольно холодно). Римский-Корсаков услышал в метре текста двухсложную основу: *ТУча сО громОм сговАрИвалАсь: // ТЫ гремИ, гром, А я дОждь рАзольЮ...* Чтобы сохранить этот метр, композитору пришлось предположить регулярный пропуск слабого слога в четвертой псевдо-стопе. А либреттист еще и сделал правку исходного текста: вместо первоначального «ты, гром, греми» он поставил «ты греми,

гром»; вместо «то-то цветочки возрадуются» – «то-то цветики возрадуются»; вместо «парни за ними увяжутся» – «светлы молодцы увяжутся». Все эти правки спрямляли метр фрагмента, укладывая его в схему шестистопного хорea – размера, для XIX века экзотического, однако понятного силлабо-тоническому слуху.

Совершенно иной была первоначальная трактовка Чайковского. Композитор, работавший в тесном сотрудничестве с самим Островским, сохранил в тексте трехсложную основу метра, естественную для русской песенной лирики и заложенную в этом фрагменте самим драматургом. При этом обнаружился вполне регулярный четырехстопный дактиль: *ТУча сО грОмом сговАрИвалАсь: // ТЫ, гром, гремИ, А я дОждь рАзольЮ...* – а те фрагменты, где в метрической схеме обнаруживались пропуски слогов, были компенсированы за счет распева: *ПАрни за нИми увЯ-а-жутсЯ...* и т. п. Такой прием органичен для реальной практики народного исполнительства. Как видно, метр текста этой песни не просто связан с интонированием, а прямо им обуславливается.

Стремясь придать народный славянский колорит своей «весенней сказке», Островский использовал и опыт книжности, связанной с устнопоэтической традицией. Символично, что драматург обратился к *Слову о полку Игореве*, которым в Средние века начинался этап **сближения** письма и устного слова: теперь реминисценции этого текста вплелись в произведение, в числе других открывающее этап **сближения** художественного и внехудожественного (фольклорного) слова. Сам Островский считал, что в *Слове о полку Игореве* имеется метрическая основа, и писал по этому поводу Чайковскому: «Посылаю Вам песнь слепых гусяров. Ритм, кажется, подходит к словам; я его извлек из поэмы XII века – *Слово о полку Игоревом*» (Ostrovsky 1953: 10). И действительно, песня гусяров вся построена на материале *Слова о полку Игореве*. «Зрячею мыслью, рыскачей оглянем...» – это реминисценция зачина *Слова*. «Что мне звенит по заре издалече?..» – прямая цитата из *Слова*. «Плачут // Жены на стенах и башнях высоких» – читатель узнает Ярославну. «Чести и славы князьям добывая» – тоже трансформированная цитата из *Слова*. Оттуда же пришли характерные и узнаваемые старославянизмы: *комони* (коня), *туга* (печаль). Что же касается ритма, который, как считал Островский, он позаимствовал из *Слова*, то это все тот же четырехстопный дактиль: *ВЕице, звОнкие стрУны рокОнут // ГрОмкую слАву царЮ БерендЕю...* – и т. д. Видимо, для Островского само звучание трехсложного размера ассоциировалось с народной поэзией, так что он сумел услышать его и в народной песне, и даже в древнем лиро-эпическом памятнике.

Связь трехсложного метра с народным колоритом стиха Островский открыл параллельно с Некрасовым, который в 1860-е гг. часто использовал трехсложные размеры, когда хотел усилить национальную окраску произведения, а тем более – сообщить ему черты сказочно-фантастической образности. Так обстояло дело в поэме *Мороз, Красный нос*, заглавный образ которой, восходящий к фольклору, предвосхитил *Снегурочку* Островского. Этим параллельное движение не ограничивалось. В метрической основе поэмы *Кому на Руси жить хорошо*, как и в основе *Снегурочки*, лежит принцип регулируемой полиметрии: основная часть текста написана пео́нами, а многочисленные вставные фрагменты – другими размерами. Так же и основная часть *Снегурочки* написана пятистопным ямбом, а вставные фрагменты – другими размерами. В обоих текстах хорошо ощутимая сквозная метрическая основа осложняется постоянными отступлениями.

Не секрет, что Некрасов прохладно принял появление *Снегурочки*. Островский даже вынужден был отдать ее в *Вестник Европы*, а не в некрасовские *Отечественные*

записки, в которых постоянно печатался. На фоне показанных совпадений можно предположить, что Некрасов не без некоторой ревности отнесся к детищу Островского. Ведь если образ Мороза – это открытая и очевидная цитата из Некрасова, то принцип регулируемой полиметрии – совпадение, обусловленное сходным направлением художественного поиска двух поэтов. Поэма *Кому на Руси жить хорошо* создавалась автором долго и трудно, и так и не была закончена. *Снегурочка* же, созданная за очень короткий срок (около двух месяцев), воплотила архитектонику, в известной степени перекликающуюся с эпическим (хотя, конечно, не сказочным) замыслом Некрасова.

Такое совпадение не может быть только совпадением. Оно свидетельствует о действии общей причины – имманентного принципа развития русской литературы, после полуторавекового **обособления** диктовавшего **сближение** поэзии с иными дискурсивными практиками, прежде и нагляднее всего – с фольклором. Творчество Александра Островского и Николая Некрасова в середине XIX века явилось своеобразным барометром, точно указавшим прохождение этой кризисной точки литературной эволюции.

Библиография

- ANNENKOV, P.V. (2000), *Kriticheskiye ocherki*. Sankt-Peterburg [Анненков, П.В. (2000), Критические очерки. Санкт-Петербург].
- BELINSKY, V.G. (1991), *Vstupleniye. V: Fiziologiya Peterburga*. Moskva. 6–13 [Белинский, В.Г. (1991), Вступление. В: Физиология Петербурга. Москва. 6–13].
- CHUKOVSKY, K.I. (1952), *Masterstvo Nekrasova*. Moskva [Чуковский, К.И. (1952), Мастерство Некрасова. Москва].
- DOVROLYUBOV, N.A. (1961), *Literaturnaya kritika*. Moskva [Добролюбов, Н.А. (1961), Литературная критика. Москва].
- EIKHENBAUM, B.M. (1986), *O proze. O poezii*. Leningrad [Эйхенбаум, Б.М. (1986), О прозе. О поэзии. Ленинград].
- GRIGORYEV, A.A. (1967), *Literaturnaya kritika*. Moskva [Григорьев, А.А. (1967), Литературная критика. Москва].
- KUZNETSOV, I.V. (2007), *Istoricheskaya ritorika: Strategii russkoy slovesnosti*. Moskva [Кузнецов, И.В. (2007), Историческая риторика: Стратегии русской словесности. Москва].
- KUZNETSOV, I.V. (2011), *Teoreticheskaya istoriya, dialektika i ritorika russkoy literaturi. Voprosi literaturi*. 3, 181–224 [Кузнецов, И.В. (2011), Теоретическая история, диалектика и риторика русской литературы. Вопросы литературы, 3. 181–224].
- KUZNETSOV, I.V. (2013), *Stikhotvorniy stroy skazki A.N.Ostrovskogo „Snegurochka” v literaturnom kontekste epokhi. V: Teatr i drama: esteticheskiy opit epokhi*. Novosibirsk. Vip. 1, 58–66 [Кузнецов, И.В. (2013), Стихотворный строй сказки А.Н. Островского «Снегурочка» в литературном контексте эпохи. В: Театр и драма: эстетический опыт эпохи. Новосибирск. Вып. 1, 58–66].
- LOTMAN, L.M. (1989), *„Vesenniyaya skazka” A.N. Ostrovskogo „Snegurochka”. V: Ostrovsky, A.N. Snegurochka: Pyesa*. Leningrad. 7–64 [Лотман, Л.М. (1989), «Весенняя сказка» А.Н. Островского «Снегурочка». В: Островский, А.Н. Снегурочка: Пьеса. Ленинград. 7–64].
- LOTMAN, YU.M. (1996), *O poetakh i poezii*. Sankt-Peterburg [Лотман, Ю.М. (1996), О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург].
- MEREZHKOVSKY, D.S. (1909), *Gogol: tvorchestvo, zhizn i religiya*. Sankt-Peterburg [Мережковский, Д.С. (1909), Гоголь: творчество, жизнь и религия. Санкт-Петербург].

- OSTROVSKY, A.N. (1953), *Polnoye sobraniye sochineniy*. T.15. *Pisma 1873–1880 gg.* Moskva [Островский, А.Н. (1953), Полное собрание сочинений. Т. 15. Письма 1873–1880 гг. Москва].
- PROPP, V.YA. (1969), *Morfologiya skazki*. Moskva [Пропп, В.Я. (1969), Морфология сказки. Москва].
- TOLSTOY, L.N. (1949), *Polnoye sobraniye sochineniy*. T.13. *Voyna i mir. Chernoviye redaktsii i varianti*. Moskva – Leningrad [Толстой, Л.Н. (1949), Полное собрание сочинений. Т. 13. Война и мир: Черновые редакции и варианты. Москва – Ленинград].
- TOLSTOY, L.N. (1953), *Polnoye sobraniye sochineniy*. T. 61. *Pisma 1863–1872*. Moskva – Leningrad [Толстой, Л.Н. (1953), Полное собрание сочинений. Т. 61. Письма 1863–1872. Москва – Ленинград].

Ilya Kuznetsov

Alexander Ostrovsky and Nikolay Nekrasov – barometers of the nineteenth century literary evolution

Summary

The middle of the XIX century opened the stage of interference of artistic and non-artistic word in Russian literary evolution. It was characterized, in particular, by the influence of folklore on poetry. In this way, it is typologically similar to the stage of interference of written and spoken word in the medieval cycle of evolution. Creative work of Nekrasov and Ostrovsky from 1850s to 1870s contains numerous evidences of this influence. Moreover, the poem *Who in Russ lives well* and the fairy tale *Snow Maid* reveal parallelism of conception, expressed both in architectonics and composition of the works.

Keywords: Russian literary evolution, interference of artistic and non-artistic word, Nekrasov's *Who in Russ lives well*, Ostrovsky's *Snow Maid*.

Иван Назаренко

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9958-244X>

Томский государственный университет (Томск, Россия)

e-mail: Nazarenko42@yandex.ru

Исповедальность в романе Ю. Фельзена *Письма о Лермонтове*

Роман Ю. Фельзена «Письма о Лермонтове» исследуется в контексте его романной трилогии. Выявляется сюжет исповеди в романе: кризис «я» центрального персонажа и его попытка самоопределения в реальности и культуре с помощью ориентира – жизни и творчества Лермонтова. Экзистенциальный выбор героя – жизнь в творчестве и любовь несмотря на неверность любимой женщины. Делается заключение об особенностях исповедальности в прозе Фельзена: зависимость исповедующегося от другого – от адресата и от образца поведения в реальности и культуре.

Ключевые слова: *проза русской младоэмиграции, Ю. Фельзен, «Письма о Лермонтове», сюжет исповеди, эпистолярный роман.*

Проблема исповедальности в художественной литературе и исповеди как феномена культуры давно привлекает внимание исследователей. В христианстве исповедь – таинство, «состоящее в признании верующими грехов перед священником» (Mitrokhin 1994: 179). Исповедь предполагает участие исповедующегося грешника, священника и Бога; признание в греховном поступке и помысле, покаяние, последующее воздаяние. Основное отличие литературной исповеди от церковной: обращение не к абсолютному адресату – Богу, а к профанному – читателю (Volkova 2008: 85–86).

Существуют разные подходы к изучению исповеди в художественном тексте: исповедь как жанр (Volkova 2008; Bakhtin 1979), исповедь как дискурс / нарративная стратегия (Stepanov 2005), исповедь как ситуация (Krinitzin 1995), наконец, исповедь как сюжет (Dzhumaylo 2014). О. А. Джумайло даёт определение исповедальному сюжету – «рассказ об открытии боли, вины и стыда, из которых рождается обретающее личностную исключительность “Я” рассказчика» (Dzhumaylo 2014: 42).

Исповедальные сюжеты и нарративные стратегии актуализируются в литературе «младшего» поколения русской послереволюционной эмиграции как ориентация на «человеческий документ». И. Каспэ замечает, что художественные стратегии писателей-младоэмигрантов – ««простота», “искренность”, “исповедальность”, “человече-

ский документ”» (Kaspe 2005: 124). М. Рубинс сближает «человеческий документ» с исповедью: «автор использует свой жизненный опыт и воспроизводит в письменной форме внутреннюю рефлексию» (Rubins 2017: 38).

Русский прозаик Юрий Фельзен (псевдоним Николая Бернгардовича Фрейденштейна, еврея по национальности, 1894–1943) считался писателем нерелигиозным. Он высказывался о возможности строить культуру, не опираясь на христианство (Felzen 2012/2). Поэтому исповедь в его прозе – это форма самоанализа.

Как считает Л. Ливак, проза Фельзена – попытка «создать психологический роман-эпопею о творческом созревании русского писателя-эмигранта по модели, предложенной Марселем Прустом» (Livak 2012: 7). В центре романной трилогии Фельзена («Обман», 1930; «Счастье», 1932; «Письма о Лермонтове», 1935) молодой русский эмигрант Володя, двойник биографического автора: это русский эмигрант, бывший петербуржец, живущий в Париже, воспринимающий себя как начинающего писателя, поклонник Лермонтова и Пруста. Главное отличие между автором и героем в том, что герой по национальности не еврей. В этом проявляется желание автора дистанцироваться от героя.

Положение эмигранта не становится предметом внутренних переживаний героя романов Фельзена, в центре – история его любви к русской эмигрантке Леле. Но в трилогии любовная коллизия вводится в сюжет исповеди, а повествование от лица героя проявляет его писательскую интенцию, создаёт ситуацию становления писателя. Перипетии любовных увлечений в повествовании становятся как предметом самоанализа, так и опытом словесного воплощения, самореализацией в реальности и в творчестве. В романах выражена авторская концепция связи поведения, исповеди (саморефлексии), творчества. Принятие своего положения в обстоятельствах жизни приводит к рефлексии с редукцией покаяния и к обоснованию личных ценностей в интерпретации художественных феноменов и жизни писателей, избранных как образец поведения и творчества. Исповедальность в романах опосредована истолкованием других творцов, которые, в свою очередь, выразили себя (исповедавались) в творчестве.

«Письма о Лермонтове» не только «человеческий документ», как роман Фельзена «Обман», но и его эстетический манифест, выражение концепции творческой личности и творчества как самопознания. В «Письмах о Лермонтове» проявляются особенности сюжета исповеди у Фельзена, а исповедь нарратора-персонажа позволяет понять авторскую концепцию роли творчества и искусства в самоопределении современного человека. Положение эмигранта, утратившего прежнюю культурную среду и не вписавшегося в новую, объясняет его зависимость от гомогенной среды, обнаруженной вне России. Это проявляется в любви к русской женщине, телесное влечение к которой усилено родством реакции на жизненные обстоятельства. Соединение потерянности, потребности в общении, сострадания слабому, понятному и похожему в своих слабостях создаёт парадоксальную верность не столько объекту любви, сколько своему чувству. В постоянстве чувства видится попытка сохранить достоинство, в прощении объекта любви проявляется и прощение себя – признание в своих слабостях получает оправдание.

Романы Фельзена «Обман», «Счастье» и «Письма о Лермонтове» связаны фабульно. В центре – история взаимоотношений одних и тех же персонажей – Володи и Лели. Семантика имен центральных персонажей позволяет искать обобщающий смысл в их частной истории. Имя героя (Володя) – автора писем – упоминается только в романе

«Счастье», в других романах он просто «я». Можно говорить об авторской иронии и по поводу эгоцентричности персонажа, и по поводу его несоответствия имени. «Владеющий миром» – эмигрант, выброшенный из родного социума и не вписавшийся в инокультурный социум, он не владеет ничем материальным, даже предметом своей любви. Тогда и возникает потребность создания своего образа мира, но не в воображении, а, согласно эстетике правды и искренности младоэмигрантов, образ реального мира переводится в письмо, где соединяются и искренность (источник исповедальности), и рефлексия, и отстранение, возможность реальные явления истолковать иначе.

В отличие от исследователей прозы Фельзена (Л. Ливак, А. А. Крюков, Е. Н. Проскурина, К. Соливетти), мы полагаем, что центральный персонаж романной трилогии не писатель, хотя у него есть интенции к писательству. Точнее назвать его, согласно Р. Барту (статья «Писатели и пишущие»), *пишущим*: «они ставят себе некоторую цель (свидетельствовать, объяснять, учить), и слово служит лишь средством к ее достижению; <...> Тем самым язык вновь сводится к своей природной роли коммуникативного орудия, носителя “мысли”» (Barthes 1989: 139). Писатель, по Р. Барту, «тот, кто обрабатывает (хотя бы даже вдохновенно) свое слово» (там же: 133). Пишущий считает, что своим словом даёт миру объяснение, писатель же отказывается от учительства, он вопрошает.

Цель володиного писательства не вопрошание мира, а свидетельство и обоснование эмпирического потока жизни. Для героя важнее не индивидуальный писательский голос, а точность выражения мысли, на пути которой несовершенный человеческий язык является препятствием. В дневнике («Обман») и письмах («Счастье») он не создаёт художественную форму, а пишет о себе, то есть дистанцирования автора от его героя не происходит. Ближе всего к реализации писательских интенций Володя в «Письмах о Лермонтове», где ему удастся дистанцироваться от себя в постижении судьбы и творчества Лермонтова, но и в этом случае он не создаёт завершённый романский мир, возвращаясь в письмах к себе и своим отношениям с Лелей. В тексте романов Фельзена нет указаний, что Володя становится писателем, он остаётся автором дневников и писем Леле, которые не воспринимает как художественное произведение. Дневниковые записи и письма организованы как романное целое волей автора-творца, который близок, но не равен нарратору-персонажу. Значит, если и воспринимать «неопрустианский» проект Фельзена как историю становления писателя, то стоит признать, что становление героя писателем в самих романах и рассказах не происходит.

В имени любимой женщины Володи Елены очевидна не отрефлексированная персонажем, авторская аллюзия к мифологической Елене Прекрасной, Леля, как и античная Елена, неверна герою (события романов «Обман» и «Счастье»), но, в отличие от античной, которая действует под влиянием божественной воли, Елена Герд делает выбор самостоятельно, под влиянием чувственности, а не любви. Её отношение к мужчинам корректируется и прагматикой (она принимает покровительство, изменяя Володе), вместе с тем она по-русски готова поддержать мужчину в трудном положении. Неславянская фамилия героини взята в замужестве, показывает зависимость сознания женщины от мужчины (комплекс «душечки»), хотя Леля манипулирует Володей, привязывает к себе. Нарратор-персонаж в дневнике («Обман») и письмах («Счастье»), в диалогах с ней называет Елену ласково Леля. Это аллюзия самого персонажа и автора к славянской мифологии, где Лель – «сын богини красоты Лады, а красота, естественно, рождает страсть. (...) любовь свободна и неуловима» (Grushko 1995: 179).

Сюжет трех романов – это самоанализ и самоопределение личности: в «Обмане» и «Счастье» – в любовных отношениях, собственных и принятых в социуме; в «Письмах о Лермонтове» – в жизни в целом в процессе анализа образца, писателя-творца: прежде всего – Лермонтова, но постоянны сопоставления с Толстым и Прустом. Самоанализ связан с чувством вины, боли и стыда за своё несовершенство, за неспособность сопротивляться обстоятельствам. Исповедь в романах выражена в форме дневника («Обман») и писем любимой женщине («Счастье», «Письма о Лермонтове»). Переход от дневниковой формы к эпистолярной выражает движение от личного пространства к пространству Другого и к пространству духовному, закрепляющемуся в литературных текстах, выходящему за границы конкретных жизненных ситуаций. Значения чужого опыта для самоопределения замещает сакральную инстанцию. Адресация Другому нужна для самоидентификации и для преодоления монологизма сознания в стремлении к исповеди и оправданию. По мысли М. М. Бахтина, *«чистый одинокий самоотчет невозможен»* (Bakhtin 1979: 204), Я нуждается в оправдании и прощении Другим, Я не может простить и оправдать само себя. Отсутствие ответных писем делает Лелю молчаливой исповедницей Володи. Но в эпистолярном диалоге Володи не столько кается перед Лелей, сколько пытается убедить её, создать свой лучший образ в её сознании.

Дневник и письмо сближаются в романах Фельзена. Володя в «Обмане» пишет дневник не только для себя, но и с оглядкой на Лелю как будущую читательницу. По мере писательского становления он предчувствует неизвестного читателя, который мог бы прочитать его дневник в будущем. Оглядка на Другого исключает полную откровенность в дневнике: Володя упоминает, что если бы его дневниковая исповедь попала к Леле, он вырвал бы и спрял для себя несколько страниц с самыми сокровенными мыслями. Письма в «Письмах о Лермонтове», хотя и исключают другого адресата, кроме Лели, для Володи одновременно исполняют роль дневника, он пишет их ради самопознания: *«мои, теперь заброшенные дневники и эти, их заменяющие, почти дневниковые к вам письма»* (Felzen 2012/1: 227). Оглядка на возможного читателя писем, кроме Лели, остаётся, и в этом писательство Володи близко эстетическому письму: *«я спорю с воображаемыми опровергателями и хочу у них отнять последнее утешение и надежду»* (Felzen 2012/1: 204). Фельзен открывает невозможность полной искренности в исповеди.

Событийное время романов трилогии не совпадает с последовательностью их написания. В начале романа «Счастье» Володя вспоминает о расставании Лели с Бобкой (его приятелем и соперником) и её последующем отъезде и возвращении из Канн. То есть в финале «Счастья» Леля уезжает в Канны во второй раз – впервые она уехала туда после событий «Обмана». В «Счастье» Володя упоминает о событиях «Писем...» – переписке с Лелей, находящейся в Каннах.

Встаёт вопрос об авторском замысле композиции романной трилогии. Роман «Счастье» был опубликован в журнале «Числа» сначала отрывком, а потом полным текстом в 1932 году. «Письма о Лермонтове» печатались по частям в «Числах» с 1930-го по 1933-й годы с публикацией полного романа в 1935-м году. То есть над последним романом трилогии Фельзен работал параллельно со вторым романом. Последовательность романов в собрании сочинений Фельзена, скорее всего, – решение издателей, а не автора, чей замысел неизвестен, так как архив писателя утерян. На наш взгляд, прочитывать романную трилогию нужно фабульно: за «Письмами о Лермонтове» должно

следовать «Счастье», так как история взаимоотношений Володи и Лели после романов продолжается в рассказах Фельзена: «Возвращение» (1934), «Вечеринка» (1936), «Повторение пройденного» (1938), «Перемены» (1939). Место романа «Письма о Лермонтове» в трилогии, согласно фабульной логике композиции, таково: это самоанализ после несостоявшихся, «обманных» отношений (события «Обмана»), это сопоставление себя с Лермонтовым как поиск существования в творчестве, после чего герой погружается в «счастье» существования в реальности (события «Счастья»).

Основная сюжетная ситуация «Обмана» – познание любви, открытие её сущности как испытания, страдания, обмана. Володя знакомится с приехавшей из Берлина в Париж Лелей, что выводит его из духовного оцепенения. Он хочет преодоления одиночества, а не обладания и не самоутверждения в любви к женщине: *«любовно-дружеский, на равных, союз»* (Felzen 2012/1: 41). Леля не отвергает Володю, но воспринимает их отношения как дружеские – он нужен ей как опора в парижской реальности. Во второй части романа она покидает героя и возвращается к бывшему любовнику. Однако Володя готов к прощению и сам изменяет Леле, вступая в связи с женщинами, подчиняясь их инициативе. Вернувшись в Париж, Леля выбирает не Володю, а его приятеля Бобку. В изменах Лели проявляется терпеливость Володи: он ждёт расставания Лели с Бобкой, борясь с ревностью, но Леля отвергает его, даже когда расстанется с Бобкой.

Наррация «Обмана» – дневниковые записи Володи, где он излагает происходящее с ним, анализирует свои чувства и поступки, размышляет над прошлым и будущим. Исповедальный модус проявляется в понимании своей неисклнучительности: *«ощущаю, что равен другим, что со всеми одинаково проглатываю пустые дни, по-мелкому мучаюсь и, как все другие, справедливо должен исчезнуть»* (Felzen 2012/1: 39). Ведение дневника помогает собрать поток эмпирической жизни, приблизиться к её пониманию. Текст помогает познавать жизнь, окружающих, свои поступки. Дневниковая рефлексия способствует преодолению отчаяния брошенного, отстранению от душевных мучений.

В «Обмане» Володя упоминает о своём воображаемом романе, который придумал в 16 лет и мысленно развивал до настоящего времени. Этот роман даёт возможность временного ухода от реальности: *«этот “роман” – мой отдых, всегда разряжение и бессознательность»* (Felzen 2012/1: 44). Воображаемый роман остаётся невоплощённым в слове, не включён как вставной текст. Реальная творческая работа Володи в дневнике не уход от реальности, а её познание, форма коррекции личностного проживания в мире.

Благодаря писанию дневника Володя приходит к пониманию человеческих отношений, открывает несовершенство возлюбленной, но не отказывается от чувства к ней, принимает обманность действительности, в которой любовь примиряет с релятивностью жизни. Название романа как авторский код можно считать утверждением обманности отношений, что подтверждает сюжет произведения. Признание спасительности неразделённой любви к несовершенному объекту – экзистенциальный выбор, а не власть любовного влечения, не мифологизация женщины. Володя учится ценить ситуации, приближающие к счастью (см. семантику названия второго романа, в котором сохраняется тот же механизм сближения и измен, признаний в изменах и их повторение). Обманом в представлении Володи оказывается всякая цель – за её достижением непременно следует утрата, что проявляет фельзенскую трактовку существования как страдания, которое вознаграждается моментами счастья.

Открывший иллюзии любви, в «Письмах о Лермонтове» Володя предстаёт более стойким и терпеливым человеком. Он в разлуке с Лелей, она живёт в Каннах, и сама решила прервать связи, а сохранить эпистолярную форму общения предложил Володя. Он не отказывается от чувства к нелюбящей Леле, но принимать её такой, какая она есть, легче на дистанции текстового общения. Однако письма Володи не воспоминания, не рефлексия прошлого и не только продолжение романа в письменной форме. Адресант, как заявлено в названии романа, пишет о Лермонтове. Основная сюжетная ситуация – примирение с возлюбленной, с реальностью с помощью самоопределения в культуре.

«Письма о Лермонтове», по определению К. Соливетти, – «одноголосый (монодийный) эпистолярный роман» (Solivetti 2005: 213). Фельзен в романе создаёт иллюзию документальности, не вводя обрамляющего текста, где выражался бы голос издателя. Позиция автора-творца выражается лишь в нумерации и отборе писем персонажа (с 5-го по 13-е), что скрепляет их в романное целое, а также в отсутствии ответных писем, хотя они восстановимы из комментариев адресанта и кратких цитат.

О. О. Рогинская выделяет в эпистолярном романе два сюжета: «сюжет переписки/реально-жизненный сюжет» (Roginskaya 2002: 61). В «Письмах о Лермонтове» реально-жизненный сюжет редуцирован в пользу сюжета переписки: физического взаимодействия между центральным персонажем и его возлюбленной нет, и он почти не пишет о внешних событиях своей жизни в Париже. Реально-жизненный сюжет – перечитывание Володиных писем известным ему, Леле и всем русским читателям текстов Лермонтова, в переписке же он выражает результаты чтения и осмысления, самоопределения и самостроения.

С одной стороны, исповедальность не доминирует в наррации романа: у героя нет цели изложить историю своих заблуждений и духовного перерождения. Напротив, он убеждает Лелю, что пытается писать *«совсем не лично (как бы не вам и не о себе)»* (Felzen 2012/1: 216). С другой стороны, в переписке с любимой нарратор-персонаж выбирает исповедальный модус – искренность. Повод героя исповедоваться – вина перед самим собой и Лелей за своё несовершенство и неспособность сопротивляться обстоятельствам. После взаимных предательств он ощущает себя недостойным Лели, но его исповедь не отказ от себя и не покаяние, а самооправдание и самоанализ. Искренностью Володя надеется установить доверительные отношения, где он более не будет ведомым. Любимая играет роль критика, заставляет героя меняться. Но она не только адресат исповеди (*«вы – использовавшая во зло искренние дружеские мои признания – отпадаете как исповедница»*) (Felzen 2012/1: 239)), но и посредник, с помощью которого нарратор-персонаж ведет воображаемый диалог с более высокой инстанцией – русской литературой и Лермонтовым (*«мне хочется видеть, как эти слова становятся поводом для наших бесконечных с ним разговоров»*) (Felzen 2012/1: 236)). Монологизм сознания нарратора-персонажа преодолевается введением лермонтовского текста, расширяющего кругозор персонажа, создающего метатекст, текст о тексте.

Проблема исповедальности – степень искренности героя. О. А. Джумайло считает, что исповедь героя театрализована, а «романное исповедальное слово несовместимо с требованием полной искренности» (Dzhumaylo 2014: 39). Проверить степень искренности Володи в пределах романного текста невозможно. Однако в критической статье «О Прусте и Джойсе» (1932) Фельзен упоминает, что человек наиболее искренен, когда его исповедь адресована лишь себе (Felzen 2012/2: 140). Значит, в «Обмане», в днев-

никах перед собой Володя более честен, чем в «Письмах...» к Леле. Так, в «Обмане», в дневнике он пишет об изменах Леле, уехавшей в Берлин, о которых не говорит возлюбленной, когда та возвращается. В «Письмах...» Володя упоминает, что был лишь близок к новым связям.

Обратившись к роману «Счастью», фабульно продолжающему «Письма о Лермонтове», можно доказать неполную искренность Володи в «Письмах...». Герой упоминает, что сдерживал чувства и не пытался разжалобить возлюбленную, когда отправлял ей письма в Канны: *«Когда вы жили в Канн и от меня получали условные, самолюбивые, еле обнаруживавшие всю мою горечь и ревность письма – о “вечных произведениях”, о Лермонтове, о Прусте»* (Felzen 2012/1: 141). Можно считать, что в «Счастье», по сравнению с «Письмами...», Володя более искренен, потому что он добивается ответных чувств и восстановления отношений. Значит, истинные чувства Володи в «Письмах...», которые он скрывает за письмами о Лермонтове – *«горечь и ревность»*. Значит, Володя – ненадежный нарратор, зависимый от адресата, ведущий с ним любовную игру. Его скрытая коллизия – желание быть искренним и невозможность искренности, необходимость притворяться, чтобы вернуть отношения.

Специфика проявления исповедальности в романе «Письма о Лермонтове»: в письмах Володя использует местоимение «мы» и формулу «наше поколение». Так он расширяет свой голос до голоса всего поколения русской эмиграции. Нарратор-персонаж признаётся перед возлюбленной в собственных мелких проступках – выдавание чужих мыслей за свои, пошлость и клишированность суждений, неспособность ничего доказать в споре – но и берет ответственность за вину своего поколения, судит его и себя: *«Мы эгоистически и по-слабому – из-за погубленной молодости, из-за плохой судьбы – страстно жалеем о происшедшем и, увы, равнодушны к тому, что им обезличены и творчески непоправимо обескровлены»* (Felzen 2012/1: 222). «Мы» – сигнал того, что центральный персонаж – обобщенный образ русского эмигранта 1920–1930-х годов (его имя в «Письмах...» не названо). Это и способ сблизиться с возлюбленной, показать ей их общность, но это и самооправдание: Другие такие же, как и Я.

Структура сюжета исповеди, по определению О.А. Джумайло, такова: «завязка сюжетного действия связана с кризисом “Я”, развитие – с попыткой самоопределения (само моделирования), сюжетная развязка формально дана в открытом финале» (Dzhumaylo 2014: 43–44). Эта структура прослеживается в «Письмах о Лермонтове»: кризис «Я» (5-е письмо) – самоопределение в культуре (6–10-е письма) – самоопределение в любви (11–12-е письма) – открытый финал (13-е письмо).

Центральный персонаж – носитель нерелигиозного сознания, близкого экзистенциальному. Войны (Первая мировая, гражданская), в которых герой не участвовал, но оказался их свидетелем и жертвой (об этом в 6-м письме), дали травматический опыт. Исторический слом открыл богооставленность, катастрофичность социальной истории и одиночество человека: *«мы заброшены, одни на земле, <...> единственное у нас утешение <...> вместе ожидать неизбежного скорого конца»* (Felzen 2012/1: 207). Дискредитирована идея прогресса, открылась возможность разрушения реальности человеком. Володя считает, что его поколение оказалось в гносеологическом тупике: выброшенным из родной культуры и не вписавшимся в чужую досталось положение «соглядатаев». Выражение нового экзистенциального опыта потребовало *«честных и скудных слов»* (там же). Герой избавлен от политических и мистико-религиозных иллюзий о преображении общества. Он видит смысл существования в *«братской, до-*

брой, несомненной, осязаемой» (там же) любви и жалости друг к другу, противостоящим нетерпимости, царящей в Советской России. Любовь и жалость остаются спасением в мире без Бога. Выбор Володи не вписывание в инокультурный социум, а уход в частную жизнь, поиск родственной души. Кризис «Я» Володи усилен потерей любимой женщины, которая была центром его существования, но отвергла его. Письма – попытка сохранить общение, и она начинает отвечать только после 7-го письма Володи.

Любовная коллизия в «Письмах...» связана с творческой. Нарратор-персонаж готовится к писательству, пока только воображая форму: «роман о себе», не автобиография, как считает Л. Ливак (Livak 2012: 12), не фиксация пребывания в эмпирической реальности, а способ проживания по собственным критериям: «роман, где я такой, каким хотел бы сделаться» (Felzen 2012/1: 209). Это не столько образ мира, сколько создание своего образа и образа возлюбленной как возможных. Как объясняет герой, вдохновение в нём катализирует любовное чувство, преображённое в его сознании, благодарность бытию. Одиночество обусловило творческий кризис, реальность разрушила вымысленный мир, продолжать роман о себе даже в воображении стало невозможно.

Попытка самоопределения связана с чтением текстов Лермонтова, с интерпретацией художественных феноменов, а не эмпирической реальности. К. Соливетти считает, что назначение писем о Лермонтове на персонажном уровне – пробудить в возлюбленной прежние чувства (Solivetti 2005: 216). На наш взгляд, литературная линия сюжета романа имеет самостоятельное значение как авторский метатекст, но важна и в развитии персонажа, в его экзистенциальном и эстетическом самостроении. В «Письмах о Лермонтове» родственная душа обретается в пространстве духа, в оставленном национальном мире, в образе жизни и творчества Лермонтова.

Коллизия творчества разрешается изменением объекта постижения и изображения, с помощью Лермонтова «Я» познаёт себя. Это преодоление эскапизма при понимании неотменимости реальности, существовать в которой можно, найдя ориентиры в пространстве культуры. Сознание Володи литературоцентрично, и этапы своей жизни он связывает с «романами с писателями»: *«нечастое длительное свое состояние, всегда вызывавшееся каким-нибудь писателем или поэтом»* (Felzen 2012/1: 214). В 6-м письме он излагает историю своей жизни, отражающейся в «романах с писателями». Необходимо уточнить вывод Е.Н. Проскуриной, что в «Письмах о Лермонтове» «акцент делается на литературной памяти Я-повествователя» (Proskurina 2014: 281). Сквозь круг чтения Володи в разные годы отражается его жизнь, чтение сформировало его личность. «Романы с писателями» Володи – литературный путь русского интеллигента рубежа XIX–XX вв.: от романтизма русской классики XIX века (Лермонтов) и русского модернизма рубежа веков (Блок) к увлечению французским модернизмом в эмиграции (Пруст).

В гимназии, в возрасте, когда человек учится понимать мир, произошёл «роман с Лермонтовым». Это было не интеллектуальное познание, а эмоциональное восприятие личности Лермонтова в его творчестве. Чтение не уводило от реальности, а давало понимание красоты бытия. Возник замысел романа о Лермонтове, где *«мое существование было стерто и заменено блистательно-прекрасной “его” судьбой»* (Felzen 2012/1: 234).

«Роман с Блоком» в юности героя совпал с революцией и его первыми любовными чувствами. Блок не оставил глубокого следа: творчество русского символиста, в отличие от лермонтовского, не давало ощущения единства жизни, от Блока отвлекали

страсть к женщине и социальные потрясения. События революции не воссоздаются в письмах не потому, что болезненны, а скорее потому, что в его сознании частная жизнь и культура важнее социальной истории.

В эмиграции герой познакомился с творчеством Пруста, благодаря чему вошёл во французскую культуру, сбросил «стеснительную “кожу однонародности”» (Felzen 2012/1: 211). Пруст для Володи – это второй после Лермонтова ориентир, показывающий возможность существовать в частном мире любви и творчества в эпоху исторических катаклизмов, беспощадных к личности. Однако преклонение Володи перед Прустом не переросло в глубокие «отношения», возможность которых он не оставляет в дальнейшем.

Настоящее вернуло к «роману с Лермонтовым», перечитыванию его творчества. Зрелый Володя воспринимает творчество Лермонтова не наивно-романтически, открывает в текстах поэта ранее незамеченные коллизии его жизни, близкие самому Володе (непонятость, отвергнутая любовь и др.), сопоставляет разные произведения, постигая лермонтовское творчество как целое. Можно сказать, что в письмах о Лермонтове герой реализует детский замысел романа о Лермонтове.

Лермонтов как средство размышления о себе становится самостоятельным центром писем и превращает их в метатекст: размышление о творце и его роли в мире, о персонажах как двойниках самого творца и пр. Личность Лермонтова познаётся при чтении его произведений, дневников, писем его знакомых и отзывов современников. В самопознании персонажа проекция на Лермонтова нужна для обретения жизненного ориентира (мужество, стойкость перед судьбой) и эстетического принципа (искренность и терпение в творчестве). Володя открывает двойственность Лермонтова как частного человека, гордого и нетерпеливого в жизни и Лермонтова как поэта, терпеливого и сосредоточенного в творческой работе.

В любовной линии сюжета Лермонтов важен для Володи как образец поведения. В лермонтовских любовных отношениях герой узнаёт собственные – жертвенность, преданность, наполненность одним человеком. Его любовная драма близка несчастной любви Лермонтова к Варваре Лопухиной: обстоятельства разрушили их духовную связь, Лопухина оказалась замужем за другим, а Лермонтов внутренне остался ей верен, несмотря на связи с другими женщинами – так Володя верен покинувшей его возлюбленной. С помощью Лермонтова он принимает сущность любви как страдания, которое необходимо претерпеть: *«тяжелый каждодневный “крест”, навязанный жизнью, по своей воле уже не сбрасываемый»* (Felzen 2012/1: 229).

Жизнь в эпоху исторического слома, считает Володя, возвысило его поколение от бытового существования, но представители поколения оказались духовно слабыми. Жалость к себе и ненависть к истории сделали их замкнутыми, а дистанционность от современности помешала воплотить в творчестве *«поэтическую безмерность того, что с нами произошло»* (Felzen 2012/1: 222). Своё поколение Володя оправдывает катаклизмами истории, которые они пережили. Лермонтов же показывает идеал мужественного человека, который не бежал от социальных «бурь», а искал их.

Творчество Лермонтова в понимании Володи – *«безжалостно-правдивая исповедь»* (Felzen 2012/1: 227): в коллизиях героев (Печорин, Демон, Мцыри) писатель исследовал внутренний мир и изображал автобиографические коллизии (трагедия непонимания, жизнь как вечная борьба). Володя не надевает маску Лермонтова или его героев, но в изложении перед возлюбленной судьбы писателя проявляется игра,

скрытая исповедь: говоря о коллизиях жизни Лермонтова, он говорит и о собственных коллизиях, о непонятости и непринятости Лелей, на что обращает внимание К. Соливетти (Solivetti 2005: 221). То есть если Лермонтов исповедовался открыто, то герой Фельзена вынужден маскировать собственные переживания лермонтовскими.

В сопоставлении себя с Лермонтовым нарратор-персонаж открывает несоответствие идеалу, вводя покаяние в свою искренность: *«Я восхищенно завидую лермонтовской мужественности, язвительности, напору, но у меня вместо всего этого – трусливое, себя оберегающее, меланхолическое смирение»* (Felzen 2012/1: 219). Несчастья и неудачи приучили к покорности обстоятельствам. Володя страдает от невозможности самореализации, что обрекает на творческую слабость: он лишь *«домашний творец»* (Felzen 2012/1: 229), подражатель, идущий по следам настоящих творцов, которым завидует (Лермонтов и Пруст). Думается, в переживаниях героя могут выражаться аутопсихологические переживания Фельзена: по свидетельству Л. Ливака, писатель планировал назвать свой литературный проект *«Повторение пройденного»* (Livak 2012: 7).

Володя признаётся, что желающий писать искренне, точно выражая свои чувства, часто нечестен и неточен. Желание писать подобно страсти графомании, но сам Володя старается справляться с нетерпением в творческой работе и соблюдает «этикет» – пишет любимой два раза в неделю по понедельникам и четвергам, а не чаще. Пример Лермонтова учит преодолевать нетерпение в творческой работе – не облекать в текст случайные мысли и впечатления, а длительно их перерабатывать ради точности выражения. В таком случае можно говорить не только о самопознании в диалоге с Лермонтовым, но и о самостроении своего художественного сознания с помощью чтения.

Нежелание Володи печататься связано не только с сомнением в творческих способностях, боязнью критики и неуспеха, причина и в монолизме сознания личности: герой боится Другого, который мог бы войти в его художественный мир и разрушить его претензии на правоту. В его воображении читатели всегда враждебны и не согласны с автором. Поэтому эксплицитный адресат творчества нарратора-персонажа – возлюбленная, на понимание которой он надеется.

В 10-м письме Володя формулирует смысл своего существования в творчестве, *«в человечески-творческом прорыве, в попытке “свое” найти, обогатить и передать»* (Felzen 2012/1: 234). Любовь тоже помогает преодолеть погруженность в своё «я», *«болезнь сухости и равнодушия»* (Felzen 2012/1: 235). Нарратор-персонаж продолжает писать, придя к выводу, что ценность творческой работы не только в открытиях о сущности человека и бытия, но и в том пути, которым идёшь к открытию уже открытого другим творцом: *«самостоятельное открытие уже открытого не может пропасть зря, происходит по-своему»* (там же). То есть творчество, выражение в тексте духовного опыта самоценно и без выхода к читателю, помогая существовать в неидеальной реальности.

Эстетическая позиция нарратора-персонажа, которую он формулирует, постигая творчество Лермонтова, – исповедальность – близка романтической эстетике. Это сосредоточенность на внутреннем мире, но и познание окружающей реальности сквозь её отражение в своём сознании: *«я предпочитаю <...> “правду о себе” любому безответственно-поэтическому полету»* (Felzen 2012/1: 225). Отказ от вымысла трактуется как отказ от иллюзий, романтических претензий к жизни.

В сопоставлении себя с Лермонтовым Володя открывает, что он не Лермонтов, и не совершает лермонтовский экзистенциальный выбор. Лермонтов ушёл из реальности,

где объект любви остался недостижим (Варвара Лопухина), хотя и пытался спастись, оставив жизнь в светском обществе ради творческой деятельности. Нарратор-персонаж, начав получать ответные письма любимой и поверив в её достижимость, свою нужность, выбирает существование одновременно в частной жизни, в любви и творчестве.

С 11-го письма литературная линия соединяется с любовной – примирение центрального персонажа с возлюбленной, самоопределение в любви. В 11–12-м письмах он становится более открытым, размышляя о возможности быть искренним перед другом: *«во всем для себя плохом <...> нам стыдно признаться, пока это плохое еще длится, – как только произойдет перемена, мы не стыдимся»* (Felzen 2012/1: 237). Быть абсолютно искренним невозможно, переживая неудачи и несчастья, которые приносят боль и стыд. Володя, преодолев чувство потери, рассказывает о боли во время расставания и разлуки, о жизни в одиночестве, признаётся в обидах, помышлениях о мести или замене Лели. Герой убеждает возлюбленную, что его игра – сокрытие чувств за письмами о Лермонтове – была неумышленной. Он полагает, что их примирил Лермонтов, письмами о котором он доказал самостоятельность и показал Леле существование *«интеллектуального воздуха»* (Felzen 2012/1: 244), ей недоступного. Чувства Лели пробудились после её ревности к литературе, к Лермонтову, которому, как ей кажется, посвящены письма Володи.

Исповедальный итог романа – признание Володи в непоправимой неудавшейся жизни: *«приближается моя жизнь к тому, что, не сознавая ужаса слов, люди легковесно называют “une vie manquée”»* (с фр. «неудавшаяся жизнь») (Felzen 2012/1: 248–249). Жизнь разрушена не только катаклизмами социальной истории, но и покорностью судьбе. Он считает, что выбирал неверный путь, потратил годы на второстепенную деятельность, на ненужные отношения и непонимающих людей. Размышляя об одиночестве, он приходит к выводу: если *«подлинного творца не обеспложивает любовное или душевное одиночество»* (Felzen 2012/1: 238), то ему необходим человек, который будет центром его жизни. Володя убежден, что его любовь к Леле истинная, что эта женщина предназначена ему. Но он понимает, что возможное счастье не будет вечным. Финал романа – надежда Володи на воссоединение после возвращения возлюбленной из Канн. Ответное чувство, неравнозначное его собственному, становится оправданием погубленной жизни: *«по крайней мере однажды – теперь – случилось у меня чудо»* (Felzen 2012/1: 249).

Однако Фельзен как писатель XX века лишает момент достижения гармонии устойчивости. В романе «Счастье» возлюбленная снова изменяет Володе и в финале снова возвращается к нему. В рассказе «Перемены» (1939) Леля выходит замуж за другого, некого Павлика, но Володя не отказывается от безответного чувства к ней. Таким образом, фабула романной трилогии Фельзена показывает историю нереализованности любви и примирение с несовершенной действительностью. Сюжет трилогии – обращение к писательству как средству самопознания, а не бегству от реальности. Самопознание, искренность приводят к открытию правды о себе, однако в тексте происходит новое выстраивание реальности. Самообъяснение сопровождается самооправданием. Между тем, концепция творчества (не писательства как такового) в романах Фельзена не романтическая и не модернистская, а реалистическая. В свои «романы с писателями» герой Фельзена не только не погружается, но и не завершает их в образе «романного» мира, не создаёт роман. Писательство, даже у гениев, интерпретируется как отражение жизненных коллизий, личного самоопределения пишущего.

Библиография

- БАХТИН, М.М. (1979), *Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti*. V: Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva [Бахтин, М.М. (1979), Автор и герой в эстетической деятельности. В: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва].
- BARTHES, R. (1989), *Pisateli i pishushchiye*. V: Barthes, R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva. 133–142 [Барт, Р. (1989), Писатели и пишущие. В: Барт Р., *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва. 133–142].
- DZHUMAYLO, O.A. (2014), *Angliyskiy ispovedalno-filosofskiy roman 1980-2000 gg.*: diss. ... doktora filol. nauk. Moskva [Джумайло, О.А. (2014), *Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.*: дисс. ... доктора филол. наук. Москва].
- FELZEN, YU. (2012) *Sobraniye sochineniy v 2 t.*, Moskva, [Фельзен, Ю. (2012), *Собрание сочинений в 2 т.* Москва].
- GRUSHKO, E.A. (1995), *Lel*. V: Grushko, E.A., Medvedev, Yu.M. *Slovar slavyanskoy mifologii*. Nizhniy Novgorod [Грушко, Е.А. (1995), Лель. В: Грушко, Е.А., Медведев Ю.М. *Словарь славянской мифологии*. Нижний Новгород].
- KASPE, I. (2005), *Iskusstvo otsutstvovat: Nezamechennoye pokoleniye russkoy literaturi*. Moskva [Каспэ, И. (2005), *Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы*. Москва].
- MITROKHIN, L.N. (1994), *Ispoved, pokayaniye*. V: *Khristianstvo: Slovar*, pod red. L.N. Mitrokhina. Moskva [Митрохин, Л. Н. (1994), Исповедь, покаяние. В: *Христианство: Словарь*, под ред. Л. Н. Митрохина. Москва].
- KRINITIN, A.B. (1995), *Formi ispovedi v romanakh F.M. Dostoyevskogo*: diss. ... kand. filol. nauk. Moskva [Криницын, А. Б. (1995), *Формы исповеди в романах Ф. М. Достоевского*: дисс. ... канд. филол. наук. Москва].
- LIVAK, L. (2012), „Roman s pisatelem” Yuriya Felzena, V: Felzen, Yu. *Sobraniye sochineniy v 2 t.* Moskva, t.1. 6–39 [Ливак, Л. (2012), «Роман с писателем» Юрия Фельзена. В: Фельзен, Ю. *Собрание сочинений в 2 т.* Москва, т. 1. 6–39].
- PROSKURINA, E.N. (2014), *Povestvovatelnoye prostranstvo prozi Yu.Felzena*. V: *Zhanroviye i povestvovatelniye strategii v literature russkoy emigratsii*. Tomsk. 279–294 [ПРОСКУРИНА, Е.Н. (2014), Повествовательное пространство прозы Ю. Фельзена. В: *Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции*. Томск. 279–294].
- ROGINSKAYA, O.O. (2002), *Epistolyarniy roman: poetika zhanra i yego transformatsiya v russkoy literature*: diss. ... kand. filol. nauk. Moskva [РОГИНСКАЯ, О.О. (2002), *Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе*: дисс. ... канд. филол. наук. Москва].
- RUBINS, M.O. (2017), *Russkiy Monparnas. Parizhskaya proza 1920–30-kh godov v kontekste transnatsionalnogo modernizma*. *NLO*. <https://www.litres.ru/mariya-rubins/russkiy-monparnas-parizhskaya-proza-1920-1930-h-godov-v-kont/> (online: 27.12.2019) [РУБИНС, М.О. (2017), *Русский Монпарнас. Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма*. *НЛО*].
- SOLIVETTI, C. (2005), „Pisma o Lermontove” Yuriya Felzena: avtor kak personazh. V: Solivetti, C. *Avtor i yego zerkala*. Sankt-Peterburg. 209–229 [Соливетти, К. (2005), «Письма о Лермонтове» Юрия Фельзена: автор как персонаж. В: Соливетти, К. *Автор и его зеркало*. Санкт-Петербург. 209–229].
- СТЕПАНОВ, А.Д. (2005), *Problemi kommunikatsii u Chekhova*. Moskva [Степанов, А.Д. (2005), *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва].

VOLKOVA, T.N. (2008), Ispoved'. V: *Poetika: Slovar aktualnikh terminov-ponyatiy*, pod red. N.D.Tamarchenko. Moskva. 85–86 [Волкова, Т.Н. (2008) Исповедь. В: *Поэтика: Словарь актуальных терминов понятий*, под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва. 85–86].

Ivan Nazarenko

The confessional in Yu. Felzen's novel *Letters about Lermontov*

Summary

The Yu. Felzen's novel «Letters about Lermontov» is researched in the context of his novel trilogy. There is a plot of confession in the novel: the crisis of the «I» of the central character and his attempt at self-determination in reality and culture with the help of a guide – Lermontov's life and work. The existential choice of the hero is life in creation and love, despite the infidelity of the woman he loves. The conclusion is made about the characteristics of confessional in Felzen's prose: the dependence of confessing on the other – on the destination and on the behavior pattern in reality and culture.

Keywords: *prose of Russian young emigration, Yu. Felzen, «Letters about Lermontov», plot of confession, epistolary novel.*

Екатерина Никитская

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8357-4920>

НПУ им. М.П. Драгоманова (Киев, Украина)

e-mail: kato.nikitsky@gmail.com

Поэма *Блудный сын* Н. Гумилева как первый манифест акмеизма

Сюжет притчи о блудном сыне – один из самых распространенных в мировой культуре. К нему обращались художники и литераторы разных эпох и в том числе поэты Серебряного века. Образ блудного сына в разных интерпретациях фигурирует в поэзии В. Брюсова, М. Волошина, В. Ходасевича и многих других. Г. Марков отмечает два уровня восприятия притчи:

С одной стороны, – уровень сакральной семантики обретения Бога внутри себя. С другой, – семантики бытового и духовного разлада и дальнейшего более тесного единения нескольких поколений (Markov 2016).

По мнению Э. Радь,

(...) притча указывает на «высшую тему», объясняющую скрытый смысл любого земного события, – восстановления прерванной связи между человеком и Богом, внутреннего преображения, возвращения его божественного достоинства, т.е. встречи с Богом в самом себе и его мудростью (Rad 2013: 598).

Цель данной статьи – проследить, как сюжет притчи интерпретируется в поэме Н. Гумилева и как он коррелирует с программными установками акмеизма, зарождавшимися как раз в период написания поэмы.

В историко-литературных источниках *Блудный сын* довольно часто фигурирует как первое стихотворное произведение нового течения. Так, в биографическом словаре *Русские писатели. 1800–1917* поэма названа «первым акмеистическим произведением», что, вероятно, основано на оценке Ахматовой, назвавшей поэму «первой акмеистической вещью поэта» (Gumilyov 1998/2: 231). Кроме того, *Блудный сын* сыграл роль катализатора в назревающих разногласиях Гумилева с Вячеславом Ивановым, и именно их последующий конфликт послужил толчком к созданию Цеха поэтов.

С другой стороны, некоторые критики, в том числе Лариса Рейснер, считали первым крупным образцом акмеистической поэзии другую поэму – *Открытие Америки*

(Gumilyov 1998/2: 227). По мнению В. Нарбута, именно *Открытие Америки*, а не *Блудный сын* иллюстрирует «подлинный» акмеизм (Gumilyov 1998/2: 233). Такая противоречивость в отзывах неслучайна. Во-первых, оба произведения писались примерно в одно время, и отделяет их буквально полгода: *Блудный сын* создавался весной 1911 года, а *Открытие Америки* – осенью 1910. А во-вторых, две поэмы обнаруживают сходство, как на уровне формы, так и на уровне содержания.

Тематически и композиционно *Блудный сын* и *Открытие Америки* выделяются на фоне предыдущих опытов Гумилева с крупной поэтической формой. В них нет такого тяготения к эпосу, как в *Сне Адама*, и такого явственного лирического начала на символистской почве, как в *Деве Солнца* или *Осенней Песне*, которые более близки циклам и лирическим стихотворениям. Специфика двух протоакмеистических лиро-эпосов также в немалой степени обусловлена периодом, в который они были созданы – в 1910 году начался кризис символизма, и нужно было искать новые пути развития поэтического творчества. Так, вспоминая этот год в предисловии к поэме *Возмездие*, Александр Блок отмечает расцвет новых постсимволистских течений:

В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма (Blok 1999: 48).

Но это был особенный период и в жизни самого Гумилева – именно в это время он женился на Анне Ахматовой и совершил свое первое путешествие в Африку. И хотя этот этап его творчества еще не был отмечен большим тематическим разнообразием (так, в одной из рецензий Михаил Кузмин отметил, что «новые книги Гумилева разнообразнее, может быть, по рифмам и строфам» (Gumilyov 1998/2: 225)), определенные мировоззренческие константы будущего лидера акмеистов уже начали активно формироваться.

Еще одним существенным отличием двух поэм является выбор заимствованного сюжета – в одном случае исторического, в другом библейского. Больше ни в одной из своих поэм Гумилев не пользуется готовым сюжетом, заимствуя лишь отдельные элементы из разных источников (например, шумерскую мифологию в *Звездном ужасе* или германскую в *Сказке о королях*). В данных же двух поэмах, несмотря на обработку, основной событийный каркас сохраняется: в *Открытии Америки* это плавание Колумба и последовавший за триумфом позор, в *Блудном сыне* – сюжет притчи.

У поэм одинаковая структура – по четыре песни-главы, каждая из которых посвящена одному эпизоду и обладает относительной самостоятельностью, что позволяет говорить о некоторой близости поэм к лирическому циклу. Стадии прохождения пути героями также очень похожи и разворачиваются по аналогичным схемам. Первая песнь (глава) в обеих поэмах посвящена теме сборов и предвкушения: Колумб «в келье разбирает чертежи» (Gumilyov 1998/2: 21), блудный сын умоляет отца отпустить его «завтра, сегодня!» (Gumilyov 1998/2: 31). Во второй песни герой совершает само странствие – у Колумба это путешествие к неизведанным землям, у блудного сына это путешествие в мир, во взрослую жизнь. Причем, оба путешествия пролегают как в материальной, так и в духовной области. В третьей песни герои попадают в своего рода тупик или даже ад, но этот ад также порожден сферой духовных поисков и воспринимается не буквально – как определенное загробное пространство – а как некое состояние. Ад Колумба – это враждебные ландшафты новой земли и последующее ду-

ховное падение героя, который, обращаясь к Богу, просит дать ему вместо славы позор. У блудного сына в качестве ада выступают последствия его собственных заблуждений и образа жизни, который он вел, покинув отчий дом. Прохождение героем подобного опыта подтверждается словами его отца из библейской притчи: «брат твой сей был мертв, и ожил» (Лука 15:32). То есть, юноша переживает духовную гибель и наказание муками раскаяния и сожаления, прежде чем возвратиться к отцу. В гумилевской поэме сцена встречи обрывается на том моменте, когда отец замечает сына, поэтому его слова из Библии не цитируются, однако приобретение героем нелегкого опыта косвенно напоминает прохождение через ад. В заключительных частях обеих поэм также можно проследить аналогию: в них предрекается счастливое будущее. Четвертая песнь *Открытия Америки* не была включена в окончательную версию поэмы, однако в идейном плане она гармонично вписывается в сюжет поэмы – в ней оправдывается подвиг Колумба и описывается грядущее процветание открытого им континента. В четвертой части *Блудного сына* герой приходит в отчий дом в разгар празднества и предчувствует, что он снова принят и любим.

Таким образом, обе поэмы могут претендовать на звание первого акмеистического лиро-эпоса и по времени создания, и по идейно-тематической составляющей. И хотя уже в *Открытии Америки*, более ранней из двух поэм, воплощаются «важнейшие принципы нарождающегося акмеизма» (Nikitskaya 2018: 224), *Блудный сын* видится нам как более прямое постулирование Гумилевым тех теоретических положений, которые впоследствии будут высказаны в статье *Наследие символизма и акмеизм*.

В поэме наблюдается ряд существенных расхождений с библейским источником. Вольная интерпретация канонических текстов в литературе характерна для XX века, который

(...) существенно трансформировал канонические характеристики новозаветных персонажей, расширил границы семантического и нравственно-психологического переосмысления сюжетно-образного материала (Niamtsu 2007: 66).

Так, в Библии юноша просит у отца только материальной поддержки (свою часть имени), у него нет честолюбивых планов. Герой Гумилева ни слова не говорит о наследстве, ему нужно лишь отцовское благословение: «Отец отпусти меня, завтра, сегодня!». В путь его побуждает отправиться томление «по иному» и жажда славы, столь характерная для многих гумилевских персонажей. Он подчеркнуто собирается не взять у отца, а напротив «приумножить» его богатство. Его устремления направлены от «клироса» и дома, где «книги и ладан, цветы и молитвы» – т.е., от храма – в материальный мир с его победами, славой. Фраза «и буду я князем» подчеркивает это устремление к мирским победам, но также косвенно отсылает к истории о Люцифере – «князе тьмы», отпавшем от отца и святости.

Мотив порывания с отцом и отчим домом довольно часто встречается в творчестве Гумилева: интонации блудного сына из поэмы похожи на интонации Актеона из одноименной пьесы, написанной в том же году, что и программная статья *Наследие символизма и акмеизм*. Актеон также мечтает стать богом вместо того, чтобы строить город и храм вместе с отцом, и это желание его губит. В своей статье Гумилев подчеркивает преемственность акмеизма по отношению к предыдущему течению: «Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» (Gumilyov 2006/7: 147) – образ родителя здесь более чем симптоматичен, поскольку и в притче, и в гумилевской поэме герой

его покидает, но не отрекается от него полностью. Этот же принцип проецируется на развитие символизма и акмеизма: на своем начальном этапе

(...) символистское творчество прокладывало себе путь наперекор традиционным вкусам, оно выходило к читателю, зрителю с вызовом (Koretskaya 2001: 689).

В заявлениях символистов так или иначе присутствовал элемент бунта, в художественных постулатах провозглашался разрыв с господствовавшим доселе реализмом. Что касается акмеистов, то ими символизм признается как изжившее себя, но не враждебное течение. Авторы двух других акмеистских манифестов, Мандельштам и Городецкий, как и Гумилев, только констатировали упадок предшествующего течения, но не высказывали резкой критики по отношению к нему. Напротив, по утверждению Омри Ронена,

(...) в историко-литературной обстановке своего времени, заявив о себе годом позже эго-и месяцем позже кубофутуризма, акмеизм представлял собой синтез, гегелевское „снятие” антитетичности между несколькими соперничавшими течениями (Ronen 2008).

Однако символистский бунт и мотив окончательного разрыва с отцом, родным домом, храмом присутствуют в раннем творчестве Гумилева, в частности, стихотворении *Маркиз де Карабас*, где герой, потенциально родовитый, отказывается от своей принадлежности к избранному кругу, выбирая путь беспечных скитаний. Показательным также является одно из самых ранних стихотворений *Я в лес бежал из городов*, в котором очень явственно проступает мотив ухода от людей и последующего невозвращения.

В этом смысле герои-эскаписты Гумилева схожи с блудным сыном из стихотворения Брюсова, для которого

(...) гораздо важнее тема ухода, нежели возвращения в отеческий дом. Уход в брюсовской трактовке – проявление человеческой свободы, поиски собственного духовного пути и места в мире (Markov 2016).

Различие героев Гумилева и Брюсова проявляется именно в том, что гумилевский блудный сын все же предпочитает вернуться, в то время как блудный сын Брюсова продолжает мечтать о том, чтобы «безраздумно, бестревожно / В мгновеньях жизни потонуть» (Bryusov 1903). Тем не менее, Гумилев вслед за Брюсовым упоминает в своей поэме города Тир и Сидон в качестве источников своего познания мира, а также вводит в свое произведение мотив недоступности покинутого дома и детских воспоминаний, связанных с ним, которых нет в библейском источнике. Так, у Брюсова родной дом кажется герою «недостижимым», герой Гумилева видит отцовский сад, но говорит себе: «К нему подойти я не смею». Что касается детских воспоминаний, то герой Брюсова говорит о них так:

Где в годы ласкового детства
Святыней чувств владел и я, –
Мной расточенное наследство
На ярком пире бытия! (Bryusov 1903).

Герой Гумилева вспоминает не только само детство, но и дружбу с близким существом, лисицей:

И в горечи сердце находит уладу
Вот сад, но к нему подойти я не смею,
Я помню... мне было три года... по саду
Я взапуски бегал с лисицей моею.

Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит,
Томили предчувствия, грызла потеря...
Но целое море печали не смоем
Из памяти этого первого зверя (Gumilyov 1998/2: 33).

Подобное сходство в описании сомнений героя по поводу возможности вернуться домой и его воспоминаний о детстве позволяет говорить о влиянии стихотворения Брюсова на поэму Гумилева.

Однако Гумилев идет дальше символистского индивидуализма, исповедуемого Брюсовым – в поэтике акмеизма каждое отдельное движение и отдельный голос становятся сопричастными мировому ритму и мировому хору, а потому «индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность» (Gumilyov 2006/7: 148). Этот принцип сопричастности впоследствии проявится и в творчестве Гумилева – к примеру, в образе зодчего, чей храм объединит людей грядущих поколений – и в творчестве других поэтов-акмеистов, в частности у Анны Ахматовой.

Далее, библейский персонаж растрчивает свое наследство без определенной цели – «и там расточил имение свое, живя распутно» (Лука 15. 13). Но герой Гумилева стремится к познанию – до того, как погрузиться в пиршества, он постигает «философов римских науку», что еще раз говорит об изначально высокой цели странствия. Своими друзьями лирический герой называет Цинну и Петрония. Со свойственной ему любовью к контаминации, поэт помещает в своем тексте персонажей из разных эпох – Цинна жил до нашей эры, Петроний – в нашей. Г. Марков предполагает, что подобная контаминация появилась вследствие того, что

(...) блудный сын воспринимался художественным сознанием Гумилева, как вечный архетипический образ, своего рода Агасфер, и поэтому историзм в гумилевском тексте становится условной декорацией (Markov 2016).

Два литератора не только пришли из разных эпох, но также отличаются происхождением и характером творчества: Петроний был аристократом и создал роман, т.е. большое эпическое произведение, а Цинна происходил из плебейской среды и тяготел к лирике и малым формам (Smith 1880: 755–756). Многие комментаторы интерпретируют присутствие образов Петрония и Цинны, а также самого города Рима, как намек на обитателей башни и ее хозяина, Вячеслава Иванова, признанного знатока античности. В частности, кличку Петроний носил один из обитателей «Башни» – В.Ф. Нувель – в честь Петрония Арбитра, государственного деятеля и литератора. Что касается Цинны, то на данный момент неизвестно, носил ли кто-либо из гостей Иванова такое прозвище. Исторический Цинна – поэт, современник и знакомый Катутла, был убит толпой, которая приняла его за одного из заговорщиков-убийц Юлия Цезаря, что отображено у Шекспира в трагедии *Юлий Цезарь*. Примечательно, что знамени-

тое шекспировское изречение «Весь мир – театр» восходит к высказыванию Петрония «*Mundus universus exercet histrionem*» – «весь мир лицедействует» (Stone 2004: 213). Таким образом, упоминая Цинну и Петрония, Гумилев вводит в контекст поэмы Шекспира, который принадлежит к числу важных для акмеизма имен и в статье *Наследие символизма и акмеизм* охарактеризован как автор, который «показал нам внутренний мир человека» (Gumilyov 2006/7: 150).

В третьей главе автор в целом следует библейской канве, лишь немного переиначивая детали. Так, вместо свиней упоминаются другие животные – мулы, быки, лошади. Свинья, как известно, считается нечистым животным в иудейском вероисповедании, поэтому в притче уход за ней – тяжкое унижение для героя. Гумилев несколько смягчает наказание, и его блудный сын ухаживает за более «благородными» животными. Другим любопытным моментом также является то, что гумилевский герой не помышляет стать наемником у своего отца, в отличие от библейского персонажа: «скажу ему: (...) прими меня в число наемников твоих» (Лука 15.18). Вместо этого юноша вспоминает об апельсинах, которые собирают девушки в принадлежащих ему рощах. В европейском изобразительном искусстве апельсин считается символом «плодородия, великолепия и любви» (Roshal 2008: 730). Кроме того, апельсины часто отождествляются с яблоками Гесперид – золотыми плодами, приносящими вечную молодость и красоту. Упоминание этих плодов может свидетельствовать об античных коннотациях Башни или подключать мотив тоски по утраченному раю, который продолжается и в заключительной части поэмы. Иногда апельсин в руке младенца-Христа выступает как символ грехопадения и искупления человечества. Герой поэмы представляет своего отца грустящим. Если библейский герой в своем смиренном раскаянии даже не допускает мысль, что отец может грустить о нем, то гумилевский герой вполне осознает свою значимость для родителя:

И с думой о сыне там бодрствует ночи
Старик величавый с седой бородой,
Он грустен... пойду и скажу ему: «Отче,
я грешен пред Господом и пред тобою» (Gumilyov 1998/2: 33).

Особый интерес представляет четвертая глава поэмы. Здесь обнаруживаются не только сильные расхождения с притчей, но и ряд характерных для творчества Гумилева мотивов. Во-первых, в этой части герой вспоминает свои юные годы, когда он бежит по саду с ручной лисицей, о чем уже говорилось выше. В мировой культуре сад отождествляется с Эдемом, первозданным райским существованием. Мифологема рая часто фигурирует в творчестве Гумилева – в частности, в поэме *Сон Адама* реализуется миф об утрачивании рая и возвращении к первородному существованию. В стихотворении *Путешествие в Китай* также дается косвенное указание на утрату первозданного рая – «бросили все заветный рай» – и обретение иной, чудесной страны (Китая). Довольно необычно появление именно лисы в качестве компаньона героя притчи. Строки «Но целое море печали не смое / Из памяти этого первого зверя», вероятно, тоже указывают на прежнее эдемское существование героя. С другой стороны, анализируя стихотворение Ахматовой *Широко распахнуты ворота*, где упоминаются «пушистые лисенята», Роман Тименчик отмечает, что лисица иногда отождествляется с ересью – этот образ мог быть почерпнут из *Божественной комедии* (Timenchik 2017: 714). Присутствие такого образа может говорить о том, что в детстве герой поэмы еще

не пришел к Богу, являясь неосознанным еретиком. У этого предположения есть вполне конкретная биографическая основа – юношеские оккультные опыты самого Гумилева, который впоследствии отказался от магических практик и вышел к христианству (достаточно вспомнить его слова, сказанные Ахматовой: «Ты научила меня верить в Бога»). Таким образом, игры с лисицей-ересью могут пониматься как поиски юной души, еще не вышедшей на «правый путь». Кроме того, в своей программной статье Гумилев неодобрительно высказывается о подобных играх символизма, который «попеременно брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» (Gumilyov 2006/7: 149). Помимо этого, лисица может означать Диониса, являясь одной из ипостасей бога (Торогов 2006: 592), и свидетельствовать опять-таки о визитах на Башню и о годах ученичества у Иванова, который, как известно, был дионисийцем. Возможно, образ лисы также связан с образом рыжей собаки, который впоследствии появится в стихотворении *Память* – как и в поэме, в *Памяти* это «первый зверь», бывший товарищем героя в его детстве. В *Наследии символизма...* Гумилев подчеркивает важность сохранения первичного, «животного» начала: «как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного» (Gumilyov 2006/7: 148). Таким образом, введение в поэтический текст мотива воспоминаний о первородном существовании и родстве со всеми божьими созданиями соответствует заявленному в статье уважению к «звериному» бытию.

Другой примечательный момент четвертой песни – вместо библейского старшего брата появляется сестра, выводящая за собой девушку в белом. Не исключено, что это отсылка к *Божественной комедии* – перед появлением Беатриче герой встречает женщину по имени Мательда, которая объясняет ему устройство земного рая, а также показывает реки Лету и Эвнуо. Когда приближается процессия Беатриче, она обращается к герою со словами: «Мой брат, смотри и слушай»¹. В таком случае девушка «в белом и с розами, словно невеста» воплощает образ Беатриче, небесной возлюбленной, обещанной герою, если он пройдет все испытания. Девушка-невеста вписывается в ряд гумилевских женских образов и представляет собой не только героиню-подругу героя, но и «символ Вечной Женственности, красоты и духовной глубины мира» (Raskina). Взаимодействие с женщиной в творчестве Гумилева является частью акмеистического поиска равновесия, в том числе, равновесия между мужским и женским началом в мире, поэтому образ невесты, спасенной или найденной в странствиях женщины чрезвычайно важен. Такой образ присутствует, например, в ранней поэме *Дева Солнца* и в заключительных ее строках как раз предпринимается попытка вывести одну из формул живого равновесия, к которому впоследствии стремились акмеисты: «И Смерть, и Кровь даны нам Богом / Для оттененья Белизны» (Gumilyov 1998/1: 48).

В конечном счете раскаяние блудного сына трансформируется в торжество, о чем свидетельствует строка «И праздник и эта невеста – не мне ли?». Такое окончание поэмы, несколько отличное от библейского источника, свидетельствует о том, что духовный путь был пройден героем не зря. Мотив торжества, обретенного после долгого странствия, страданий или даже смерти – духовной или физической – также характерен для творчества Гумилева. В раннем творчестве его конквистадор хоть и «рукою мертвеца», но все же стремится добыть лилию. Путешествие Колумба из поэмы *Открытие Америки* оказалось не напрасным – ведь континент ждет большое будущее. Гондла из

¹ Цитата из *Чистилища*, песнь 29, ст.13 дается в переводе М.Л. Лозинского.

одноименной драмы умирает, но его смерть становится вершиной его духовного пути. Во всех этих примерах мотив странствия и лишений актуализирует

(...) ключевой для Гумилева и акмеизма – адамизма – миф: о духовном пути ненасытного падшего человека к своему искуплению и апофеозу здесь на земле (Basker 2000: 72).

Таким образом, блудный сын из поэмы также воспроизводит мотив искупления и обретения героем духовных высот через нелегкий путь и страдания, культивируемый в акмеизме.

Поэма Гумилева вызвала широкий резонанс в поэтических кругах и фактически спровоцировала разрыв лидера акмеистов с Вячеславом Ивановым, который не принял *Блудного сына*. Мнения насчет причин столь резкой критики со стороны Иванова разнятся, но учитывая специфику гумилевского лиро-эпоса, можно предположить, что одним из ключевых факторов оказалась разница во взглядах двух поэтов на мифотворчество. По мнению Майкла Баскера,

(...) гумилевская переделка мифа о блудном сыне могла считаться крайне враждебным, чуть ли не кошунственным выпадом против основ ивановского “реалистического символизма” (Basker 2000: 120),

который не предполагал отступления от структуры канонических мифов. Однако данный лиро-эпический опыт Гумилева служит подтверждением того, что

(...) смысловая емкость и многозначность традиционных сюжетов, образов и мотивов позволяет им вступать в процессе творческой и литературной переработки в различные структурно-содержательные связи, в результате чего в новом варианте образуются оригинальные событийно-семантические доминанты, осуществляется трансформация канонических поведенческих комплексов, разрушаются сложившиеся стереотипы восприятия (Niamtsu 2007: 52).

В акмеизме мифотворчество было направлено на преодоление разрозненности всех явлений мира и поиск скрытых связей между ними. Следовательно, акмеистская поэзия отличается принципиально иным конструированием всего текста, который подразумевает привлечение множественных контекстов в сюжет, в то время как язык предельно прозрачен и точен и лишен символистской туманности. Таким образом, в *Блудном сыне* воспроизводится библейская притча и связанные с ней коннотации, но также установки, которые впоследствии были сформулированы Гумилевым в статье *Наследие символизма и акмеизм* и стали основополагающими как для творчества самого Гумилева, так и для акмеизма.

Библиография

- BASKER, M. (2000), *Ranniy Gumilyov: Put k akmeizmu*. Sankt-Peterburg [БАСКЕР, М. (2000), Ранний Гумилев: *Путь к акмеизму*. Санкт-Петербург].
- БЛОК, А.А. (1999), *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 20 t.* Moskva, t.5 [Блок, А.А. (1999), *Полное собрание сочинений и писем: В 20 т.* Москва, т. 5].
- BRYUSOV, V.YA. (1903), *Bludniy sin*. V: *World Art*. <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=11119> (online: 13.02.2020) [Брюсов, В.Я. (1903), *Блудный сын*, В: *World Art*].

- GUMILYOV, N.S. (1998–2006), *Polnoye sobraniye sochineniy: sobraniye sochineniy: V 10 t.* Moskva, t.1–7 [Гумилев, Н.С. (1998–2006), *Полное собрание сочинений: В 10 т.* Москва, т. 1–7].
- KORETSKAYA, I.V. (2001), Simvolizm. V: Keldish, V.A. (red.) *Russkaya literatura rubezha vekov (1890e – nachalo 1920kh godov)*. Kniga 1. Moskva. 688–732 [КОРЕЦКАЯ, И.В. (2001), Символизм. В: Келдыш, В.А. (ред.), *Русская литература рубежа веков (1890е – начало 1920х годов)*. Книга 1. Москва, 688–732].
- MARKOV, G.B. (2016), Pritcha o bludnom sine v poezii Serebryanogo veka. V: *Proza.ru*. <https://www.proza.ru/2016/04/08/2084> (online 29.03.2020) [МАРКОВ, Г.Б. (2016), Притча о блудном сыне в поэзии Серебряного века, В: *Проза.ру*].
- NIAMTSU, A.E. (2007) *Mif. Legenda. Literatura (teoreticheskiye aspekty funktsionirovaniya)*. Chernivtsi [НЯМЦУ, А.Е. (2007), Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы].
- НИКИТСКАЯ, Е.И. (2018), Zhanrovoye svoeyebrazie poemi N. Gumilyova „Otkritiye Ameriki“. *Mova i kultura*. Vip. 21, t.V(194), 217–226 [НИКИТСКАЯ, Е.И. (2018), Жанровое своеобразие поэмы Н. Гумилева „Открытие Америки“. *Мова і культура*. Вип. 21, т. V(194), 217–226].
- RAD, E.A. (2013), Pritcha o bludnom sine: khristianskiy kanonicheskiy metasyuzhet i literaturnoye tvorchestvo. *Fundamentalniye issledovaniya*. 11, 598–605 [РАДЬ, Э.А. (2013), Притча о блудном сыне: христианский канонический метасюжет и литературное творчество. *Фундаментальные исследования*. 11, 598–605].
- RASKINA, E.YU. Kuda vedet put konkvistadorov? V: Nikolay Gumilyov, *Elektronnoye sobraniye sochineniy*. <https://Gumilyov.ru/about/115/> (online: 29.03.2020) [РАСКИНА, Е.Ю. Куда ведет «путь конквистадоров»? В: Николай Гумилев, *Электронное собрание сочинений*].
- RONEN, O. (2008), Akmeizm, *Zvezda*. <https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/7/akmeizm.html> (online: 5.03.2020) [РОНЕН, О. (2008), Акмеизм. *Звезда*].
- ROSHAL, V. (2008), *Entsiklopediya simvolov*. Moskva [РОШАЛЬ, В. (2008), *Энциклопедия символов*. Москва].
- SMITH, W.A. (1880), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. London.
- STONE, J.R. (2004), *The Routledge Dictionary of Latin Quotations (Latin for the Illiterati)*. Abingdon, UK and New York.
- ТИМЕНЧИК, R.D. (2017), *Podzemniye klassiki*. Moskva [ТИМЕНЧИК, Р.Д. (2017), *Подземные классики*. Москва].
- ТОПОРОВ, B.N. (2006), Lisa. V: Tokarev, S.A. (red.) *Mifi narodov mira. Entsiklopediya*. Moskva [ТОПОРОВ, В.Н. (2006), Лиса. В: Токарев, С.А. (ред.), *Мифы народов мира*. Энциклопедия, Москва].

Ekaterina Nikitskaya

N. Gumilyov's poem *The Prodigal Son* as the first acmeism manifesto

S u m m a r y

The paper is focused on the analysis of N. Gumilyov's poem *The Prodigal Son* in comparison with his main acmeist manifesto – *The Legacy of Symbolism and Acmeism*. The poem, written in 1911, during the crisis of symbolism, reflected the conflict with V. Ivanov and a shift from symbolist principles. Due to this, in critics *The Prodigal Son* is often considered as the first acmeist work. The poem is quite a loose adaptation of the source; in addition to the biblical context, it contains antique themes, references to Shakespeare and Dante, as well as the principles of acmeism, which the author will later state in his manifesto.

Key words: Nikolai Gumilyov, acmeism, symbolism, prodigal son, intertextuality.

Владас Просцевичус

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1216-9906>

Университет Витовта Великого (Каунас, Литва)

e-mail: vpostsevichus@gmail.com

Деинтонирование как ресурс поэтической речи

В 20-х годах прошлого века М.М. Бахтин заметил:

Интонация – индивидуальная, эмоциональная обстановка слова, которая передается голосом, – портит все выкладки и расчеты ученых. Где она, как она достигается, мы не можем ответить, как бы мы ни анализировали семасиологически качественную звуковую, количественную звуковую стороны слова. Всегда остается нечто, что, например, у Блока является главным, но не поддается изучению. Здесь лингвистика бессильна и должна опустить руки. (...) Заложены лишь основы для науки об интонации, но о науке здесь не может быть и речи (Bakhtin 2000: 347).

Прошедшие восемьдесят лет общее положение дел в этом отношении не изменили. Интонация остается лингвистической маргиналией; страстные, спорадически прорывающие сдержанный бахтинский текст апологии ее значения для точной ориентации в кругу лингвистических проблем – не услышаны:

Соответственно открытый смысл, возникающий в устной речи, не осознается как особый позитивный тип, а лишь как нерегулярное «рассеивание» структурированного смысла. А именно, все черты смысла устного сообщения, которые не могут быть структурированы, априори считаются «эмоциональными», «экстралингвистическими», «оказиональными» и т. н. элементами, и тем самым исключаются из регулярного описания. Подобно тому, как форма устной речи рассматривается как коррелят письменной речи, деструктурированный («синкретизированный», «редуцированный» и т.п.) под давлением ситуации и снабженный добавочными «экстралингвистическими» параметрами (мелодикой, парафонетикой) – так и смысл устной речи оценивается только в качестве частичной редукции, дезартикуляции и эмотивного варьирования структурированного смысла» (Gasparov 2007).

Нижеизложенные соображения призваны в очередной раз обратить внимание лингвистов на фундаментальный характер проблемы, чаще всего обходимой – в пределах собственно лингвистических исследований – молчанием.

Человеческое высказывание, подобно природному веществу, имеет три основных состояния: мы разговариваем мысленно (это – т. н. «внутренняя речь»), разговариваем в собственном смысле слова («устно») и – пишем.

Любое высказывание представляет собой *событие перехода* слова из одного состояния в другое. Ни в какой момент сознательного или бессознательного извлечения языкового опыта человек не имеет дело с высказыванием, взятым в пределах одного коммуникативного формата: само событие извлечения представляет собой усилие «перевода» слова из одного формата в другой: говоря, мы переводим «внутреннюю речь» во «внешнюю», устную; записывая – переводим устную речь в письменную. Читая – письменную во внутреннюю и т.д.

Событие такого перехода-перевода мы и называем событием высказывания.

Событие высказывания тяготеет к завершению. Это тяготение внутренне обусловлено неустранимым дисбалансом между конкурентными ресурсами завершения: субъективным и объективным. Объективный ресурс представляет собой освоенный сознанием говорящего лексико-грамматический состав языка; субъективным ресурсом завершения человек располагает постольку, поскольку в каждый момент высказывания он осуществляет *выбор*, в том числе, и перспективы завершения высказывания. Интонация, в том понимании этого слова, которое мы предлагаем к дальнейшему обсуждению, представляет собой субъективный ресурс завершения высказывания. Очевидно, что этот ресурс доминирует в устной речи: напомним известный пример из дневника Достоевского, где он рассказывает о «беседе» шестерых мастеровых, к общему удовлетворению обошедшихся в обмене мнениями по оставшемуся неизвестным вопросу *одним* словом известного лексического разряда (Voloshinov 2000: 437–438). Каждый из участников беседы использовал это слово в нужном интонационном регистре, тем самым, было получено шесть различных по содержанию высказываний, завершённых исключительно интонирующим усилием – субъективным ресурсом.

Соответственно, в письменной речи доминирует объективный ресурс: подразумеваемая интонация, особенно в случае злоупотребления ею субъектом высказывания, практически не поддается «реанимации» и только усугубляет естественные коммуникативные помехи, окутывая высказывание ореолом незавершенности.

Абсолютная запредельность друг для друга двух инициатив завершения позволяет нам ввести представление о предельных эмпирических реализациях, к которым они с необходимостью тяготеют постольку, поскольку это разрешает им сам язык.

1. В субъектной (интонационной) перспективе высказывание «стремится» к максимуму интонирования, т.е. максимуму субъектной мотивации и, соответственно, завершение такого высказывания минимально мотивировано на объективном уровне.
2. Во второй из перспектив завершения высказывание стремится к максимуму объектной мотивации и, соответственно, завершение такого высказывания даст минимум интонированности, т.е. минимум субъектной мотивации при максимуме объектной.

Примером события первого рода является площадной лозунг («Партия – наш рулевой!»).

Примером второго – научное высказывание: «Газы при нагревании расширяются».

Такие, метакоммуникативные речевые события не предполагают ответа и постольку претендуют на исчерпание коммуникативного ресурса речи. Высказывание первого типа не нуждается в предмете, высказывания второго – безразличны к субъекту. Этими высказываниями перспективы завершения высказывания исчерпаны. Каждый из

этих проектов завершения устремлен к коммуникативному коллапсу: информационный ноль первого типа корреспондирует в этом отношении с интонационным нолем во втором.

Коммуникативного коллапса не происходит, благодаря разрешению, которое получает напряжение, задаваемое конфликтом проектов завершения высказывания.

Такое разрешение в нашем конкретном случае можно представить в виде высказывания: «*Партия нас учит, что газы при нагревании расширяются*» (М. Жванецкий).

В этом высказывании субъектная мотивация равна нулю: оно представляет собой *воспроизведение чужого высказывания*. Можно полагать, что ситуация такого воспроизведения не только сама собой разумеется в случае, когда рассказчиком ожидается соответствующая реакция, но и является необходимым условием возникновения такого высказывания. (Очевидно, что подавляющее большинство т. н. анекдотов завершаются репликой одного из персонажей маленького рассказа. То же относится и к остротам, рожденным спонтанно, то есть, когда «автор» не рассказывает заведомо смешную историю, а относится к слушателям со здесь и сейчас пришедшим в голову *бон мот*. В этом случае он как бы входит в роль будущего персонажа многочисленных пересказов – и это-то воображение и вдохновляет его.) Субъект изображения чужого высказывания – это субъект специфического усилия, которое мы описываем как деинтонирование. Субъект изображения чужого высказывания требует от нас особого внимания, поскольку от ясности его характеристик зависит ясность большинства выводов, которые мы хотели бы противопоставить некоторым предубеждениям, касающимся природы события высказывания. Поэтому мы остановимся на этих характеристиках несколько дольше, не избегая повторов и перифраз.

Рассмотрим событие изображения чужого высказывания с точки зрения тех проектов завершения, о которых шла речь выше: субъектного (интонационного) и объектного (причинно-следственного). По-видимому, не вызовет особых затруднений тот тезис, что в изображении чужого высказывания субъектная (интонационная) мотивация субъекта просто отсутствует: в самом деле, *изображение* высказывания, взятое как таковое, не может быть охарактеризовано как так или иначе интонированное. Что касается объектной (причинно-следственной) мотивации, то говорить об каком-то специфическом усилии субъекта высказывания, направленного на поиск дополнительных объективных причин, обуславливающих связность и достоверность содержания высказывания, видимо, не приходится. Речь должна идти о спонтанно открывающейся перед высказывающимся перспективе соответствующего случаю завершения на уровне содержания. Это соответствие состоит в том, что субъектно инициированное упразднение интонационной мотивации на объектном уровне предстает как упразднение неотменимости причинно-следственных связей. Иными словами, проблематизация «естественности» устойчивой связи между звуком и значением распространяется и на устойчивость логических связей между представлениями. Алогичность, в нашем случае, остроты не «сочиняется», а предстает субъекту высказывания как эффект усилия деинтонирования.

Иллюстративный материал выбран нами не случайно: в ходе анализа мы дали ответ на вопрос, оставленный в свое время в стороне З. Фрейдом, написавшим специальную работу об остроумии в его отношении к бессознательному (Freud 1998). Ввиду особой значимости того контекста, который задает суждение Фрейда, мы приводим этот фрагмент его сочинения полностью, хотя он довольно объемист:

Остроумие обладает еще одной характерной чертой, которая вполне согласуется с нашей, вытекающей из сновидения, трактовкой работы остроумия. Хотя и говорят, что остроуту <создают>, но чувствуется, что этот процесс отличается от того, который совершает человек, высказывающий мнение или делающий возражение. Острота имеет чрезвычайно резко выраженный характер внезапно пришедшей в голову мысли. Еще за один момент до этого человек не знает, какую он создаст остроуту, которую потом останется лишь облечь в словесную форму. Человек испытывает нечто не поддающееся определению, что я мог бы скорее всего сравнить с отсутствием (sic!), внезапным разрядом интеллектуального напряжения, после которого сразу оказывается созданной остроута, в большинстве случаев одновременно со своей оболочкой. ... Я не хочу придать слишком большой цены этому соотношению; оно едва ли решает вопрос, но оно все же хорошо согласуется с нашим предположением, что при создании остроуты ход мыслей погружается на один момент в бессознательную сферу и затем внезапно выплывает из бессознательного в виде остроуты (Freud 1998: 168–169).

С нашей точки зрения, дело обстоит несколько иначе.

Каждому известно неперемнное условие ожидаемого эффекта от рассказываемого анекдота: это бесстрастие рассказчика. Не требует особой наблюдательности и констатация факта, что ключевым компонентом этого бесстрастия является нейтральная, или, по крайней мере, тяготеющая к бесстрастности интонация рассказывания. Рассказчик совершает усилие деинтонирования: лишает высказывание естественного ресурса завершения. Именно в этом обстоятельстве, с нашей точки зрения, заключается разъяснение смущения Фрейда: деинтонирование наделяет субъекта вменяемостью к гипермотивации: естественно-причинные связи “предметного мира” оказываются недостаточными, точнее, объективный ресурс завершения высказывания оказывается недостаточным. Стремлению к интонационному нолю соответствует усиление потребности в *избыточных* мотивах завершения – открывается психологический ресурс для дополнительной объектной мотивации: *«Партия нас учит...»*.

Наше предварительное определение остроуты состоит в следующем: это – высказывание с избыточной объектной мотивацией. Иными словами, в таком высказывании в качестве естественных фиксируются такие причинные связи, которые, как говорится, не выдерживают критики с точки зрения обыденного опыта: этот феномен мы и называем избыточной объектной мотивацией высказывания.

Объектная и субъектная мотивации высказывания взаимозависимы, мера их интенсивности в стремящемся к завершению высказывании определяется отношением обратной пропорции. Это значит, что в обычном высказывании интонационное и объектное завершения соотносятся как приблизительно равные по степени интенсивности, но, когда степень интенсивности (подконтрольности, говоря словами Фрейда) интонационного завершения изменяется, то «доля» участия в завершении высказывания, принадлежащая объективной стороне высказывания, соответственно, либо уменьшается, либо увеличивается – именно в обратной пропорции. В случае с завершением анекдота это наблюдение является не совсем, быть может, очевидным, однако тяготение к речевой бесстрастности, сопутствующее научной речи, представляется несомненным, а ведь это – зеркальное отражение той же пропорции: наращивание объективной общезначимости (по крайней мере, претензий на нее) на одном из уровней завершения сопровождается уменьшением роли другого уровня завершения. Важен тот факт, что интонирование как ресурс завершения непосредственно подвержен колебаниям со стороны субъекта высказывания: насилие над просодией доступно рациональному намерению, тогда как «открытие» избыточных объектных мотивов – по-видимому, проблематично.

С учетом изложенного, мы предлагаем внести ряд критически важных пояснений в традиционное понятие интонации.

Интонация – не специфический компонент устной речи, на письме фиксируемый более или менее совершенной системой графических обозначений.

Интонация – неустрашимый компонент события высказывания во всех его формах. Вытеснение интонации имеет мнимый характер. Следует, по-видимому, говорить о процессе деинтонирования, имеющем положительные (наблюдаемые и верифицируемые) последствия – смену *перспективы завершения* высказывания. Деинтонирование существенным образом влияет на архитектуру коммуникативной среды.

Дальнейшее развитие этой методологической гипотезы мы видим в обосновании системы координат, в пределах которой смену перспектив завершения события высказывания можно было бы описывать как логически и даже хронологически приоритетное (первичное, предшествующее) событие по отношению к перестройке собственно познавательных и этических приоритетов. Первым шагом в этом направлении могло бы стать рассмотрение в соответствующей перспективе цивилизационного переворота, связываемого во многих исследованиях с изобретением книгопечатания (Couturier 1991; Eisenstein 1997). Очевидно, что освоение человеком печатного формата коммуникации предельно унифицирует высказывание. Как прямое следствие, практики интонационного завершения неутилитарных высказываний, определявшие ценностный контекст устной культуры, выдавливаются из обихода. Высказывание, не справляющееся со стремительно обезличивающимся словом, окончательно лишается естественно – интонационного – ресурса завершения. Наша собственная «программа», как она представлена в данной статье, требует, как будто, «открытия» нового ресурса, новой перспективы завершения: в первую очередь это требование относится, конечно, к неутилитарным высказываниям, отныне либо безвозвратно отнимаемых печатным станком у бродячих чтецов позднего Средневековья, либо сразу создаваемых ему – станку – на потребу. Дело, однако, в том, что отсутствие ресурса завершения также имеет формы. Высказывание может длиться – и длится в отсутствие приемлемого сценария завершения. Мнимое отсутствие интонации оказывается действенным стимулом самоорганизации неутилитарной речевой практики. Незавершимость можно и следует мыслить как внутренний стимул высказывания. Формы незавершимости, как и формы завершения, тоже проявляются в двух модусах: субъективной и объективной незавершимости. Соответственно, каждый из этих модусов (ресурсов) *незавершения* имеет предельную перспективу. В этом случае еще более очевидна, – поскольку выдвигается на первый план и наделяется формотворческой энергией – неосуществимость завершения таких высказываний изнутри себя, собственным ресурсом. Неосуществимость завершения собственным ресурсом оформляется в сознании говорящего в виде *чуждого слова*. Внешнее по отношению к субъекту высказывания событие – вытеснение из события высказывания интонации как ресурса его завершения – осваивается субъектом как подвластное ему. Субъективный ресурс завершения высказывания, который мы связываем, прежде всего, с возможностью осознанно интонировать (модулировать) речевое намерение, сохраняет свой субъектный характер: субъектное завершение высказывания является не потенциальной, время от времени реализуемой возможностью, но – естественно-человеческой потребностью. А раз так: то и в ситуации деинтонированного высказывания (печатного слова) субъект высказывания каким-то образом прилагает усилие, родственное по своему содержанию намеренной модуляции (интони-

ванию). Это усилие субъекта высказывания осуществляется по отношению к чужому слову. Чужое слово не означает слова иноязычного, слова другого профессионального круга и пр. Чужое слово следует понимать как внешний фактор формирования события внутренней жизни: вторжение во внутреннее пространство, результатом которого оказывается появление новой точки выбора: точки речепорождающего усилия. В ситуации устной речи – относительной собственности на слово – усилие растрачивается на выбор слова. В столкновении с чужим словом выбор определен доминированием в отношении к слову невозможности его присвоения субъектным ресурсом – интонированием. Чужое слово невозможно выбрать. (Выбор слова – компонент завершения высказывания). Чужое слово предстает сознанию говорящего в ракурсе *невозможности* его присвоения. (Невозможность полного присвоения раньше умерялась возможностью интонационного усилия). Субъект речи теряет устойчивую ценностную позицию по отношению к означаемому, оно ему более не подвластно. Тем вольнее он чувствует себя теперь перед лицом открывшегося для выбора означаемого. Выбор означаемого можно описать в двух перспективах. В ближайшей из них, открепление и автономизация означаемого приводит к развитию полисемии. Этот процесс, однако, мы не можем рассматривать в пределах данной работы. В интересующей нас сейчас перспективе потребность в завершении высказывания (осуществлении выбора) способствует формированию двух сценариев выбора в условиях роковой активности чужого слова. Во-первых, предметом изображения изображается нечто недоступное чужому сознанию – не имеющее для него никакой ценности. Так появляется дневник в точном смысле этого слова. Во-вторых, предметом изображения избирается предмет равно удаленный по отношению ко всем сознаниям: так появляется журнализм с его знаменитым «Нам пишут».

Библиография

- БАХТИН, М.М. (2000), *Sobraniye sochineniy*, t.2. Moskva [Бахтин, М.М. (2000), *Собрание сочинений*, т. 2. Москва].
- COUTURIER, M. (1991), *Textual communication: a print-based theory of the novel*. Cornwall.
- GASPAROV, B.M. (2007), *Ustnaya rech kak semioticheskiy obyekt*. <http://www.ruthenia.ru/folklore/publications.htm> (online: 10.01.2020) [ГАСПАРОВ, Б.М. (2007), *Устная речь как семиотический объект*].
- EISENSTEIN, E. L. (1997), *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge.
- FREUD, S. (1998), *Ostroumiye v yego otnoshenii k bessoznatelnomu*. Sankt-Peterburg–Moskva [ФРЕЙД, З. (1998), *Остроумие в его отношении к бессознательному*. Санкт-Петербург–Москва].
- VOLOSHINOV, V.N. (2000), *Marksizm i filosofiya yazika*. V: Bakhtin, M.M. *Freydizm. Formalniy metod v literaturovedenii*. *Marksizm i filosofiya yazika. Statyi*. Moskva [Волошинов, В.Н. (2000), *Марксизм и философия языка*. В: Бахтин, М.М. *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении*. *Марксизм и философия языка*. Статьи. Москва].

Vladas Prostsevichus

Deintonation as resource of poetic speech

S u m m a r y

The article discusses intonation from the point of view of its functional significance in the process of self-formation of nonpragmatic verbal practices. According to the proposed hypothesis, deintonation of the utterance as it takes place within the communicative formats of script and print, determines a change in the perspectives of the utterance's consummation and results in the emergence of new speech genres.

Key words: intonation, verbal practic, speech genre, deintonation, communicative format.

Наталья Соценко

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7063-7515>

ХНЭУ им. Семёна Кузнеца (Харьков, Украина)

e-mail: sotsenkotasha@gmail.com

Пародия А.И. Куприна *По заказу* как «метатекст»

Рассказ-пародия «По заказу» не заинтересовал современных исследователей и упоминается только в двух критико-биографических работах литературоведов советского периода: П.Н. Беркова («“По заказу” построен на осмеянии литературных штампов [...] и противопоставлении им жизненных, правдивых и истинно трогательных сюжетов» (Berkov 1956: 176)) и В.Н. Афанасьева (в рассказе «“По заказу” [...] зло и едко высмеиваются литературные штампы» (Afanasyev 1972: 162)). Думается, что эти оценки нуждаются в уточнении.

В диссертационном исследовании М. Бондаренко (2006) значительное внимание уделено пародиям на рождественские тексты, созданные У.М. Теккереем и А. Аверченко.

Цель данной статьи проанализировать рассказ «По заказу» как пародию, выявить тексты второго плана, установить мотивные связи между первым и вторым планом пародии, показать интертекстуальные приёмы игрового текста и обозначить комплекс аллюзий и цитат, которые образуют центонный текст.

Имплицитная, или амбивалентная пародия (термин Г.И. Лушниковой) «По заказу» (1901) входит в состав двух неавторских циклов Куприна – пасхального и о писателях, вследствие того, что всё творчество Куприна имеет циклический характер, а циклы образуются по принципу ризомы (Sotsenko 2016; Sotsenko 2019).

Пародируя тематику календарной прозы, Куприн создаёт пасхальный рассказ о том, как в пасхальный вечер известный фельетонист с разносторонним даром столкнулся с «трудностями ремесла» («Арефьев [...] уже больше часа ломает [...] голову и не может выжать из неё ни одной живой строчки» (Kuprin, III: 23)). Но под воздействием не то рефлекторных воспоминаний, не то творческого воображения возрождает в себе способность к душевным проявлениям и дар писателя создавать произведения, которые «... способны расшевелить читателя и раскрыть его карман» (там же: 24) («Илья Платонович уже второй час сидит [...] из-под его пера с привычной быстротой бегут чёткие строки») (там же: 33). Арефьев пишет рассказ с аллюзивным названием «Улыбка ребёнка» – это и есть буквальный план (термин Новикова) пародии Куприна.

Композиционно-содержательный уровень позволяет считать произведение Куприна пародией. Композиция рассказа-пародии «По заказу» интертекстуально соотносится с тремя произведениями предшествующей литературы: с повестью Ч. Диккенса «Рождественская песня в прозе» (1843), с переводом А.С. Хомякова «Светлое Христово Воскресенье» с подзаголовком «повесть, заимствованная у Диккенса» (1844) и с рассказом Григоровича «Рождественская ночь» (1890). В качестве второго плана пародии Куприн использует также повесть Григоровича «Зимняя ночь» (1851). Редуцированная композиция названных повестей свидетельствует о пародийности произведения Куприна.

Учитывая результаты исследований М.И. Бондаренко, которая подробно рассматривает интертекстуальные связи между произведениями Диккенса и Григоровича, Диккенса и Лескова, а также Е.С. Шкапы, которая отмечает, что «метатекстовые связи с рождественскими произведениями английского писателя становятся неотъемлемой частью поэтики святочных рассказов Лескова, присутствуя на имплицитном уровне» (Shkapa), полагаем, что референциальный выбор произведений Куприным не был случайным.

По мнению Бондаренко, произведения Григоровича являются «жанровыми вариантами русской святочной литературы» (Bondarenko) и созданы на основе рождественских повестей Диккенса. Это, на наш взгляд, также объясняет обращение Куприна к данным произведениям.

А. И. Куприн выбирает повесть Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе» в качестве одного из макетов, потому что в русской литературе «пасхальный рассказ восходит к рождественскому» (Magalashvili). В произведении Куприна переплетены «фантастическая жизнь и действительность» (Kuprin, III: 28), также как и в претексте Диккенса, что является пародией на романтическое двоемирие. Смещение действительности и сна как приёма использовалось в сюжетной линии «готического» рассказа как разновидности жанра романтизма (Shkapa). Изображение состояния «полудремоты, полубоддрствования» (Kuprin, III: 28) как приёма передаёт эффект размывания границ и придаёт многоплановость произведению Куприна. Кроме того оно необходимо как традиционный элемент календарной прозы, чтобы воспроизвести состояние героя до и после катарсиса.

Куприн синтезирует композиционные формы претекстов. В кольцевую композицию помещается рамочная, т. е. «рассказ в рассказе», без смены нарратива. В обрамлении событий настоящего времени Куприн воссоздаёт рассказ о двух прошедших Пасхах в жизни Арефьева не то как воспоминания журналиста, не то как творческий процесс своего героя, связанный с поисками пасхальной тематикой. И поиск осуществляется как в двух направлениях: литература и жизнь.

Имплицитная композиция «текст в тексте» позволяет Куприну воспроизвести события от третьего лица. Однако образ рассказчика в читательском восприятии ассоциируется с маской писателя, это позволяет говорить о наличии в пародии образов двух сочинителей: один рассуждает о кризисе жанра календарной прозы, другой повествует об антитворческом состоянии журналиста и оба сочиняют пасхальный рассказ на тему: поиск оригинального сюжета. Одновременно такая композиция является для Куприна не только взглядом на себя со стороны, представлением «своего» стиля как «чужого», взглядом на себя с позиции третьих лиц (Fateyeva 2007: 103), но и взглядом на литературный процесс. Таким образом, Куприн обновляет и традиционную композицию «текст в тексте».

События рассказа-пародии «По заказу» начинаются и заканчиваются в кабинете фельетониста Арефьева, что является признаком кольцевой композиции и интертекстуально соотносится с композицией повести Диккенса и рассказа Григоровича. По законам жанра с героем Куприна происходят изменения: «воскресение» души в течение пасхального вечера: «ему вспомнилась та злоба, с которой он [...] иронизировал над “исхудалыми мальчиками” и “таинственными господами [...]”». Но теперь [...] почувствовал Арефьев [...] родственную жалость» (Kuprin, III: 33).

Метаморфоза под воздействием различных мистических, фантастических или реальных сил – это обязательное условие канона пасхальных и рождественских рассказов. Во сне Скрудж выходит за пределы своей комнаты и совершает путешествие во времени, благодаря Духам прошлого, настоящего и будущего рождества и, пережив нравственные потрясения, возвращает себе утраченную свою прежнюю способность к душевным порывам.

Илья Платонович Арефьев также совершает путешествие во времени («Видит он себя [...] мальчуганом [...] Идёт светлая заутрениа [...]» (там же: 28)), находясь в состоянии «полудремоты, полубодствования» (там же) и с ним происходит духовное преображение. В начале – это человек «с умом, изощрённым в сарказме» (там же: 23), перед которым «вырастают с привычной резкостью смешные, тёмные и уродливые стороны явления» (там же: 23), который привык «вызывать в читателе [...] злобные настроения» (там же: 25); в конце – «лицо его было мокро от слёз, но он их не стыдился, потому что они дали ему на несколько минут чувство давно не испытанной [...] человеческой скорби [...]» (там же: 33). Главным чудом календарной прозы считалось духовное преображение и покаянные слёзы (Novikova-Stroganova).

Такая композиционная схема вызывает аллюзию с композицией «Рождественской песни в прозе» Диккенса, где рождественские события прошлого и будущего воссоздаются во сне, благодаря встрече с Духами Рождества. Картины, которые видит Скрудж ему показывают Духи Рождества, воспоминания Арефьева отбирает автор-творец, изображая этот процесс как работу памяти своего героя.

Первоначально представляется, что Куприн, пародируя приёмы реалистической литературы второй половины XIX века, даёт рациональное объяснение чуду. Лесков в своей календарной прозе отказывался от фантастики, полагая, что «причудливое и загадочное [...] истекает из свойств русского духа» (Novikova-Stroganova). Функцию чуда, вызванного inferнальными или потусторонними силами, в пародии Куприна выполняет творческая фантазия писателя: «Время исчезло. Стены кабинета [...] растаяли, и Арефьев живёт [...] фантастической жизнью, почти такой же яркой, как и сама действительность» (Kuprin, III: 28). Однако далее в тексте: «Неумолимая память вызывает [...] далёкий пасхальный вечер» (там же: 30). Следовательно, пародируя приём Лескова (синтез приёмов готической и реалистической литературы), Куприн ведёт игру с читателем, предлагая ему самому выбрать: Арефьев вспоминает или сочиняет.

В исследованиях Е.С. Шкапы отмечается, что «в готических текстах соотношение реального и фантастического строится как постоянное [...] колебание между двумя возможными интерпретациями событий. Читателю предоставляется право самому выбрать, считать ли случившееся плодом воображения героя, сном, фантазией, галлюцинацией ... или действительно имевшими место событиями» (Shkapa).

Куприн, подобно Хомякову, создаёт пасхальный рассказ, о чём свидетельствуют пейзажные зарисовки («Вечер тихий, ясный и тёплый» (Kuprin, III: 27)) и атрибутика

праздника («[...] размалёванных куличей [...] и висящих на ниточках пёстрых яиц» (Kolmakova 2014: 27)), используя рождественскую жанровую форму. В пасхальном рассказе карнавальная обрядовость рождественских картин заменялась картиной весеннего воскресения природы и символикой Пасхи (Magalashvili). Так Куприн задолго до работ современных исследователей (Zakharov; Novikova-Stroganova) подчёркивает генетическую связь между двумя жанрами календарной прозы.

М.И. Бондаренко считает, что повесть Хомякова – это первый образец рецептивно-го диккенсовского текста в русской литературе (Bondarenko). В своём произведении Хомяков заменил праздник Рождества на Пасху, а также портретные характеристики духов. Всем героям Хомяков дал русские имена, стиль повествования сделал более сентиментальным, убрал определённую в судьбе большого мальчика:

«А Малютке Тиму, который [...] вскоре совсем поправился, он был всегда вторым отцом» (Dickens 1959: 99) / «О маленьком Степе мы не знаем хорошенько, остался ли он в живых или нет, но рассказывают некоторые, что Скруг был для него вторым отцом» (Khomyakov).

В качестве композиционной формы Куприн также пародийно (пародия всегда интертекстуальна) использует четвёртую главу рассказа Григоровича «Рождественская ночь». Отметим сходные фабульные и лексико-семантические элементы двух текстов:

«Сановник Арапатов давно [...] успел устроиться в своём кабинете» (Grigorovich 1890) / «Илья Платонович Арефьев [...] ходит по своему кабинету» (Kuprin, III: 23);
 «лампа [...] освещала [...] часть стола с разложенными аккуратно кипами бумаг» (Grigorovich 1890) / «он [...] зажёл лампу [...] положил перед собой [...] десь линованной бумаги» (Kuprin, III: 24);
 «он стал ходить по кабинету ускоренными шагами» (Grigorovich 1890) / «Арефьев продолжал свою нервную беготню» (Kuprin, III: 25);
 «Он подошёл к окну и отдернул портьеру [...] Но улица [...] не вызвала [...] улыбки на лице Арапатова» (Grigorovich 1890) / «Илья Платонович подходит к окну и равнодушно смотрит на улицу» (Kuprin, III: 27);
 «Он и теперь попробовал было взглянуть на все происходившее [...] с видом обычного пренебрежения» (Grigorovich 1890) / «Подожди. Разберёмся [...] постепенно» (Kuprin, III: 25).

Таким образом, фабульную рамку («[...] Арефьев [...] ходит по своему кабинету [...] сердито толкает ногою [...] стул [...] подходит к окну [...] валится на [...] диван; вскочил с дивана [...]») соотносящуюся с рассказом Григоровича, Куприн заполняет иным содержанием.

Очевидно, что пародия «По заказу» характеризуется аллюзивной нагруженностью, созданной по методу «сращения» (Fateyeva 2007: 137). Куприн соединяет единицы лексического уровня, обладающие свойством нести аллюзивный смысл, и помещает их в ситуативную рамку, связанную с повестью Д. Григоровича «Зимний вечер»: «[...] доктор [...] торопливо ходил взад и вперёд по столовой: он казался взволнованным» (Grigorovich 1896, V: 90). Таким образом, благодаря мощному аллюзивному арсеналу образов календарной прозы создаётся взаимодействие между креативным и рецептивным сознанием и обозначается тема пародии.

В свою очередь «Рождественская ночь» Григоровича интертекстуально соотносится с повестью Ч. Диккенса «Рождественская песня в прозе». Сходство обнаруживается на лексико-семантическом:

«Может быть, вы вовсе не вы, а непереваренный кусок говядины, или лишняя капля горчицы ... или непрожаренная картофелина» (Dickens 1959: 22) / «его гордости и высокомерию легче было ... подчиниться действию скверного обеда, чем признать над собою влияние бестолкового сна» (Grigorovich 1890),

образном:

Скрудж и дух Марли «Тело призрака было совершенно прозрачно» (Dickens 1959: 21) / Ара-ратов и «прозрачный, как кристалл и весь сияющий неземной красотой, человеческий об-лик» (Grigorovich 1890)

и сюжетном уровнях.

Мысль Скруджа («Что такое святки [...] ? Это значит, что пора платить по счетам [...] Пора подводить годовой баланс, а у тебя [...] никаких прибылей [...]» (Dickens 1959: 11)) Григорович использует интертекстуально дважды. Первый раз в «Зимнем вечере», воссоздавая контраст между праздничными улицами и настроением своего героя: «Вечер Нового года не имел ничего привлекательного для Яши; он [...] желал, чтобы его вовсе [...] не существовало. Первое число января считается ... крайним сро-ком уплаты долгов» (Grigorovich 1896, V: 42). Второй раз в рассказе «Рождественская ночь». Эта мысль разворачивается в основной сюжет повествования, где материальные ценности заменяются моральными. В пятой главе Араратов в рождественский вечер, оставшись один, подводит итоги своей жизни: «В результате одна горечь неудовлетво-ренного чувства, холодное безучастие вокруг, – наконец, полное одиночество, не взи-рая на богатство и высокое общественное положение» (Grigorovich 1890).

Кроме того, Григорович редуцирует количество духов и изменяет их функциональ-ное назначение в сюжете «Рождественской ночи», отчётливо очерчивает границы сна и видения, образ главного героя его рассказа лишён позитивных изменений под воз-действием праздничного чуда. Марли сообщает Скруджу, что он «прибыл [...] этой но-чью, дабы возвестить тебе, что для тебя ещё не всё потеряно» (Dickens 1959: 25), и сам Скрудж воспринимает путешествие с духами как нравственное обучение («Прошлую ночь я [...] получил урок [...] Если [...] ты тоже должен [...] научить меня, пусть и это послужит мне на пользу» (там же: 50).

Существо, пришедшее к Араратову (шестая глава) произносит обвинительную и разоблачительную речь:

«отдели правду от неправды, то что есть, от того что кажется, [...] ни одного искреннего движения, ни одной теплой задушевной черты! [...] женщина [...] была как человек, – не-измеримо выше тебя перед лицом истины, ... в жизни человека есть ещё что-то такое, [...] что само от тебя отвернулось, не найдя места в твоём сердце, переполненном, – ещё смолodu и через край, – честолюбием и спесью [...]» (Grigorovich 1890).

Образ Араратова Григорович создаёт по принципу антитезы по отношению к об-разу Скруджа Диккенса. Картины прошлого, показанные Скруджу, свидетельствуют, что только «в расцвете лет [...] алчный блеск появился в глазах [...] и [...] болезненная страсть пустила корни в его душе» (Dickens 1959: 42), он стал «новым, изменившимся существом» (там же: 43), у него стала «другая душа, другой образ жизни, другая цель» (там же: 43). Приход духов в повести Диккенса к Скруджу мотивирован, они пришли к человеку, у которого были «благородные стремления» (там же: 43) и помогли ему

вернуться к себе самому. Арапатов же с юности «холодно обдумывал каждый ход будущей своей карьеры», «тщеславие было единственным руководителем, а эгоизм единственным чувством» (Grigorovich 1890), его Арапатов не терял и не обретал душевного тепла, он всю жизнь делал всё, «что следует, что издавна [...] установлено законами света для приобретения общего расположения и уважения» (там же). Образ Арефьева коррелирует и с образом Скруджа Диккенса («Неужели [...] он потерял навсегда способность затрагивать в [...] сердце чувства милосердия, нежности и тихой радости» (Kuprin, III: 25)), и с образом Арапатова из «Рождественской ночи» Григоровича.

Мотив одиночества у Диккенса проходит периферийно, в разговоре бывшей невесты Скруджа со своим нынешним мужем: «он (...) сидит (...) у себя один-одинёшенек. Один как перст на всём белом свете» (Dickens 1959: 47). У Григоровича мотив одиночества становится центральным: «Его тяготило теперь [...] чувство одиночества, [...] желание доискаться основной причины [...] его полного одиночества» (Grigorovich 1890).

Метатекстовые корреляции с повестью Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе» и рассказом Григоровича «Рождественская ночь» позволяют увидеть синонимические отношения пародии Куприна к первому тексту и антонимические ко второму.

О референции Куприна над повестями Диккенса и Григоровича свидетельствует и пародийное воспроизведение сюжетной ситуации. Рефлексия журналиста Арефьева по поводу рождественских и пасхальных рассказов в литературе прошлого и анти-творческое настроение приводит его в «неподвижное состояние [...] грёзы» (Kuprin, III: 28). Высокопоставленный петербургский чиновник Арапатов «просматривал официальный доклад» и «листы доклада выпали из его рук на ковер, и он проснулся» (Grigorovich 1896, XII: 18). Схожесть ситуации сближает пародийный текст Куприна с фрагментом из четвёртой части рассказа Григоровича «Рождественская ночь», хотя стилистика произведений различная.

Рассказ-пародия «По заказу» презентует своеобразие игровой поэтики в творчестве Куприна. В нём представлен весь арсенал приёмов игровой поэтики автора, но наиболее выразительно – интертекст как её элемент (Kolmakova 2014). Интертекст предполагает наличие цитатности и пародирования. Воссоздавая образ героя-мизантропа Арефьева, Куприн использует синтез литературных фактов и реальных биографий.

Рассказ-пародия «По заказу» представляет собой типичный для Куприна центонный текст с комплексом неатрибутированных цитат и аллюзий, семантические связи которых определяются литературными ассоциациями. Новый текст Куприна – это целая система мета- и автоописаний пасхальных и рождественских рассказов внутри целостной структуры пародии, которая превращает эту структуру в текст о текстах (Fateyeva 2007: 105). Репрезентативным в этом смысле является каждый абзац пародии Куприна.

В первом предложении первого абзаца, изображая антитворческое состояние фельетониста Арефьева, Куприн синтезирует тщательно отобранные факты биографии известного журналиста В.М. Дорошевича (1865 – 1922) и Л. Андреева (1871 – 1956). Начиная с «Последнего дебюта», при создании своих произведений Куприн в разных пропорциях комбинировал факты жизни и факты литературы или других видов искусства, то есть артефакты, что позволяло исследователям по-разному интерпретировать его творчество.

Бюст Шопенгауэра, в интерьере кабинета фельетониста Арефьева является интермедальной аллюзией, которая вовлекает в поле текста Куприна факты биографии

Л. Андреева. Известно, что «мировоззрение Андреева развивалось под сильным воздействием философии Шопенгауэра» (Russkiye pisateli 1990: 32), Шопенгауэра Андреев «изучил [...] обстоятельно [...], а “Мир как воля и представление” оставалась одной из любимейших его книг и оказала заметное влияние на его творчество» (там же: 32).

Также известно, что Андреев «вёл в “Курьере” циклы фельетонов», а для пасхального номера по просьбе редакции написал рассказ «Баргамот и Гараська» (1898), и как отмечают литературоведы «под влиянием Диккенса» (там же: 33). Взгляды Шопенгауэра Бертран Рассел определяет как самые пессимистические в истории развития философской мысли. Следовательно, герой Куприна в сознании реципиента воспринимается как мизантроп, подобный Скруджу, герою повести Диккенса «Рождественская песнь в прозе».

Семантика первого предложения – «Илья Платонович [...] ходит [...] от угла кожного дивана до этажерки с бюстом сурового Шопенгауэра [...] и сердится» (Kuprin, III: 23) – соотносится с фразой из рассказа Григоровича «Рождественская ночь»: «он стал ходить по кабинету ускоренными шагами. Он [...] напоминал теперь человека, который [...] хочет подавить в себе [...] неприятность» (Grigorovich 1896, XII: 18). Сгущенная цитация позволяет установить претексты или второй план пародии.

С помощью интермедийных аллюзий («на [...] бумаге красуются: солдат, стоящий около полосатой будки, лошадиная морда в профиль с удивлённым человеческим глазом и несколько кошек, нарисованных с одного почерка» «и ни одной живой строчки» (Kuprin, III: 23)), которые соотносятся с литературными и биографическими фактами, Куприн воссоздаёт новеллистически неожиданное начало: писатель утратил способность писать «чувствительные рассказы» (там же: 26).

Во втором предложении первого абзаца пародии Куприна описываются листы, приготовленные для написания нового произведения. Фраза «Солдат [...] около полосатой будки» является неатрибутированной аллюзией и соотносится с фрагментом текста пасхального рассказа Андреева «Баргамот и Гараська»: «часу в десятом тёплого весеннего вечера Баргамот стоял на своём обычном посту, на углу [...] улиц» (Andreyev 1990: 44). Маркером аллюзии является словосочетание «полосатая будка», в которой дежурил городовой, обычно стоявшая в городах на перекрёстке двух улиц.

Второй абзац пародии представляет собой также центонный текст с разноадресными аллюзиями. Первая часть абзаца пародии Куприна («Арефьев – старый газетный волк. Не только юные поэты и ... сочинительницы дамских повестей, но и “наши молодые, подающие надежды беллетристы” не без волнения пробегают четверговые номера “Русской почты”») (Kuprin, III: 23) интертекстуально соотносится с фактами биографии журналиста В.П. Буренина, героя фельетона Власа Дорошевича «Старый палач» (1900).

Герой фельетона Дорошевича «Старый палач» – В. Буренин, известный в истории литературы как реформатор отечественного фельетона и сотрудник многих известных газет и журналов того времени. В газете А.С. Суворина «Новое время» регулярно более пятидесяти лет он печатал воскресные фельетоны, откликаясь «практически на все заметные литературные явления» (Russkiye pisateli 1990: 131). Буренин писал пародии на Некрасова («АЛА Сатиры на Некрасова»), на рассказ Андреева «Красный смех» («Леонид Андреев и Лев», Лев – это один из псевдонимов Андреева), на Куприна («Куприн и Демон»), Бальмонта, Мережковского и других. В конце XIX – нач. XX в. ведущее место в его публикациях занимает борьба с представителями новейших ли-

тературных течений Д.С. Мережковским, К.Д. Бальмонтом, А.А. Блоком (см. *Russkiye pisateli* 1990: 131).

В 1893 и 1894 годах Влас Дорошевич – один из самых известных фельетонистов рубежа веков, издал две свои книги фельетонов. Куприн был знаком с Дорошевичем и его творчеством (Bukchin: 287). В дневниках К. Чуковского есть запись: «“Русское слово”, а значит Дорошевич [...] командует всей [...] культурной жизнью: от него зависели [...] все эти Мережковские, [...] Андреевы, Розановы» (Bukchin: 85).

В фельетонисте Арефьеве Куприн пародийно воссоздает самую яркую особенность творческого дарования, стиля и личностных качеств Буренина, которые отражены и в фельетоне Дорошевича: «Илья Платонович, под псевдонимом “графа Альмавивы”, производит еженедельное избиение литературных младенцев» (Kuprin, III: 23)) / («... раз в неделю он полон злобного торжества – в день “экзекуции”. Свои [...] жестокие “экзекуции” он проводит по пятницам [...] задыхаясь от злобной радости» (Doroshevich), и в литературоведческих статьях о Буренине: «он любил “низвергать” и “развенчивать” рецензируемого автора» (*Russkiye pisateli* 1990: 131)). В этой связи интересен факт эстетических взглядов Буренина, который считал, что «пародия очень полезна для разоблачения всякой фальши и никогда не может принести вреда настоящему поэту» (там же: 132).

Семантическое сходство фраз и игра с днями недели (воскресные – четверговые – по пятницам) позволяет говорить об интертекстуальных связях текстов. Концентрация и глубина смысла в произведениях Куприна объясняется насыщенностью текста цитатами и аллюзиями.

Ироничное иносказание «избиение литературных младенцев» является аллюзией к эпизоду из новозаветной истории, описанной только в Евангелии от Матвея и метафорой, выражающей отношения и соотношения сил в литературной борьбе. Традиционно в рождественскую неделю церковь вспоминала об убиенных в Вифлееме младенцах, когда родился Христос.

Характерной особенностью поэтики Куприна является использование операционных метатропов. «Операциональные метатропы имеют вид [...] детерминант, которые [...] коррелируют с субъектом сознания и речи» (Fateyeva 2007: 75), «Операциональные метатропы – это выход [...] писателя во внешний мир и одновременно сфера пересечения семантической и креативной памяти разных индивидов» (там же: 76). По мнению О. Мандельштама, «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» (там же: 75).

Граф Альмавива – титул и имя, которые Куприн даёт своему герою в качестве псевдонима, являются одновременно литературной и музыкальной аллюзией и интертекстуально соотносятся с пьесой П.О. Бомарше «Безумный день или женитьба Фигаро» (1779) и оперой В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро» (1786). А благодаря названию должности «коррехидор», занимаемой графом Альмавива в пьесе Бомарше, соотносятся и с новеллой Проспера Мериме «Души чистилища» (1834): «сеньор коррехидор мало чтит священные законы университета и только ищет случая, как бы досадить посвящённым» (Mérimée 1986) (курсив мой – Н.С.). Занятия коррехидора, которые иронично описывает Мериме, по отношению к студентам, в рецептивном восприятии читателя соотносятся с действиями пародируемого писателя и критика Буренина по отношению к современным литераторам.

Кроме того, в новелле Проспера Мериме воссоздаётся образ раскаявшегося грешника, графа дон Хуана Маранья, что также соотносится с тематикой календарной прозы.

В образе раскаявшегося грешника Мериме синтезирует черты исторической личности (севильского вельможи графа Мигеля де Маньяра) и ряда литературных персонажей, восходящих к испанским легендам, к пьесе «Севильский озорник» Тирсо де Молина (1571–1648), комедии Мольера и опере Моцарта с одинаковым названием «Дон Жуан», а также «Каменному гостю» А.С. Пушкина. Очевидно, что Куприн заинтересовался в качестве претекста и новеллой Мериме. Благодаря комбинаторной памяти (словосочетание граф Альмавива) восстанавливается интертекстуальный генезис мотива «раскаявшегося грешника», многократно использовавшегося в пасхальных и рождественских рассказах, восходящего к средневековым легендам, житиям и новелле первого дня «Декамерона» (1350–1353) Боккаччо.

Игра звуками в имени героя Мериме Маранья – Маньяра, аналогичная той, что наблюдается у Куприна. Фамилия главного героя рассказа-пародии Куприна Арефьев. Её звуковой облик соотносится с фамилией Араратов, героя рассказа Д.В. Григоровича «Рождественская ночь» и фамилией Алферьев, дяди Лескова, у которого воспитывался писатель (Russkiye pisateli 1990: 416). Типичный приём интертекстуальной языковой игры, когда буквы или слоги составляются в новой комбинации.

Следующий фрагмент текста пародии Куприна – строка о «разносторонности» таланта Арефьева («Он одинаково легко пишет о золотой валюте и о символистах, о торговле с Китаем и о земских начальниках, о новой драме, о марксистах [...], словом, обо всём, что он слышит в воздухе своим [...] профессиональным чутьём» (Kuprin, III: 23)) соотносится с тем, что литературоведы писали о Лескове во времена его заведования отделом в «Северной пчеле»: «Он писал о ходе реформ, государственном бюджете, гласности [...] положении женщин [...]» (Russkiye pisateli 1990: 417) и Куприне-журналисте «Он пишет в самых разнообразных жанрах – от передовых статей [...] до театральной, полицейской, судебной хроники, от фельетонов в стихах и в прозе до обзоров провинциальной печати. Пишет он [...] под самыми разнообразными псевдонимами. В это время Куприн писал с большой лёгкостью» (Berkov 1956: 85). В разнообразных жанрах писали и Буренин, и Андреев, и Дорошевич: «Молодой Дорошевич [...] демонстрирует своё умение писать на любые темы. Он сочинял романы, повести, прошения, преискуранты [...] сказки, новеллы, рецензии [...]» (Bukchin: 50). Список писателей можно продолжить. Заметим, что Лесков считается первым теоретиком календарной прозы.

Ещё одним маркером, указывающим на связь между двумя текстами, является неточная цитата «Ангелок!» (Kuprin, III: 32) / «Ангелочек» (Andreyev 1990: 157). Куприн изменил суффикс слова и материал вещи, но сохранил художественную функцию предмета: «Гриша улыбнулся в первый раз в своей маленькой жизни» (Kuprin, III: 32) / «глаза Сашки блеснули [...] он увидел то, чего не хватало в картине его жизни и без чего кругом было так пусто» (Andreyev 1990: 162).

Восковая игрушка на ёлке и картонный херувимчик на куличе совершили чудо: с Гришей и с Сашкой происходит метаморфоза: «Гриша [...] протянул ручки [...] и с лицом, сделавшимся неожиданно прекрасным от светлой улыбки, прошептал: – Ангелок! Ангелок!» (Kuprin, III: 32) / «Полный недоумения, тревоги, непонятого восторга, Сашка сложил руки у груди и шептал: – Милый [...] Милый ангелочек!» (Andreyev 1990: 162). Куприн усиливает акцент на отчуждённости ребёнка-калеки от мира взрослых, выстраивая тем самым антонимичные отношения с текстом Диккенса и синонимичные – с текстом Андреева. Обращение к рассказу Андреева углубляет се-

мантику текста Куприна. В отличие от Достоевского, Андреев изображает враждебные отношения и в мире детей, выстраивая антитезу: взрослые и дети – Сашка и восковой ангелочек. Между пародией Куприна и фрагментом рассказа Л. Андреева «Ангелочек» (1899) много лексических и семантических соответствий, а пунктуация воспроизведена точно. Таким образом, в пародии Куприна прослеживается история развития (от Диккенса до Андреева) и жанровые изменения календарной прозы (восковая и картонная игрушка сменили потусторонних пришельцев).

Фраза «Все мы [...] брошенные дети» (Kuprin, III: 33) является также многовекторной аллюзией. Она читается как рефлексия Куприна по поводу философии Ф. Ницше и христианских исканий Ф.М. Достоевского и как неточная цитата Д. Мережковского «Мои измученных обиженных детей» из стихотворения «Благоговейное промчалось: “Аллилуйя”» (1886).

Среди магистральных тем Диккенса и Достоевского Д. Катарский называет тему «судьба обездоленного ребёнка» и тему «детских страданий» (Katarskiy 1966: 358). Кроме того, Катарский отмечает опосредованное воздействие Диккенса на творчество Достоевского и Григоровича, что также объясняет интертекстуальное обращение к их произведениям в пародии Куприна. Новикова отмечает, что ребёнок, чаще всего обездоленный, одинокий, несчастный, является героем традиционного святочного рассказа, и что так в радостную атмосферу рождественского веселья вторгается мотив страдания, который также восходит к Евангелию (Novikova-Stroganova).

Заключительная часть пародии соотносится с фрагментом четвёртой главы («Бунт», часть вторая, книга пятая) романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880), в которой Иван Карамазов рассказывает Алёше собранные им истории детских страданий. Семантическая связь устанавливается благодаря антитезе двух миров: взрослого и детского («И встали в его воображении все эти детские фигуры [...], которым озлобленные жизнью взрослые прививают свои пороки» (Kuprin, III: 33) / «во-первых, деток можно любить даже и вблизи [...] и грязных [...] о больших я [...] говорить не буду [...] они отвратительны и любви не заслуживают» (Dostoevsky)).

На лексическом уровне антонимичные фразы «слёзы на лице ребёнка» и «вызвал улыбку на его уста» (Kuprin, III: 33) представляются комбинацией фрагментов текста Достоевского: «младенец рассмеялся [...] мальчик радостно хохочет»; «маленькое существо [...] плачет своими кровавыми [...] слёзками к “боженьке”» (Dostoevsky).

Богоборческие речи Ивана Карамазова, в свою очередь, соотносятся с тематически близким стихотворением Д. Мережковского «Сакья-Муни» (1885), где герой также обвиняет бога индуисткой религии в его немилосердном отношении к людям.

В своей пародии Куприн не точно цитирует пословицу «не строй храм – призрей сироту» / «Кто осушил слёзы на лице ребёнка и вызвал улыбку на его уста, тот в сердце милостивого Будды достойнее человека, построившего [...] храм» (Kuprin, III: 33), приписывая её авторство Сакья-Муни. Сакья-Муни – цитата названия стихотворения Мережковского и одно из наиболее распространённых имён основоположника буддизма Сиддхатта Готамы (Merezhkovsky). Цитируя название Мережковского, Куприн устанавливает интертекстуальную связь не только между мировоззрением Шопергауэра, имя которого упоминалось в начале пародии и философией буддизма, не только выстраивает кольцевую композицию своей пародии, вовлекая читателя в игру с группой претекстов, но и выстраивает литературный диалог между произведениями разных эпох.

В современных исследованиях выделены фабульные элементы рождественских повестей Диккенса (в экспозиции заявлен порок или заблуждения героя, которые будут устранены в ходе повествования, история бедной семьи, архетип чуда, приуроченный к празднику, сон, связанный с концепцией двоемирия). В пародии Куприна «По заказу» эти и другие элементы композиции повести Диккенса приобретают мотивный характер. Спектр мотивных связей пародии Куприна очень широк. Мотивом становятся темы, сюжеты, образы. Куприн играет мотивами Диккенса, трансформируя магистральные и периферийные мотивы. В пародии Куприна доминируют мотивы праздничной улицы, чердака, бедной, но счастливой семьи, обездоленного мальчика.

Литературный мотив праздничных улиц и обездоленных мальчишек представлен Куприным в пародии «По заказу» как эпизод первичной реальности и соотносится с несколькими произведениями. Он связан интертекстуально и с повестью Григоровича «Зимний вечер» («праздничный вид обывательских окон ничего не значил перед окнами магазинов; [...] торгошши [...] привлекали [...], выставляя лотки с яблоками, орехами [...] Толпы мальчишек стояли как околдованные перед магазинными окнами» (Grigorovich 1896, V: 25)), и автоинтертекстуально со сценой из «Чудесного доктора» («двое мальчуганов [...] перед огромным, из цельного стекла, окном гастрономического магазина [...] оба с утра ничего не ели [...] Здесь возвышались целые горы [...] красных [...] яблоков и апельсинов, [...] пирамиды мандаринов, [...] огромные рыбы, окружённые гирляндами колбас, [...] сочные окорока [...]» (Kuprin, II: 193)). Сцена гастрономического изобилия в двух рассказах Куприна интертекстуально воссоздаёт картину третьей строфы из «Рождественской песни» Диккенса. Приход Духа Нынешних Святков преобразил комнату Скруджа («огромной грудой, напоминающей трон, были сложены жареные индейки, гуси, куры, дичь, свиные окорока, [...] гирлянды сосисок, [...] румяные яблоки, сочные апельсины [...]» (Dickens 1959: 49) (курсив мой – Н.С.)). Слово «яблоки» становится цитатой и воспроизводится во всех текстах.

В пародии Куприн использует принцип слияния и уплотнения, он трансформирует образную систему Диккенса. В повести Диккенса представлено крупным планом несколько счастливых семей (семья господина Физзиунг, семья девушки, что когда-то оставила Скруджа во имя любви к нему, семья Боба Кретчита и семья племянника Скруджа). Несколько семей представлено крупными мазками («Лорд-мэр в своей величественной резиденции [...] и [...] маленький портняжка [...] на чердаке» (там же: 15); семья рудокопа в хибарке «со своими детьми, внуками и [...] правнуками» (там же: 65); а также семьи в воспоминаниях моряков «каждый [...] выражал надежду провести следующий праздник в кругу семьи» (там же: 67)). Куприн изображает одну семью – журналиста Арефьева. То, что у Диккенса рассредоточено между многими персонажами, Куприн концентрирует в биографии одного Арефьева. Это его семья испытывает крайнюю нужду накануне Пасхи – «там продали сегодня утром единственный [...] тёплый платок, чтобы сварить обед» (Kuprin, III: 31), это он возвращается домой с горой покупок – «он вошёл в комнату [...] нагруженный кулками и бумажными картузами» (там же: 32), это у него больной ребёнок, которого «взяли к себе ангелы» (там же).

Некоторые факты биографии Скруджа приобретают у Куприна характер мотива и аппликативно накладываются на историю жизни Арефьева (бедная, но счастливая любовью женщины молодость, утрата героем душевных качеств на пути к обеспеченной жизни), а некоторые трансформируются. Так детскому одиночеству Скруджа в канун Рождества («они увидели одинокую фигурку мальчика [...] Скрудж [...] заплакал,

узнав в этом бедном, всеми забытом ребёнке самого себя» (Dickens 1959: 35)) противопоставлено состояние соборности и ликования в душе маленького Илюши («Илюшка стоит в первом ряду. Он не сводит счастливых [...] глаз с лица регента [...] Он громко пел вместе с хором» (Kuprin, III: 29)). Девушка, любившая Скруджа, вышла замуж и создала счастливую семью: «В комнате стоял невообразимый шум. [...] мать и дочь от души радовались и смеялись, глядя на ребятшек» (Dickens 1959: 45), а у Куприна – «Жену Арефьев видел три года тому назад в Ницце с каким-то подагрическим старцем» (Kuprin, III: 32). Образ легкомысленной жены и больного ребёнка становится в пародии лейтмотивом и повторяется в истории судьбы Арефьева.

Таким образом, рассказ-пародия «По заказу» является игровым текстом, в котором пародийно воспроизводятся сюжетно-фабульные ситуации предшествующей литературы. Установка на неоднозначное прочтение заложена в игровом тексте и обусловлена его многоуровневостью, поэтому произведение Куприна и не воспринималось как пародия.

В своей имплицитной пародии Куприн пародийно воспроизводит каноны жанра календарной поэтики (канун праздничного вечера и ночь, в течение которой с героем происходят метаморфозы, результатом которых является воскрешение души). Однако, в отличие от традиционных новелистических концовок, Куприн воссоздаёт новелистическую завязку, а финал сохраняет традиционным.

Модифицируя жанр новеллы (неожиданный случай в экспозиции, а не в финале) и в то же время, сохраняя верность традиции Диккенса (воссоздавать в экспозиции мировоззрение героя-мизантропа), Куприн, синтезируя их, обновляет три жанра: новеллу, пародию и пасхальный рассказ.

Учитывая то, что пародирование является частным случаем переосмысления, Куприн пародирует современные литературные явления (так как с 80-х годов XIX века пасхальный рассказ становится массовым жанром газетно-журнальной беллетристики и редакторы заказывали для пасхальных номеров стихи и рассказы, а авторы откликались на эти просьбы), используя средства и формы произведений предыдущих времён.

Куприн имеет возможность варьировать с диккенсовской и «постдиккенсовской» традицией развития русской календарной литературы. Писатель не полемизирует с двумя традициями, не разрушает привычное представление читателей о жанре, он играет архетипическими мотивами и композиционными формами, обновляя жанр. Финал пародии, как и весь текст произведения, может быть прочитан как пародийный и непародийный текст. Можно предположить, что Куприн интертекстуально использует благополучную концовку Диккенса, ставшую канонической для произведений этого жанра, или реализует в художественной форме один из своих эстетических принципов «чтобы взволновать [...] читателя, надо самому [...] взволноваться» (Kuprin, III: 26), но, учитывая характер Куприна, «склонный к пародированию и шутке» (Berkov 1956: 179), адекватной представляется мысль о том, что пародия является остроумной игрой с читателем.

Библиография

- AFANASYEV, V.N. (1972), *A.I. Kuprin: kritiko-biograficheskiy ocherk*. Moskva [АФАНАСЬЕВ, В.Н. (1972), *А.И. Куприн: критико-биографический очерк*. Москва].

- ANDREYEV, L.N. (1990), *Sobraniye sochineniy v 6 t., t.1: Rasskazi 1898–1903*. Moskva [АНДРЕЕВ, Л. Н. (1990), *Собрание сочинений в 6 т., т. 1: Рассказы 1898–1903*. Москва].
- BERKOV, P.N. (1956), *Aleksandr Ivanovich Kuprin: kritiko-biograficheskiy ocherk*. Moskva–Leningrad [БЕРКОВ, П.Н. (1956), *Александр Иванович Куприн. Критико-биографический очерк*. Москва–Ленинград].
- BONDARENKO, M.I., *Traditsii „Rozhdestvenskikh povestey” Dikkensa v russkom svyatochnom rasskaze 1840–1890-kh godov*. <http://cheloveknauka.com/traditsii-rozhdestvenskikh-povestey-dikkensa-v-russkom-svyatochnom-rasskaze-1840-1890-h-godov> (online: 20.03.2020) [БОНДАРЕНКО, М.И. *Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840–1890-х годов*].
- BUKCHIN, S., *Vlas Doroshevich. Sudba feyletonista*. <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/566811-semen-bukchin-vlas-doroshevich-sudba-feletonista.html> (online: 20.03.2020) [Букчин, С., *Влас Дорошевич. Судьба фельетониста*].
- DICKENS, CH. (1959), *Sobraniye sochineniy: v 30 t* [per. s angl. pod red. O.Kholmiskoy], t. 12. *Rozhdestvenskiye povesti*. Moskva. 5–101 [ДИКЕНС, Ч. (1959), *Собрание сочинений: в 30 т.* [пер. с англ. под ред. О. Холмской], т. 12: Рождественские повести. Москва. 5–101].
- DOROSHEVICH, V.M. (2001), *Stariy palach. V: Izbranniye stranitsi russkoy zhurnalistiki XX veka*. Moskva. http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_0110-2.shtml (online: 20.03.2020) [ДОРОШЕВИЧ, В.М. (2001), *Старый палач. В: Избранные страницы русской журналистики XX века*. Москва].
- DOSTOEVSKY, F.M. *Bratya Karamazovi*. <https://ilibrary.ru/text/1199/p.36/index.html> (online: 20.03.2020) [ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. *Братья Карамазовы*].
- FATEYEVA, N.A. (2007), *Kontrapunkt intertekstualnosti ili intertekst v mire tekstov*. Moskva [ФАТЕЕВА, Н.А. (2007), *Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов*. Москва].
- GRIGOROVICH, D.V. (1890), *Rozhdestvenskaya noch*. Sankt Peterburg. <http://public-library.ru/Grigorovich-Dmitry/rozhdestvenskaya.html> (online: 20.03.2020) [ГРИГОРОВИЧ, Д.В. (1890), *Рождественская ночь*. Санкт-Петербург].
- GRIGOROVICH, D.V. (1896), *Polnoye sobraniye sochineniy v 12 t*. Sankt Peterburg [ГРИГОРОВИЧ Д.В. (1896), *Полное собрание сочинений: в 12 т.* Санкт-Петербург].
- KATARSKIY, I.M. (1966), *Dikens v Rossii: seredina XIX veka*. Moskva [КАТАРСКИЙ, И.М. (1966), *Диккенс в России: середина XIX века*. Москва].
- КНОМЯКОВ, А.С., *Svetloye Voskresenye*. <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/352905-17-aleksey-homyakov-svetloe-voskresene.html#book> (online: 20.03.2020) [ХОМЯКОВ, А.С. *Светлое Воскресенье*].
- КОЛМАКОВА, О.А. (2014), *Igrovaya poetika russkoy prozi rubezha XX–XXI vv. Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*. No 10(3), 122–129 [КОЛМАКОВА, О.А. (2014), *Игровая поэтика русской прозы рубежа XX–XXI вв. Вестник Бурятского государственного университета*. № 10 (3), 122–129].
- KUPRIN, A.I. *Sobraniye sochineniy: v 9 t*. Moskva [КУПРИН, А.И. (1964), *Собрание сочинений: в 9 т.* Москва].
- MAGALASHVILI, R.L., *Paschalniy rasskaz v tvorchestve Fedora Sologuba*. <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-rasskaz-v-tvorchestve-fedora-sologuba/viewer> (online: 20.03.2020) [МАГАЛАШВИЛИ, Р.Л. *Пасхальный рассказ в творчестве Фёдора Сологуба*].
- MERETUKOVA, M.M., *Zhanrovaya i khudozhestvennaya spetsifika „rozhdestvenskikh povestey” («christmas tales») Ch. Dikkensa i angliyskaya folklornaya traditsiya*. <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-i-hudozhestvennaya-spetsifika-rozhdestvenskikh-povestey-christmas-tales-ch-dikkensa-i-angliyskaya-folklornaya-traditsiya/viewer> (online: 20.03.2020) [МЕРЕ-

- ТУКОВА, М.М., *Жанровая и художественная специфика «рождественских повестей» («christmas tales») Ч. Диккенса и английская фольклорная традиция*].
- MEREZHKOVSKY, D.S., *Sakya-Muni*. <https://merezhkovsky.ru/lib/poetry/sakya-muni.html> (online: 20.03.2020) [МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С., *Сакья-Муни*].
- MEREZHKOVSKY, D.S., *Stikhotvoreniya 1883–1887 godov*. <https://www.litmir.me/br/?b=102371&p=19> (online: 20.03.2020) [МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С., *Стихотворения 1883–1887 года*].
- MÉRIMÉE, P. (1986), *Dushi chistilissha* [per. A. Smirnova]. <http://lib.ru/INOOLD/MERIME/chistilishe.txt> (online: 20.03.2020) [МЕРИМЕ, П. (1986), *Души чистилища* [пер. А. Смирнова]. Москва].
- NOVIKOVA-STROGANOVA, A.A., *Gimn vo slavu Rozhdestva*. <https://omiliya.org/article/gimn-vo-slavu-rozhdestva-alla-novikova-stroganova> (online: 20.03.2020) [НОВИКОВА-СТРОГАНОВА, А.А., *Гимн во славу Рождества*].
- Russkiye pisateli (1990): *Russkiye pisateli. Bibliograficheskiy slovar': v 2-kh ch.*, pod red. P.A. Nikolayeva, ch. 1. Moskva [Русские писатели. Библиографический словарь: в 2-х ч. (1990), под ред. П.А. Николаева, ч. 1. Москва].
- ШКАПА, Е.С., *N.S. Leskov kak preymnik rozhdestvenskikh traditsiy Ch. Dikkensa*. <https://cyberleninka.ru/article/n/n-s-leskov-kak-preemnik-rozhdestvenskih-traditsiy-ch-dikkensa> (online: 20.03.2020) [ШКАПА, Е.С., *Н. С. Лесков как приемник рождественских традиций Ч. Диккенса*].
- SOTSENKO, N.F. (2016), *Nesobranniye tsikli A.I. Kuprina: paskhalniy tsikl. Visnik Kharkivskoho natsionalnoho universitetu im. V.N. Karazina*. No 10. Seriya filolohiya, 56–61 [Соценко, Н.Ф. (2016), *Несобранные циклы А. И. Куприна: пасхальный цикл. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. № 10. Серія філологія, 56–61].
- SOTSENKO, N.F. (2019), *Spetsifika parodiynoy prozi A.I.Kuprina (na materiale rasskaza „Pervenets”)*. *Russkaya filologiya. Vestnik Kharkovskogo pedagogicheskogo universiteta im. H.S. Skovorodi*. No 1(67), 70–79 [Соценко, Н.Ф. (2019), *Специфика пародийной прозы А. И. Куприна (на материале рассказа «Первенец»)*. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды*. Харьков. № 1 (67), 70–79].
- ZAKHAROV, V.M., *Paskhalniy rasskaz kak zhanr russkoy literaturi*. <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-rasskaz-kak-zhanr-russkoy-literatury/viewer> (online: 20.03.2020) [ЗАХАРОВ, В.Н., *Пасхальный рассказ как жанр русской литературы*].

Nataliya Sotsenko

A.I. Kuprin's parody *By Order* as «metatext»

Summary

The article for the first time deals with the intertextual analysis of A.I. Kuprin's story «By Order». The study has lead to revealing a group of pretexts whose compositional forms, as well as the motif and plot-shaped system, were used by Kuprin as a second plan of his implicit parody. It has been established that experiments with the compositional form, led to its renewal.

The article has established the motivational connections between the first and the second plan of parody, indicated intertextual methods of a game text with a set of literary and intermediate unattributed allusions and citations that form a valuable text. The paper has stated that the use of operational metatropes and the ability to deploy a quote of any size into an independent motif, are a characteristic feature of Kuprin's poetics.

As a result of the study, it has been possible to establish that Kuprin, remaining within a traditional form of a Christmas story, updated three genres: novella, parody and Easter story.

Keywords: implicit parody, game text, unattributed allusions and quotes, intertextual connections.

Элеонора Шестакова

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

Донецк (Украина)

e-mail: shestakova_eleonora@mail.ru

Реальное шоу – своеобразно перечеркнутый текст художественной литературы: компаративистский аспект проблемы

Реальное шоу – одно из знаковых явлений современной культуры. Исход второго десятилетия XXI в. дает возможность сделать вывод: реалити-шоу – предмет для изучения гуманитаристики, которая работает не в пределах конкретных специальностей, специализаций, а поверх них, с тем, что академик Юрий Степанов определил в качестве *проблемной ситуации* (Stepanov 2002: 6). Реальное шоу и есть во многом такая *проблемная ситуация*. Оно обнаружило и качественно новые спектры развития, «толщи» смыслов в художественном, в массмедийном произведениях; и четко проявило новые аспекты традиционных вопросов существования словесно-культурного процесса. Реалити-шоу – это *проблемная ситуация*, которая возвращает нас к одному из основополагающих вопросов о природе, сущности художественности, литературности, литературы, литературной коммуникации, а также специфике взаимодействия различных национально-ментальных, культурных и литературных процессов.

Речь идет о проблематизации литературности, художественности, эстетического, вызванной развитием качественно новых медиа явлений, медиатекстов, к которым относится и реальное шоу. В современных условиях реалити-шоу снова ставит вопрос о том, как в одном тексте взаимодействует неуправляемая, непредсказуемая, ничем не ограниченная стихия *живой жизни* и нормы, закономерности, модели существования произведений словесности, театральной культуры.

Реальное шоу – это явление, которое максимально развернуто в сторону стихии *живой жизни*, его героями есть повседневность, обыкновенные люди и их жизненный мир. Реалити-шоу стремится (по крайней мере, в своём концептуальном и жанровом идеале) уловить полноту и течение *живой жизни* и воссоздать, передать их для публичного обозрения. При этом для реалити-шоу важно изменить *живую жизнь* обыкновенных людей в лучшую сторону (по крайней мере, исходя из провозглашаемых базисных концептуальных и идейных установок реалити-проектов). Однако реальное шоу есть и медиатекст, который пытается уловить, вместить, воспроизвести как можно

полнее, объективнее, условно говоря, «первозданно» стихию *живой жизни* в особом внутреннем мире массмедийного произведения. Стихия *живой жизни* обыкновенных людей, становящихся участниками, героями реалити-шоу, неизбежно сталкивается с необходимостью для себя трансформироваться и существовать по качественно иным нормам, моделям, закономерностям.

Здесь снова активизируется классический для искусства Слова вопрос об условности, специфичности литературности, художественности, внутреннего мира. Реалити-шоу максимально обращено и к непосредственно-жизненному общению, но для него важна и проблема того, что вся полнота стихии *живой жизни*, её разговоры «[...] искусственно воссоздаются, имитируются, стилизируются средствами литературы» (Averintsev 1996: 22), а также театральной, телевизионной и кинематографической культур одновременно.

Возникает вопрос, который можно сформулировать так: каким образом реальное шоу – медиатекст, последовательно и неукоснительно создаваемый и живущий по нормам и закономерностям массмедийного и художественно-культурного процессов, – поступает со стихией жизненного общения, которое есть субстанциально неотъемлемая основа этого качественно нового не только массмедийного, но и культурного явления? Изначально сложная и провокационная по своей сущности природа реалити-шоу, основанная на неразрывном единстве массмедийности и литературности; фактажного, документального и художественного, эстетического; подлинно житейского, жизненного и условного, созданного, существующего в пространстве медиатекста, в современных культурных условиях активизирует проблему *коммуникации-через-литературу* (Сергей Аверинцев). Эта общая проблема, которая не может быть решена в пределах одной статьи, предполагает дифференциацию на несколько более локальных задач и направлений исследования. В этой статье в продолжение начатых мною исследований (Shestakova 2005) необходимо проанализировать комплекс вопросов, которые на рубеже XX – XXI вв. стали актуальными для теории, методологии сравнительного литературоведения, компаративистики и культурного трансфера.

Этот комплекс вопросов касается, во-первых, представления о том, что

компаративизм – не только сопоставление двух и более литератур, трактовок тех или иных архетипических, жанровых и сюжетных структур в различных литературах, но, и скажем, имагология (образы национальных культур в интерпретации внеположных по отношению к ним культур), и так называемая “сравнительная рецепция” [...], и соотношение литературы с другими, в том числе новейшими видами искусства» (Problemi 2004:18).

Компаративистика всё последовательнее осмысляется в качестве «[...] анализа, который должен включать также (или даже прежде всего) сопоставление различных культур» (Virk 2003: 171). Это предполагает возвращение к проблемам национальных литератур и вопросу о национально-культурных, социальных, мировоззренческих, ментальных различиях сопоставляемых словесно-культурных процессов. Во-вторых, того, что М. Эспань сформулировал в качестве продолжения и трансформации компаративистики:

Под культурным трасфером мы подразумеваем особое методологическое направление в области гуманитарных наук, цель которого – выявление взаимосвязей и взаимопроникновений национальных культурных пространств, механизмов, при помощи которых сходные формы культуры способны воспринимать внешние воздействия (Espagne 2009:7).

Акцент в методологии культурного трансфера делается на «[...] неизбежной семантической трансформации, связанной с восприятием» (Espagne 2009: 8), которое обусловлено культурными различиями. Это всё снова возвращает нас к общей проблеме литературности, художественности, литературной коммуникации, когда сама литература в новых культурных условиях всё острее осознаётся в качестве «[...] одной из многих дискурсивных практик комплексного, быстро меняющегося и зачастую противоречивого поля культурной продукции» (Цит. по Вирк 2003: 171).

Реальное шоу оказывается наиболее показательным явлением такого рода проблематизации. Оно изначально, одновременно и неразрывно соединяет особенности и социально-культурной, и жизненно-житейской, и массмедийной, и литературной коммуникаций, а также демонстрирует специфику разнородных культурных перемещений (трансферов) и механизмов трансформаций, восприятия устойчивых культурных, повседневных, ментальных, литературных сюжетов, мотивов, образов.

Значимым оказывается еще один момент, непосредственно сопряженный с идеями компаративистики и культурных трансферов. Реалити-шоу, как правило, разрабатываются европейскими, американскими медиакомпаниями, а затем могут экспортироваться в национальные социальное, массмедийное пространства. Реалити-шоу приносят (перемещают) социально-культурные, литературные сюжеты и мотивы, которые не только есть представителями внеположных словесно-культурных процессов, но вполне могут быть инородны и нехарактерны для своеобразной восточнославянской традиции. В связи с этим активизируется проблема, которую давно обсуждает компаративистика и которая стала краеугольной для теории и методологии культурного трансфера: как происходит импортирование, трансформация, зачастую перечёркивание, но не уничтожение, а последующее возрождение мотивов, сюжетов, героев одной литературно-культурной традиции в инородной для нее среде.

Прежде чем обратиться к анализу этой проблемы, необходимо сделать акцент на том, что реалити-шоу одновременно и повезло (оно быстро и легко заполонило собою медиапространство), и не повезло (его преимущественно воспринимают как «низовую», низкопробную массмедийную продукцию). Такой укоренившийся, медийноцентричный, аксиологически маркированный взгляд на реальное шоу (Grindstaff 2005; Hill 2005) во многом обедняет и даже препятствует пониманию природы, целей, функций, специфики и самого реалити-шоу, и словесно-культурного процесса, неотъемлемой частью которого оно является. При этом своеобразная, но сильная литературность, художественность и эстетическое начало реалити-шоу, которые очевидны даже на сюжетно-мотивном уровне организации многих проектов, естественно предполагают системное, последовательное и целостное изучение.

Сложность природы, истоков, причин, породивших реальное шоу, сделавших его востребованным культурным феноменом, с одной стороны, и естественность, быстрая готовность проявиться в нём и через него «толщи» смыслов художественной литературы, культуры, с другой стороны, так и не стали предметом научных интересов филологии. Хотя необходимо отметить, что проблемы пересечения, взаимодействия реального шоу и художественной литературы, театральной культуры начали рассматриваться культурологами (Novikova 2004) почти одновременно с активизацией реалити-шоу в социально-культурном пространстве стран, объединенных «духовным контуром Запада» (Юрген Хабермас). Автор этой статьи тоже неоднократно писала о ряде специфических свойств и функций реального шоу, проявляющихся особенно наглядно при

актуализации его традициями, нормами, закономерностями словесно-культурного процесса, понятиями художественного, эстетического и театральной культуры (Shestakova 2007; Shestakova 2012).

Сейчас актуально, во-первых, проследить, как и почему реалити-шоу трансформирует основные сюжеты, мотивы, образы известных художественно-литературных произведений, которые положены в основу многих реалити-проектов; во-вторых, выяснить, как и в связи с чем происходит модификация популярных, национально значимых литературных сюжетов, мотивов, образов во внеположной им литературной, культурной и повседневной среде при экспортировании и воссоздании реалити-шоу в социально-культурных условиях разных странах; в-третьих, обосновать основные особенности трансформации контекста восприятия под влиянием культурного импортирования и, наоборот, определённое влияние контекста восприятия на смысл объекта (Espagne 2009: 8); в-четвертых, уточнить, в каких взаимоотношениях находятся массмедийное и художественно-литературное начала на «территории» реалити-шоу и как художественно-литературное начало проявляется сквозь массмедийные особенности реального шоу.

Кроме того, необходимо постоянно учитывать следующие моменты. Реальное шоу, использующее художественное произведение в качестве основной сюжетно-мотивной линии, при воссоздании во внеположной для себя социально-культурной среде, апеллирует не только к культурно-литературной памяти зрителей, причём образованных зрителей. Изначально предполагается, что литературные сюжеты, мотивы, типы героев должны быть как можно более естественно трансформированы в чужие для них историко-культурное, социальное, национальное, ментальное пространства жизнедеятельности. В противном случае реальное шоу, как правило, не становится востребованным проектом, снимается с производства. Это, во-первых. Во-вторых, реальное шоу – продукт экранных массмедиа, который актуализирован кинематографической, телевизионной культурами. Эти культуры обусловлены национально-государственной политикой, различаются в разных странах, активизируя у зрителей и различные ассоциации, фоны и фонды памяти. Значит, то художественно-литературное начало, которое эксплуатируется реалити-шоу, попадает под влияние и этой массмедийной традиции и должно учитывать её особенности. В связи с этим возникает закономерный вопрос о восприятии художественно-литературного произведения, которое необходимо матричному реалити-шоу для успешного существования и проявляется сквозь его текст, но которое подвергается сильным, зачастую существенным трансформациям и в родной, естественной для него культуре, и особенно во внеположной, зачастую инородной для себя социально-культурной среде.

Итак, если посмотреть на названия и сюжеты многих реалити-шоу, ставших лидерами европоцентричного массмедийного пространства, то можно увидеть, что они как бы преднамеренно воссоздают сюжеты, мотивы, типы героев, коллизии известных художественных произведений. Это реалити-шоу *Survivor*, которое апеллирует к роману Даниель Дефо *Робинзон Крузо* и робинзонаде мировой литературы и кинематографии; *Большой брат*, которое указывает на роман-антиутопию Джорджа Оруэлла 1984 и мировые традиции антиутопии; аналогично *Kind Nation*, которое реконструирует *Повелителя мух* Уильяма Голдинга; *From Ladette to Lady* (украинский вариант *Від пацанки до паньанки*), которое отсылает к пьесе Бернарда Шоу *Пигмалион* и социально-психологическим традициям литературы; *SuperNanny* (русский вариант *СуперНяня*), ко-

торое связано с серией детских книг Памелы Линдон Трэверс о Мэри Поппинс; *7 под солнцем*, *Остров искушений* (украинский вариант *Гламурні штучки та заучки*), *Вилла*, которые восходят к *Декамерону* Джованни Боккаччо, а также авантюрно-приключенческой, эротической линиям художественной литературы; *Царевна лебедь*, *Операция "Красота"*, которые используют идеи известных литературных сказок Шарля Перро *Золушка* и Ханса Кристиана Андерсена *Гадкий утёнок*; *Барышня – Крестьянка* (украинский вариант *Панянка – Селянка*), которые отправляют к повести Александра Пушкина *Барышня-крестьянка*, Марка Твена *Принц и нищий*, а также известному фольклорному и литературному мотиву о неузнанности, подмены.

Сюжет, основная тематика, проблематика, характеры и типы героев, коллизии реалити-шоу, в основе которых лежит художественно-литературное произведение, могут быть знакомы зрителям, во-первых, как собственное художественное произведение. Реальное шоу использует известные, зачастую входящие в школьную программу, в различные просветительские проекты романы, повести, пьесы, которые составляют минимальный фонд и фон культурной и повседневной памяти не только высокообразованных людей. Во-вторых, они известны через экранизации художественных произведений. В-третьих, в большинстве реалити-шоу, восходящих, так или иначе соотносящих себя с литературными произведениями, в начале проекта идёт отсылка к базисному художественному тексту. Она может быть сделана прямо, через название реального шоу или же через преамбулу от ведущих, судей проекта, а может быть нивелирована, в смысле «растворена» в аллюзиях, ассоциациях, реминисценциях, которыми в разной степени насыщается реалити-шоу. Может показаться, что реальное шоу – это своеобразная, обусловленная смысловыми, коммуникативными, идейными, эстетическими установками, целями, задачами и возможностями массмедиа, интерпретация известных художественных литературных произведений или же специфический хеппинг, созданный для представителей массовой культуры. Однако это не совсем так.

Реальное шоу, апеллируя к знакомому зрителям художественному произведению (его сюжету, героям, мотивам, идеям, конфликту), не воссоздает сущность этого произведения. Реалити-шоу и художественное произведение находятся в сложных отношениях со-противопоставления, ризоматической игры. Они стремятся зачеркнуть друг друга, продвигая собственные смыслы, идеи, ценности, модели, обусловленные длительными и самостоятельными традициями существования этих разнородных типов коммуникации. При всем том, что художественное произведение, будучи представителем непрерывного, устойчивого, обогащенного творческой памятью словесно-культурного процесса, берущего истоки в Античности, должно было бы доминировать в реалити-шоу, этого не происходит.

Используемый реалити-шоу художественный текст концептуально представляется в качестве вторичного, необходимого, но вспомогательного начала. Реальное шоу – это не эквивалент или разновидность хеппинга, о чём мне уже доводилось писать, а самостоятельное явление, для которого обыгрываемое им художественное произведение – изначально преодолеваемый текст, условное образование, которое должно быть возвращено в пространство и правду стихии *живой жизни*. Литературный текст как бы задает основные тенденции, логику и даже ценностные установки для героев реалити-шоу, предполагает, что участники проекта будут следовать или, по крайней мере, придерживаться основных сюжетно-мотивных, тематических, идейных линий. Однако это

не происходит: реалити-шоу перечеркивает сущность художественного произведения, обнаруживая принципиально иные идейно-смысловые, социально-психологические, жизненно-житейские установки, ориентиры, ценности, которые важны для участников проекта. И это несмотря на то, что, во-первых, участников подбирают в соответствии с «массмедийно-литературной» концепцией проекта; во-вторых, задаётся самая общая идея и ключевые моменты литературного произведения, которые актуальны вне конкретной эпохи его породившей и господствующих в ней культурных умонастроений.

Например, склонные к авантюризму, уверенные в себе, сильные личности участвуют в реалити-шоу о робинзонах и его национальных вариантах. В анонсах, интервью, статьях ведущих, судей, участников проектов, которые в обязательном порядке сопровождают выход и продвижение реалити-шоу в рейтинге телепрограмм, акцент делается на связи шоу и известного художественно-литературного произведения. Как отмечается в *Википедии*:

“Survivor” – американское реалити-шоу... Игра является адаптацией шведской телепередачи “Expedition Robinson”. [...] Суть реалити-шоу состоит в том, что группу незнакомцев помещают в удаленном незаселенном месте (чаще всего это бывают тропические острова), где они сами должны добывать себе пищу, воду, огонь и строить укрытие от природных стихий. Кроме того, участники борются не только с природой, но и друг против друга, потому по окончании определенного отрезка времени они должны изгонять одного из соплеменников путём голосования. Последний оставшийся участник становится победителем и получает в качестве награды \$1,000,000 и звание “Последнего героя” (англ. Sole Survivor, буквально “единственный выживший”). [...] Игра была придумана Чарли Парсонсом в 1994-м году для британской телекомпании “Planet 24”» (Survivor).

Российская версия (*Выживший*) этого шоу демонстрировалась и на украинских телеканалах. «Название русской версии программы придумал Сергей Супонев. [...] Всего на российском телевидении вышло 6 сезонов» (*Posledniy geroy*).

Украинский телеканал *ICTV* тоже запускал в 2011 и 2012 гг. два сезона своего варианта робинзонады: *Останній герой*. Реалити-шоу *Survivor* было запущено в 43 странах. Явных отсылок к кинематографической традиции робинзонады не наблюдается. Реальное шоу *как бы* пытается возродить и дать почувствовать, примерить обыкновенному человеку XX – XXI ст. основные перипетии островной жизни и приключений того Робинзона, который известен благодаря знаменитой книге Д. Дефо.

В робинзонаде, которую и использует, и продолжает реальное шоу, важна её следующая основополагающая установка. Она стала и её субстанциональной характеристикой вплоть до постмодернистских романов Мишеля Турнье *Пятница, или Тихоокеанский лимб* (1967), Джона Максвелла Кутзеи *Мистер Фо или Любовь и смерть Робинзона Крузо* (1986): «апология существования личности вне общества [...] и идея “естественного человека”» (курсив автора – Э.Ш.) (Nikolyukin, red. 2003: 881). Участников реалити-шоу – жителей мегаполисов и городов, известных и становящихся личностей в шоу-бизнесе – помещают в естественные природные условия, заставляя кардинально перестроить, прежде всего, свою повседневность, включая культуру питания и гигиены. Однако, как показывает анализ различных национально-ментальных вариантов матричного проекта робинзонады, в реалити-шоу не происходит того, что важно не только для просветительского романа Д. Дефо, но и для постмодернистских версий литературной робинзонады. Жиль Делёз, анализируя роман *Пятница...*, назвал статью

концептуально точно – *Мишель Турнье или мир без Другого*. Французский философ выделил и сделал одним из её лейтмотивов общую для робинзонады идею: «[...] что станет с одиноким человеком, человеком без Другого на необитаемом острове?» (Tournier 1999: 283).

Реальное шоу поступает с литературным текстом робинзонады принципиально по-иному, нежели даже постмодернистские произведения. Оно специфическим образом и резко перечёркивает текст робинзонады, населяя, условно говоря, необитаемый остров либо одинокими, самостоятельными игроками-соперниками, либо конкурирующими командами, сражающимися за весомый материальный приз и возможность использовать участие в проекте для своего PR. Реальное шоу, в отличие от художественно-литературной робинзонады, делает чёткий и однозначный акцент на том, как, с помощью чего и вопреки каким сознательно нарушенным/разрушенным морально-этическим нормам, принципам выживут и победят на острове игроки. Реалити-шоу максимально активизирует момент межличностной конкуренции, социальности и причин, принципов, моделей поведения обыкновенного человека (типичного героя своего времени) в среде, насыщенной и природными катаклизмами, непривычностью островного климата, и главное, опасностями, ловушками, соблазнами жизни изолированным коллективом в необычном месте. Столь значимый для литературной робинзонады момент борьбы с природными стихиями, выживания в одиночестве, восприятия себя в безлюдном мире, возвращения к естественности и её переосмысления в условиях островной жизни перечёркивается реалити-шоу.

Реалити-шоу ставит обыкновенного человека постоянно и преднамеренно перед сложным морально-нравственным выбором в неоднозначных, точнее чрезмерно однозначных ситуациях искусственно насыщенной коллективной жизни, когда нужно четко указать свои предпочтения, совершить поступок, от которого зависит не только своя, но и чужая жизнь. Организаторы и ведущие реалити-шоу преднамеренно, для зрелищности и рейтинговости программы, провоцируют такие ситуации, заставляя и отдельных участников, и даже подружившихся на острове людей обнажать на камеру сокровенные чувства и, в первую очередь, постыдные, унижительные моменты поведения. В этом плане показательно интервью одного из ведущих российского шоу «Последний герой», которое было частью рекламно-пиарной акции нового сезона шоу о российских робинзонах на тихоокеанском острове. На вопрос журналиста «Как часто участники находились вне камер?» ведущий «Острова» ответил так: они постоянно были под наблюдением камер, но показывать то, как они удят рыбу или собирают ракушки, разговаривают, – это не интересно. А затем произнёс фразу, ставшую лидом интервью:

Главное – это драматургия человеческих отношений: кто с кем и против кого дружит. Интересно, интриги, ненависть, скандалы, эмоции, через край [...] (Korobatov 2013).

Реальное шоу, отсылающее к робинзонаде, зачёркивает её основную идею: самостоятельность, длительное одиночество человека и его попытки осмыслить, переосмыслить общественное мироустройство и сохранить себя в качестве цивилизованного индивида, морально не деградировавшего члена общества. Реалити-шоу наоборот максимально, преднамеренно концентрирует, искусственным образом воссоздаёт, нагнетает и масштабирует (через непрерывную череду заданий, конкурсов, обсуждений, советов групп, бесед ведущего с участниками и т.д.) все проблемы современной

европоцентричной цивилизации и урбанизма. Реальное шоу делает акцент на приключенческом начале робинзонады, претендуя при этом на мощный воспитательный момент. Это особенно отчётливо проявляется в обсуждениях участниками конкурсов, поведения друг друга, стремления обосновать, кто и почему должен покинуть остров (игру) в качестве слабого звена, в их монологах (эквивалентах саморефлексии), производимых на камеру, морально-этических тирадах и итоговых решениях, которые принимаются судьями и/или ведущими проекта.

В итоге мир реалити-шоу оказывается слишком населенным, даже перенасыщенным другими. Когда очень много других, то с ними и в условиях имитации островной жизни поступают так, как в обыкновенном мире, в повседневной жизни городской цивилизации. Это в очередной раз демонстрирует не только пагубность современной цивилизации (на чём и делается акцент художественно-литературная робинзонада), не только специфический профессиональный цинизм и аморальность массмедиа (что подчёркивается теоретиками, практиками СМК), не только невозможность вместить полноту и непредсказуемость стихии *живой жизни* в медиатекст (что предсказуемо). Такая организация реалити-шоу одновременно зачёркивает и сущность романа Д. Дефо, и всей просветительской, реалистической линий робинзонады, для которых важно переосмысление морально-психологической мотивировки, социальной обоснованности существования современного реального мира и его типичных героев, а для этого необходимо было выяснить, «[...] что же случится в островном мире без другого?» (Tournier 1999: 285). Но не менее жестко и однозначно реалити-шоу поступает и с постмодернистскими версиями художественно-литературной робинзонады. Оно перечеркивает столь важный для них эксперимент с нивелированной Д. Дефо и реализмом проблемой сущности и значения Другого в структуре мира.

Как пишет Ж. Делёз, для М. Турнье (и, пожалуй, для всей модернистской постмодернистской линии робинзонады) важно разобраться в следующем комплексе проблем. Его суть французский философ сформулировал так:

[...] что же означает другой по своим действиям или последствиям, [...] последствия отсутствия другого на острове, [...] следствия присутствия другого в обычном мире..., [...] что есть другой и в чем состоит его отсутствие (Tournier 1999: 285).

В конце концов, важно понять, что «Другой, это существование свернутого возможного» (Tournier 1999: 288). Участники реалити-шоу своими действиями, суждениями постоянно демонстрируют эгоцентризм, неуважение к Другому, стремление выжить (победить в игре) зачастую любыми средствами и способами, нивелирование этических и морально-нравственных установок, пренебрежение к тому опыту жизни в островных условиях, который был накоплен всеми литературными и кинематографическими робинзонами. Этим реальное шоу перечёркивает не только просветительскую и реалистическую линии, но и такой существенный уже для XX – XXI ст. аспект развития робинзонады, который сформулировал М. Турнье. Уже во второй главе романа он приведёт и героя и читателей к выводу:

Он [Робинзон] понял одну простую истину: человек подобен тем раненым во время драки или боя, которые ещё держатся на ногах, пока их окружает и стискивает со всех сторон толпа, но стоит ей рассеяться, как они бессильно падают наземь. Люди – его братья по разуму – поддерживали Робинзона в человеческом состоянии незаметно для него самого, и, когда

они внезапно исчезли, он ощутил, что не может устоять на ногах в этой пустоте (Tournier 1999: 41–42).

Героям и зачастую организаторам реалити-шоу, как правило, недоступно такое понимание мира и роли Другого в его структуре.

В реалити-шоу робинзоны постоянно, преднамеренно, целенаправленно, различными ухищренными способами убирают Другого. Это стремление обусловлено не столько задачами, целями, установками игры и законами зрелищности, рейтинговости массмедиа, моделями PR-коммуникации важных для участников проекта. Проблема и в том, что герои реалити-шоу стремятся оказаться действительно в мире (островном и вне-островном) без Другого, перечёркивая своими рассуждениями и поступками опыт мировой художественно-литературной робинзонады. Это свойственно для всех национальных реалити-проектов о робинзонах, вне зависимости от того, насколько и какие аспекты, мотивы, идеи художественно-литературной робинзонады были характерны для их традиционного словесно-культурного процесса и историко-общественной жизни.

Однако такое зачеркивание текста робинзонады, своеобразная попытка сделать его вторичным не приводит к уничтожению или обесцениванию опыта художественно-литературной робинзонады. Наоборот, ее субстанциальные смыслы, ценностные установки проступают чётче, рельефнее, указывая на неизменность проблем европоцентричной цивилизации и её типичных героев. Текст и опыт художественно-литературной робинзонады в свою очередь стремятся перечеркнуть идеи и ценностные установки реалити-шоу, утверждая непреходящие гуманистические ценности европоцентричной культуры. Происходит это парадоксальным образом. Далеко не случайно то, что многие герои и участники реального шоу о робинзонах вне их национально-культурной принадлежности либо переживают тяжёлые морально-психологические стрессы, травмы после проекта, обусловленные максимальным напряжением и «погружением» в концентрированные, гротескным образом утрированные проблемы современного мира. Сущность робинзонады – испытание человека Одиночеством, Другим на Острове – реализуется и в жизни обыкновенных людей нашей современности, рискнувших на добровольный эксперимент над собою. Либо участники нивелируются стихией *живой жизни*, вспоминая об Острове и пережитом там, как о приключении и использованной или упущенной, но реально бывшей возможности изменить свою жизнь.

Таким образом, компаративный анализ реалити-шоу, в основе которых лежит текст художественно-литературной робинзонады, обнаруживает чрезмерную глобализированность и дальнейшее обезличивание обыкновенного человека. Этот человек, хотя и принадлежит различным историко-культурным, социально-экономическим, национально-ментальным традициям, жизненным пространствам, но на самом деле воспринимает себя одинаково. Это, прежде всего, сознательная установка на довольно-таки циничное и эгоцентричное, агрессивное выживание в социуме, стремление не столько к мирному, общественно слаженному сосуществованию в коллективе, сколько к утверждению своего я, чрезмерно озабоченного меркантильно-житейскими, прагматичными задачами и смыслами. При этом необходимо отметить, что литературный текст в реалити-шоу о робинзонах не уничтожается и даже не нивелируется, как это может показаться на первый взгляд. Скорее, можно говорить о том, что подлинные, базисные

смыслы художественно-литературной робинзонады проявляются и осуществляются в реалити-шоу через момент своего зачёркивания, сквозь попытку уничтожения искусственной ситуацией изолированной жизни. Именно эта искусственная, а не естественная, как в робинзонаде, ситуация и проявляет непреходящую значимость для европейской цивилизации и ее героев парадокса необитаемого острова:

[...] потерпевший кораблекрушение, если он единственен, если он потерял структуру другого, ни в чем не нарушает необитаемость острова, он скорее её закрепляет. [...] это сознание островом самого себя и это остров в самом себе (Tournier 1999: 292).

Однако перечеркивание реалити-шоу художественного текста не всегда реализуется так, что приводит к выводам о чрезмерной глобализованности современного мира, в котором проблемы Нового времени усугубились. Есть такой вариант зачёркивания известного художественного текста, ставшего классикой мировой литературы и кинематографии, когда происходит утверждение важности моральных, национально-культурных традиций. Пример – английское шоу *From Ladette to Lady* (украинский вариант *Від пацанки до панянки*), в основе которого известная пьеса Б. Шоу *Пигмалион* (1912).

О реалити-шоу, которое называется *Ladette to Lady* или *From ladette to lady* и которое в русском переводе получило неудачное, искажающее его суть название, почему-то отсылающее к пьесе Вильяма Шекспира, в *Википедии* читаем:

“Укрощение строптивых” – британское реалити-шоу. Первый сезон был показан в июне 2005 года. Серии подготовлены британской компанией RDF Media. Второй сезон реалити-шоу вышел в Великобритании в октябре 2006 года по каналу ITV. [...] “Укрощение строптивых” было закрыто 11 апреля 2008 года, однако в июне 2009 года канал ITV возобновил показ передачи. [...] В старомодный пансион благородных девиц “Игглстон-Холл” направляют 10 молодых девушек... Все они сквернословят, любят изрядно выпить, драться и вообще сексуально неразборчивы. Их называют “пацанками”. Они проходят 5-недельный курс обучения как должны вести себя настоящие леди. Весь курс обучения они проводят в пансионате. Во время пребывания в Eggleston Hall девушки носят специальную форму: твидовый костюм [...], туфли на высоком каблучке и жемчужное ожерелье. Их учат следующим предметам: поведение, ораторское искусство, рукоделие, флористика, этикет и кулинария. Тех, кто не справляется, отчисляют. [...] До финала доходят только три девушки и судьям предстоит выбрать одну победительницу» (Ukroscheniye stroptivikh).

Первый сезон английского шоу в Украине демонстрировал канал *Интер*. В 2010 г. украинский канал *1 + 1* запустил свой вариант этого шоу под названием, точно уловившим и суть матричного проекта, и сущность пьесы Б. Шоу, что отразилось в названии – *Від пацанки до панянки*. Он почти полностью воспроизводил структуру английского шоу. Реальное шоу выходило два сезона с высокими рейтингами. После почти трехлетнего перерыва в 2015–2016 гг. украинский «Новый канал» запустил тот же проект *Від пацанки до панянки*, но с новым составом воспитателей, набором курсов, которые преподавались участницам проекта, и в новом месте в пригороде Киева.

Примечательна рецензия Сергея Кваши на английское реалити-шоу. В ней в своеобразной стилистической и риторической манере расставлены значимые смысловые акценты и для понимания самого реального шоу, и для того, что происходит с восприятием художественного текста, лежащего в его основе. Статья называется *Реалити-шоу – лучшее лекарство от цирроза. Британское реалити-шоу превращает уличных девиц*

в леди и начинается с обозначения того переворота в истории и идеологии реального шоу, которое совершили на канале ITV, взяв в качестве основы для проекта знаковое произведение английской и мировой литературы:

Это, наверное, первое в истории реального телевидения шоу, в котором героинь заставляют не шокировать публику, а, напротив, вести себя нормально. Современных Элиз Дулитл приучают есть ножом и вилкой, пить алкоголь по бокалу в вечер, не смотреть сериалы, держать спину прямо, правильно разделять дичь на обед, разговаривать на хорошем английском без жаргонизмов и столь сильных в Англии региональных говоров [...] название содержит в себе игру слов. Леди – понятно кто, слово это и в русский язык перекочевало для того, чтобы обозначить чопорную, идеально воспитанную, холодную и, скорее всего, фригидную англичанку из высших классов. Ладетта, согласно словарному определению, является полной противоположностью леди. Это шумная, бестолковая, вечно пьяная, грубая, на все готовая разбитная бабенка. Интрига шоу заключается в том, что в него выбирают именно таких моллудух из пивнух и превращают именно в таких вот холодных госпож (Kvasha 2006).

Таким образом, в реалити-шоу *From Ladette to Lady* изначально берутся за основу ведущие сюжетные линии известного в английской литературе и для английского образованного зрителя художественного произведения. Его сюжет, тип героев, проблематика, идейные установки служат и для английских и австралийских участниц реального шоу образцом, которые известны (или должен быть им известны) как представителям, носителям памяти культуры британской империи. Это реальное шоу основано и на знании, памяти, уважении, авторитете традиций, обычаев, уклада и социальной, ментальной дифференциации английского общества. Все это изначально декларируется организаторами, учителями реалити-шоу *From Ladette to Lady*. Однако и это реальное шоу, в силу своей природы и функций, перечёркивает текст того художественного произведения, которое декларативно использует. Но такого рода перечёркивание не означает полное и почти однозначное выхолащивание и нивелирование сути художественного произведения, как это было в случае с реалити-шоу о робинзонах. Наоборот. Происходит своеобразная попытка игры, оживления реальным шоу литературного сюжета, конфликтов, идей, характера и типа главной героини, проверка их *живой жизнью*, стихией житейского общения обыкновенных людей и спецификой массмедийного пространства.

Как и в пьесе Б. Шоу, которую он охарактеризовал *роман в пяти действиях*, в *From Ladette to Lady* и *Bid пацанки до панянки* изначально силен воспитательный момент, вера в возможности простого, необразованного, невоспитанного человека из низших социальных слоёв. И пьеса, и реалити-шоу – это произведения о том, на что способен обыкновенный человек, который находится на дне общества, чтобы кардинально изменить свою жизнь, как и в чем видят преобразования и на что готовы те члены общества, которые берутся помочь в этих трансформациях. Это произведения о том, что такое по своей сущности общество и как обыкновенный человек должен себя в первую очередь воспринимать и, уже исходя из этого, вести себя. Это произведения об ответственности человека за совершаемые им поступки, за выбор пути и для себя, и для Другого, и о том, что такое социальная ответственность, естественность и почему они важны для жизни общества и каждого его члена. В *Предисловии* к *Пигмалиону* Б. Шоу писал:

Пьеса столь интенсивно и нарочито дидактична, и тема ее слывет столь сухой, это я с наслаждением сую ее в нос умникам, которые как попугаи твердят, что искусство ни в коем случае не должно быть дидактичным. Она льет воду на мою мельницу, подтверждая, что ис-

кусство иным и быть не должно. [...] чтобы подбодрить тех, кого акцент лишает возможности сделать служебную карьеру, добавлю, что перемена, которую произвел профессор Хигинс в цветочнице, не является чем-то несбыточным и необычным. [...] Но совершать превращение надо по-научному, иначе последняя стадия обучения может оказаться безнадежнее первой: честный природный диалект трущоб вынести куда легче, чем попытку фонетически необученной личности подражать вульгарному жаргону членов гольф-клуба (Shaw 1993: 3).

Пьесу и реалити-шоу разделяет почти столетие, но оба произведения – и художественное, и массмедийное – оказываются в равной мере актуальными для европоцентричных людей и стран. Они проверяют современное им общество и его людей на желание совершенствоваться, порядочность, социальную ответственность, умение уважать Другого и себя в любой ситуации. Но на этом единство идейно-смысловых установок художественного и массмедийного текстов заканчивается и начинается их своеобразное взаимное перечёркивание и стремление осуществить собственные смыслы, идейные, морально-нравственные образцы, ориентиры.

И *From Ladette to Lady*, и его украинский аналог *Від пацанки до панянки* начинаются с того момента, перед которым остановился Б. Шоу. Естественное, имеется в виду не сюжетно-фабульная канва и основной конфликт, тип героини пьесы, которые почти тождественно воспроизведены реалити-шоу, за исключением сложно и нетривиально обыгранной Б. Шоу традиционной любовной интриги. Во всех национальных вариантах реального шоу необразованные, невоспитанные девушки из неудачных семей, добровольно, как и лондонская уличная цветочница Элиза Дулитл, захотели изменить свою социальную и личную жизнь, придя учиться родному языку, а вместе с ним и хорошим манерам в школе для леди. Речь о пределе, за который не смог переступить художник Б. Шоу, и который сознательно разрушили и организаторы, и ведущие (учителя), и герои реалити-шоу. Речь идет о судьбе категорического императива Иммануила Канта, воплощенного в практику жизни: об ответственности личности за совершенные поступки и их последствия. Юрий Бородай характеризует этот императив как одну из основ исходных наборов ценности классической европейской культуры:

категорический императив – это всеобщий нравственный закон, который, по мысли И. Канта, должен определять все многообразие практического поведения человека. [...] этот закон не вменяет человеку никаких конкретных обязанностей и ничего не запрещает. Он требует одного: во всех своих поступках ты должен исходить из автономии собственной воли, т. е. ты должен принимать решения самостоятельно (Boroday 1990: 176).

Этот императив требует предельной личной ответственности за последствия совершенного выбора, воплощенного в поступке. Пьеса и реалити-шоу принципиально по-разному осуществляют этот закон, который является для них в равной степени определяющей проблемой.

В мире художественного произведения возможно, в силу специфики природы художественного конфликта, саморазвития образа, поставить точку там, где предельно провокационный вопрос о выборе, поступке и переживании их последствий максимально требует ответа, который не может быть дан в традиционном, приемлемом в добропорядочном обществе горизонте ожидания. В художественном произведении может быть открытый финал, играющий с читательским (зрительским) воображением. В мире реалити-шоу это невозможно, т. к. стихия *живой жизни* не может быть остановлена или

же изменена, переписана, переиграна в своём существовании в соответствии с художественно-литературной правдой и традициями. Реальное шоу может, как массмедийное произведение, сделать открытым свой финал, но это приведет его к семантическому и жанровому опустошению. Именно поэтому реальное шоу, максимально развернутое к стихии *живой жизни*, постоянно стремится показать продолжение истории каждой из своих героинь. И это не всегда благополучные истории, демонстрирующие моральное развитие героинь, их стремление отойти от образа жизни пацанок.

Участницы реалити-шоу, «оживившие» собою Элизу Дулитл вряд ли, как и сама героиня, в начале обучения (решения кардинально изменить жизнь только в лучшую сторону) задумывались над тем, что стало драмой героини в конце эксперимента. Она, пройдя путь трудных внутренних преобразований, задаёт вопросы, которые так и остались в тексте пьесы без ответа, как вопросы о ловушках, соблазнах и тупиках воплощения идей морали, просвещения и ответственности:

[...] (через силу, в отчаянии). На что я годна? К чему вы меня подготовили? Куда я пойду? Что будет дальше? Что со мной станет? [...] я продавала цветы, но не себя. Теперь, когда вы сделали из меня леди, мне не остается ничего другого, как торговать собой. Лучше бы вы оставили меня на улице (Shaw 1993: 38).

Ни одна из участниц британского и украинского реального шоу не произносила таких фраз, хотя почти все они были однозначно уверены в том, что не смогут вернуться на прежнее место работы. Для них этот вопрос имел скорее прагматический, нежели морально-нравственный характер. Героини реалити-шоу, в отличие от Элизы Дулитл, старались с выгодой использовать участие в проекте.

Реалити-шоу перечёркивает в этом плане текст *Пигмалиона*, несмотря на то, что пьеса Б. Шоу по своей сути является своеобразной художественно-литературной предтечей реального шоу как такового. История Элизы Дулитл – это история обыкновенных людей нашей современности, безответственно решившихся на добровольный эксперимент над собою во множестве реалити-проектов. Но Элиза Дулитл, и герои пьесы, принимающие участие в её судьбе, Б. Шоу в «Послесловии», являющимся анализом вероятностных направлений развития событий и характеров героев, ставят вопросы о последствиях такого поступка и ученого, и полковника, и самой Элизы Дулитл. В пьесе постоянно звучит вопрос о том, что будет с девушкой после окончания обучения. Кроме того, это ещё и вопрос о путях развития общества и изменения в нём положения обыкновенного человека, прежде всего, женщины, которая должна научиться быть самостоятельной во всех планах. Не случайно, что и варианты жизни Элизы Дулитл и других героев после социально-лингвистического эксперимента Б. Шоу дал в *Послесловии*, окончив пьесу нарочито открытым финалом. Эти варианты развития жизни героев – показатель знания, чуткого, деликатного отношения и к ним, и к читателям, зрителям пьесы, а также морально-этической невозможности признать цинизм и безответственность образованных людей, представителей высших слоёв общества.

Но там, где для художественного произведения допустим подобного рода конфликт, построенный на преднамеренно созданной, недопустимой с точки зрения классической европейской культуры морально-нравственной ситуации, обнаруживаются совершенно иные смыслы для реалити-шоу. Авторы, ведущие (учителя) реалити-шоу эту проблему не воспринимают как подлинную, серьёзную социальную проблему, считая, что в XXI ст. элизы дулитл могут начать удачную новую жизнь без затруднений. Фак-

тически они реализуют в чужой жизни иронически-саркастическую идею Хиггинса, высказанную им после триумфа Элизы Дулитл: «Нет, Пикеринг, с меня довольно. Поддельных герцогинь я больше изготавливать не собираюсь» (Shaw 1993: 36).

Реалити-шоу *From Ladette to Lady, Від пацанки до панянки* не только перечёркивают литературный текст Б. Шоу, но и безответственно поступают относительно мировоззрения и будущей жизни героинь шоу. Они пытаются увести их из жизни социальных маргиналов, не понимая того, что уже было сформулировано Б. Шоу. Преображенная героиня пьесы Б. Шоу поняла, что

[...] когда ребенок попадает в другую страну, он быстро начинает говорить на чужом языке и забывает свой. Я – такой ребенок в вашей стране. Я забыла свой родной язык и могу говорить только на вашем (Shaw 1993: 46).

Библиография

- AVERINTSEV, S.S. (1996), *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii*. Moskva [АВЕРИНЦЕВ, С.С. (1996), *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва].
- BORODAY, YU. (1990), Mif i kultura. V: *Opiti: literaturno-filosofskiy ezhegodnik*. Moskva. 175–209 [БОРОДАЙ, Ю. (1990), *Миф и культура. В: Опыты: литературно-философский ежегодник*. Москва. 175–209].
- ESPAGNE, M. (2009), O ponyatii kulturnogo transfera. V: *Evropeyskiy kontekst russkogo formalizma (k probleme esteticheskikh peresecheniy: Frantsiya, Germaniya, Italiya, Rossiya)*. Moskva. 7–18 [ЭСПАНЬ, М. (2009), О понятии культурного трансфера. В: *Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия)*. Москва, 7–18].
- GRINDSTAFF, L., „Realnoye televideniye” i politika sotsialnogo kontrolya. V: *Massovaya kultura: sovremenniy zapadniye issledovaniya*. Moskva. 76–87 [ГРИНДСТАФФ, Л. (2005), «Реальное телевидение» и политика социального контроля. В: *Массовая культура: современные западные исследования*. Москва. 76–87].
- HILL, A. (2005), *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. London and New York Psych, <http://www.goodreads.com/book/show/9759844-reality-tv> (online: 03.05.2020).
- КОРОБАТОВ, Я. (2013), Gleb Pyanikh, veduschiy shou „Ostrov”: „Ya rabotal «zloy sobakoy»: kusal robinzonov za vse chto mozno”. V: *Komsomolskaya pravda*, <http://www.kp.ru/daily/26138.2/3027054/> (online: 03.05.2020) [КОРОБАТОВ, Я. (2013), Глеб Пьяных, ведущий шоу «Остров»: «Я работал «злой собакой»: кусал робинзонов за все что можно». В: *Комсомольская правда*].
- KVASHA, S. (2006), „Realiti-shou – luchsheye lekarstvo ot tsirroza. Britanskoye reliti-shou...”. V: *Gazeta.RU*, https://www.gazeta.ru/culture/2006/09/23/a_848771.shtml (online: 04.05.2020) [КВАША, С. (2006), «Реалити-шоу – лучшее лекарство от цирроза. Британское реалити-шоу...» В: *Газета.RU*].
- NIKOLYUKIN, A.N. red., (2003), *Literaturnaya eksiklopediya terminov i ponyatiy*. Moskva [НИКОЛЮКИН, А.Н. ред., (2003), *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва].
- NOVIKOVA, A.A. (2004), *Televideniye i teatr: peresecheniye zakonornostey*. Moskva [НОВИКОВА, А.А. (2004), *Телевидение и театр: пересечение закономерностей*. Москва].

- Patsanki*. V: show-online.ru, <http://show-online.ru/index.php/anonsy-premer/201-patsanki-2016-vse-vypuski-smotret-onlajn-pyatnitsa-reality-shou>. (online: 03.05.2020) [*Пацанки*. В: *show-online.ru*].
- Posledniy geroy*. V: Wikipedia – svobodnaya entsyklopediya. https://ru.wikipedia.org/wiki/Последний_герой. (online: 02.05.2020) [*Последний герой*. В: Википедия – свободная энциклопедия].
- Problemi (2004): *Problemi sovremennogo sravnitel'nogo literaturovedeniya. Sbornik statey*. Moskva [Проблемы современного сравнительного литературоведения. Сборник статей (2004). Москва].
- SHAW, B. (1993), *Pigmalion*. Per. P.V. Melkovoy, N.L. Rakhmanovoy. Moskva [Шоу, Б. (1993), *Пигмалион*. Пер. П.В. Мелковой, Н.Л. Рахмановой. Москва].
- SHNESTAKOVA, E.G. (2005), *Teoreticheskiye aspekty sootnosheniya tekstov khudozhestvennoy literaturi i massovoy kommunikatsii: spetsifika esteticheskoy realnosti slovesnosti Novogo vremeni*. Donetsk [ШЕСТАКОВА, Э.Г. (2005), *Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени*. Донецк].
- SHNESTAKOVA, E.G. (2007), *Realnoye shou v kontekste dramaticheskogo: k obosnovaniyu problemi*. V: *Literatura – Teatr – Suspilstvo*. II Mizhnarodniy teatralniy simpozium: u 2-kh t. Kherson, II. 217–222 [ШЕСТАКОВА, Э.Г. (2007), *Реальное шоу в контексте драматического: к обоснованию проблемы*. В: *Литература – Театр – Суспільство*. II Міжнародний театральний симпозіум: у 2-х т. Херсон, II. 217–222].
- SHNESTAKOVA, E.G. (2012), *O literaturnom nachale v realiti-shou*. V: *Aktualni problemi slovyanskoyi filolohiyi. Seriya lingvistika i literaturoznavstvo*. Mizhvuzivskiy zbirnik naukovikh statey. Berdyansk, XXV. 402–417 [ШЕСТАКОВА, Э.Г. (2012), *О литературном начале в реалити-шоу*. В: *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія лінгвістика і літературознавство*. Міжвузівський збірник наукових статей. Бердянськ, XXV. 402–417].
- STEPANOV, YU. (2002), *Parizh – Moskva, vesnoy i utrom... V: Kvadratura smisla; Frantsuzskaya shkola analiza diskursa*. Moskva. 3–11 [СТЕПАНОВ, Ю. (2002), *Париж – Москва, весной и утром... В: Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса*. Москва. 3–11].
- Survivor*. V: Wikipedia – svobodnaya entsyklopediya. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Survivor>. (online: 02.05.2020) [*Survivor*. В: Википедия – свободная энциклопедия].
- TOURNIER, M. (1999), *Pyatnitsa, ili Tikhookeanskiy limb*. Per. s. fr. I.Volevich. Sankt-Peterburg [ТУРНЬЕ, М. (1999), *Пятница, или Тихоокеанский лимб*. Пер. с фр. И. Волевич. Санкт-Петербург].
- Ukroscheniye stroptivikh*. V: Wikipedia – svobodnaya entsyklopediya. https://ru.wikipedia.org/wiki/Укрощение_строптивых. (online: 03.05.2020) [УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВЫХ. В: Википедия – свободная энциклопедия].
- VIRK, T. (2003), *Sravnitel'noye literaturovedeniye segodnya – zavtra? V: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 5. 168–197 [ВИРК, Т. (2003), *Сравнительное литературоведение сегодня – завтра? В: Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*, 5. 168–197].

Eleonora Shestakova

**The reality show is the peculiar crossed-out text of imaginative literature:
the comparative aspect of the problem**

S u m m a r y

The article substantiates the problem of the relationship between reality shows and imaginative literature. Reality shows and fiction have intrinsically obvious to researchers of points of repulsion and intersection. A reality show is a *problematic situation* (Y. Stepanov). In the reality show again happened return to one of the fundamental questions about the nature, essence of artistry, literature, literary communication, as well as the specifics of the interaction of various national-mental, cultural and literary processes. An analysis of the texts of imaginative literature and reality shows from the angle of their interaction allows us to draw the following conclusion. The reality show is the peculiar crossed-out text of imaginative literature.

Keywords: reality show, imaginative literature, comparative studies, aesthetic reality, literary communication.

Ольга Верник

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9840-270X>

Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко
(Полтава, Украина)

e-mail: overnik16@gmail.com

«Путешествие» инокa Марка как источник повести Вс. Иванова «Бегствующий остров»

Сегодня, к сожалению, практически нет глубокого интереса к творчеству Вс. Иванова, в литературоведении не появляются значительные исследования о нем. Между тем, писатель был одним ярких представителей литературной группы «Серапионовы братья». В своих произведениях автор философски осмысливал современную ему эпоху. Для Вс. Иванова очевидным было несоответствие между утопическим идеалом «новой» жизни, к которой призывали пафосные выступления вождей, и трагической действительностью, обнаружившей непримиримую жестокость «новой» власти. Этот мировоззренческий раскол соотносится в творчестве писателя с образами раскольников-северян, которые в переломном для России XX столетии, так же, как их предки в XVII веке, бежали от «новой» веры, «нового» мира, голода и террора в Землю Обетованную. Писатель создал несколько произведений, в которых показал символическую связь между раскольниками-староверами и современными ему крестьянами. Актуальность нашей статьи мы видим в возрождении исследовательского внимания к творчеству Вс. Иванова, к его произведениям 1920-х годов, когда писатель соотносился с «серапионами», поддерживал их творческие принципы и аполитичность. В этот период Вс. Иванов написал повесть «Бегствующий остров», в которой создал утопический образ Белого Острова, истоки которого уходят в легенду о городе Беловодье. Цель и задачи нашего исследования мы видим в изучении творческих связей образа Белого Острова Вс. Иванова и Беловодья из «Путешественника» инокa Марка. Это позволит нам не только увидеть источник повести, но и представить Вс. Иванова как писателя-исследователя, опирающегося в своих произведениях и на раскольничий фольклор, и на исторические документы, труды монахов-старообрядцев.

Проблематика творчества Вс. Иванова стала предметом изучения Л. Гладковской (Gladkovskaya 1972), Е. Краснощековой (Krasnossheкова 1980), М. Минокина (Minokin 1987), Е. Папковой (Papкова 2009, 2011, 2015, 2016), Р. Ханиновой (Khaninova 2013), Л. Якимовой (Yakimova 2019), однако в этих работах отсутствует детальное изучение

«Путешественника» инока Марка как источника повести «Бегствующий остров». Все это также обуславливает актуальность нашего исследования.

Вс. Иванов создал повесть «Бегствующий остров» в 1925–1926 годах, именно в этот период он входил в литературную группу «Серапионовы братья». Здесь каждый молодой писатель имел шутовское прозвище, Вс. Иванов был «брат-алеут». Это прозвище, по нашему мнению, отражало не только биографическую связь писателя с северной частью России, но и указывало на творческие искания автора, ориентированного в данный период на изучение жизни северян.

В основе сюжета произведения лежит история («сказка») о поселении старообрядцев на Белом Острове, которую рассказывает в поезде своему попутчику мелкий вор Галкин. Примечательно, что этот герой и сам является старообрядцем. Композиция повести (рассказ в рассказе) позволила Вс. Иванову представить художественную рецепцию старообрядцев в разные периоды их бытования – в изолированном, ограниченном общинными законами и традициями пространстве и в современном писателю мире, лишенном духовных ориентиров и христианской веры. Автор рассказа чередует две точки зрения на происходящее. Одна принадлежит герою-повествователю, передающему историю своего знакомства с соседями по вагону, группой обокравших его воров, возможно, вырванных из привычной среды и ассимилировавшихся в советском обществе старообрядцев, вторая – отражает взгляд на бытование старообрядцев одного из них – Галкина. Этот персонаж знакомит героя-повествователя с историей старообрядцев, которые после смерти Петра I, вынуждены бежать в заповедное, тайное место – Белый Остров. Здесь они создают традиционное старообрядческое изолированное поселение, существование которого неожиданно заканчивается в 1919 году (в тексте, кроме описания жестокости продразверстки, есть точное указание на дату: «Распоряжение вождя Ильича об нэпе еще не произошло» (Ivanov 2017). Охотник-разведчик Гавриил-юноша случайно в миру знакомится с комиссаром продразверстки Васькой Запусом и, ошибочно приняв звезду на его шапке за божественный знак («Христос, Христос, звезда вифлеемская, осанна» (там же), рассказывает староверам, что царей в России больше нет, и что туда вернулась старая, истинная вера. Комиссара он называет святым воином Адонисием. Дочь главы общины Саша встречает случайно попавшего на Белый Остров комиссара продразверстки Ваську Запуста, влюбляется и убегает с ним в советский Тобольск. Собор решает отправиться всем старообрядцам «в мир» во главе с наставницей Александрой, матерью Саши. В Тобольске старообрядцы видят, что в новой России нет не только царей, но и Бога:

По лику – Русь, а по одеже чисто черти: ноги обернуты тряпичными лентами, башмаки на ногах бабьих – большие будто колоды, шапочки-шляпочки – как воронье гнездо. А девки стриженные, юбки в насмешку над верой колоколом сшиты, короче колен, ноги почти голые... И смешно и больно ... И игумены ... все сбежали, а то и пристрелены. И монастыри-то под лазаретами. В церквях-то попы не знают, что и служить (там же).

Саша вышла замуж и живет с комиссаром в коммуналке, старица Александра проклиная дочь за предательство веры. Запуста агитирует старообрядцев остаться в Советской России, обещает каждому дать участок земли. Между теми, кто хочет уехать назад на Белый Остров, и теми, кто желает остаться, начинается драка. Небольшая часть старообрядцев уезжает назад, по дороге, возле Трех заповедных Сосен, которые указывают путь на Белый Остров, ночью исчезла старица Александра. Старообрядцы

решили, что она утонула в полынье. Они ушли на Остров, сжигая за собой все знаки, которые помогали найти к ним тайный путь. В развязке повести старица Александра, предав старообрядцев, приходит в Тобольск жить к дочери и зятю Запусу. Все содержание произведения позволяет читателю понять, что старообрядцы, лишившиеся своей главной духовной опоры – христианской веры, за которую отдавали жизнь их предки, не в состоянии полноценно ассимилироваться в советском обществе; они, подобно Галкину, становятся асоциальными личностями – ворами, шулерами, проститутками.

Итак, многочисленные художественные детали и образы повести свидетельствуют о том, что Вс. Иванов хорошо знал историю и быт старообрядцев. Об этом автор писал и в автобиографии (см. Frezinskiy 2002: 480–483).

Одним из значимых образов повести можно назвать Белый Остров, который служит для старообрядцев олицетворением Земли Обетованной. Очевидно, что данный образ – это утопическая форма земного рая, представляющая собой идеализированное понимание о справедливости, счастье, воплощении самых глубинных и потаенных мечтаний. «Утопическое мышление переживает особенное напряжение в периоды социальных, экономических и национальных кризисов», – отмечает К. Чистов (Chistov 2011 : 442). Социальные потрясения начала XX века – прежде всего, локальные войны и голод – привели к созданию целого ряда произведений, в котором герои стремятся достичь заповедного, тайного места, Земли Обетованной, в которой будут воплощены все их мечты о счастье, истинной жизни и справедливости (Л. Лунц «Родина», К. Федин «Города и годы», А. Платонов «Иван Жох», Вяч. Шишков «Алые сугробы» и др.). В произведении Вс. Иванова таким местом становится социально-утопическое пространство, связанное со старообрядческими легендами о городе Беловодье.

Е. Папкова пишет о том, что источниками Белого Острова из повести могут быть «деревня Белая (здесь с XVIII века стояли раскольничьи скиты) и Остров Авраамия на Бахметском болоте, где находилась келья урало-сибирского старообрядчества старца Авраамия» и Покровская женская обитель на реке Уба, расположенная недалеко от мест, где родился и вырос писатель (Папкова 2016: 71). Исследовательница отмечает, что топоним повести Белый Остров связан также и с легендой о Беловодье, которую автор знал по фольклорным и книжным источникам. У нас тоже нет точных указаний на использование Вс. Ивановым «Путешествия» инок Марка как источника образа Белого Острова. Однако имеющиеся параллели позволяют нам прийти к выводу о том, что писатель хорошо знал этот легендарный материал и, возможно, руководствовался им.

Известно, что в основе представлений старообрядческой культуры об утопической благословенной стране, в которой есть «истинная» дониконовская вера, лежит странничество как мировоззренческий феномен.

Самоопределение страннического (или бегунского) течения в староверии относится к началу 80-х гг. XVIII в. И происходит благодаря деятельности одного из наиболее оригинальных старообрядческих мыслителей – инок Евфимия, – отмечает Е. Дутчак. – Именно его труды сначала дали основания для оформления старообрядческого учения о пагубности мирской жизни в условиях «последних времен» и необходимости ухода из царства победившего Антихриста, а потом обусловили дихотомическую структуру сообществ странников» (Dutchak 2006: 81).

На наш взгляд, личность Евфимия и его учение о странничестве были хорошо известны Вс. Иванову. Не случайно в одном из наиболее трагичных рассказов о голоде

«Полая Арапия» автор назвал Ефимьей старуху, которая появилась в деревне из ниоткуда, чтобы отвести голодных крестьян в мифическое место – Полую Арапию:

В которых деревнях собрались, пошли. Крыса тоже туда идет. И птица летит. Наши-то края заклины на тридцать семь лет: ни дождя, ни трав... Потом вернутся, как доживут... На тридцать семь лет открыли Арапию, а потом опять закроют (Ivanov 2017).

Старообрядец Евфимий принял постриг в Топозере. Именно в этой обители жил инок Марк Топорезский, которому принадлежит авторство легендарного сочинения «Путешественник», описывающего тайную дорогу в Беловодье: через Москву – Казань – Екатеринбург – Тюмень – Барнаул – Красноярск – старообрядческие деревни – Китай – Японское море – Японию – Беловодье.

Маршрут, сирѣчь путешественникъ. Отъ Москвы на Казань, отъ Казани до Екатеринбурга и на Тюмень, на Каменогорскъ, на Выбернумъ деревню, на Избенскъ, вверхъ по рѣкѣ Катунѣ на Красноярскъ, на деревню Устьюбу, во оной спросить страннопримца Петра Кириллова. Около ихъ пещеръ множество тайныхъ, и мало подалѣ отъ нихъ снѣговья горы распространяются на триста верстъ, и снѣгъ никогда на оныхъ горахъ не таетъ. За оными горами деревня Умьменска и въ ней часовня; инокъ, схимникъ Іосифъ. Отъ нихъ есть проходъ Китайскимъ государствомъ, 44 дня ходу; черезъ Губань, потомъ въ Опонское государство. Тамъ жители имѣютъ пребываніе въ предѣлахъ окіяна-моря, называемое Бѣловодіе. Тамъ жители на островахъ семидесяти. Нѣкоторые изъ нихъ и на 500 верстахъ разстояніемъ, а малыхъ острововъ исчислить невозможно (см. *Puteshestvennik*).

Сравним дорогу к Белому Острову в повести Вс. Иванова «Бегствующий остров». Молодой парень по прозвищу Оглобля предложил староверам, которые отказались перед надвигающейся опасностью разоблачения лезть в «ямки жечься», провести к Белому Острову:

Есть дальше крепости Тюмень да ближе крепости Тобольск, середь топей, середь болот – Белый Остров, от старых дубрав так названный. Топи те незамерзаемые, тундра называется масляна (Ivanov 2017).

В первоисточнике есть указание на количество дней (44), необходимых для того, чтобы пройти через Китайское государство к Беловодью. Очевидно, что иноком это число используется для того, чтобы показать дальность расстояния. Путь героев Вс. Иванова длился более 10 лет, на это указывает возраст родившейся в дороге дочери главы старообрядческой общины, наставницы (киновиярха) Александры Выпорковой – «На Белый Остров, когда пришли, избывая муки все, – десять лет девочке стукнуло» (там же).

Инок Марк пишет, что Беловодье со всех сторон окружено водою: «Тамъ жители имѣютъ пребываніе въ предѣлахъ окіяна-моря» (см. *Puteshestvennik*). Такое же описание расположения Белого Острова видим и в повести:

На восток видно через речушку безназванную – топи, кочки, камыши, болота да скалы. Растут на холме том три маленькие сосенки» (Ivanov 2017). Три Сосны на холме служили ориентиром для тех людей, кого собор староверов при необходимости посылал в мир. За этой территорией на многие километры находятся только болота и вода, попасть на Белый Остров возможно только три недели в году. Указанием на то, что заповедное место окружено водою служат также следующие строки: «Боялись сначала раскольники все царевой волны вслед, а потом поняли: на недоступные холодные воды вышли (там же).

Инок Марк описывает Беловодье как сакральное место, в котором «татьбы и воровства и прочих противных закону не бывает. Свѣтскаго суда не имѣють; управляютъ народы и всѣхъ людей духовныя власти» (*Puteshestvennik*). Для автора важно подчеркнуть правильность именно духовного управления страной и то, что люди по собственному желанию, в соответствии с законами совести соблюдают заповеди Господни. Очевидно, что в тексте подчеркивается понимание того, что господство религиозной этики и морали исключает светское управление и светский, то есть Антихристов (согласно мировоззрению старообрядцев) суд. Таким образом Марк подчеркивает важность выбора добровольного духовного пути человечеством, поскольку именно он приведет к спасению и обретению земного рая.

Вс. Иванов пишет, что управление на Белом Острове осуществляет женщина-киновиарх и собор, причем власть передается всегда женщинам из рода первых поселенцев-старообрядцев Выпорковых:

Киновииархом, из жизни в жизнь, избирают род Выпорковых, от жены мученика начатый. Вели они жизнь суровую, пустынникам в науку, больше одного дитяти не имели, если сын – Александр, Александра – дочь. Как исполнится три года дитяти, мужик-отец в пещеры уходит, а жена киновииархом и хозяином остается (Ivanov 2017).

Здесь следует обратить внимание на глубокое знание автором старообрядческих традиций Сибири. По религиозным канонам старообрядцев, духовным наставником не может быть человек, который совершает насилие над кем-либо, в том числе над домашними или дикими животными, он не может быть охотником, звероловом, поэтому случаи, когда женщина становится киновииархом в Сибири не редки. Мы читаем у инок Марка о том, что в Беловодье нет ни преступлений, ни светского суда. В художественном тексте Вс. Иванова есть указание на разделение жителей Белого Острова в зависимости от их духовных исканий – одна часть населения живет в пещерах смиренной монашеской жизнью, другая – занимается охотой и сельским хозяйством. В жизни обеих групп присутствует главный элемент старообрядческой духовности – молитва и ограничение:

могшие вместить ушли на гору, прозванную Благодать, в пещеры, схимниками-пустынниками, наставниками-начетчиками... Живи, дескать, в пещерном мешке, понимай, дескать, что жизнь эта есть мелкая ступень к будущей жизни, что есть нескончаемая лестница <...> А кто не мог вместить, поселились ниже, на полянах. Срубили дома, пашни подняли, бить птицу и зверя стали. В домах жизнь тоже не лучше пустынников: ни смеха чтоб, ни возгласа. Тишина, сумрак да ладан. Унынь. Чуть что провинился, – пропишет наставница несколько лестовок, а в каждой лестовке сто поклонов. Считай богов в моленной бане (там же).

Из этого описания очевидна ироническая характеристика старообрядческой жизни жителей Белого Острова, которая дается, напомним, от лица Галкина, – старообрядца-бандита, соединившей в себе холоднокровные черты вора и личности, для которой неизблемыми остались милосердие и душевная щедрость (не случайно он на каждой станции подает беспризорникам-попрошайкам деньги и в конце повести высказывает своим поделщикам раскаяние в том, что ночью они обокрали героя-повествователя, который, возможно, имеет семью и голодных детей). Создается впечатление, что так описывая Белый Остров, Галкин пытается скрыть свои корни, очевидно, что он стыдится и своего прошлого, и связи со старообрядцами, которая некоторым образом объ-

ясняет его «слабость» в глазах других бандитов – щедро осыпать деньгами из окна вагона бездомных сирот.

Беловодье мыслится иноком Марком, как рай на земле, и подтверждает это гиперболизированные описания, использованные в тексте. Здесь – самые высокие деревья и суровый климат:

Тамо древа равны съ высочайшими древами. Во время зимы морозы бываютъ необычайные съ разсѣдинами земными. И громы съ землетрясеніемъ немалымъ бываютъ (см. *Puteshestvennik*).

Эти сведения в повести Вс. Иванова соотносятся с описаниями зимы на Белом Острове, трех сосен, которые служат ориентиром для старообрядцев:

Проход туда три недели в году по редким кочкам, да зимой по снежным вершинам кедров, ибо снега там зимой по десятку сажен наметаются (Ivanov 2017).

Суровость климата так же подчеркивается в произведении и с помощью других деталей: «Вокруг острова топи да гнилое дерево, лихоманочный комарь, тяжей грабителя» (там же).

Вместе с тем, инок Марк пишет о том, что сложные климатические условия не мешают в Беловодье иметь необычайные урожаи и сказочное богатство. У инокa Марка читаем:

И всякіе земные плоды бываютъ; родится виноградъ и сорочинское пшено <...> у нихъ злата и серебре нѣсть числа, драгоцѣннаго каменія и бисера драгого весьма много (*Puteshestvennik*).

В повести Вс. Иванова также неоднократно идет речь о том, что охотники-старообрядцы Белого Острова имеют торговые контакты с зырянами (писатель использует устаревшее название народа коми), они обменивают охотничью добычу на порох, железо и другие необходимые для жизни вещи. Писатель, так же, как и Марк, гиперболизировано изображает предметы обмена, которые демонстрируют сказочные богатства природного мира Белого Острова: «Меняли порох да ружья, железо да старые иконы на меха и мамонтов клык» (Ivanov 2017). Гиперболизации и реконструкции Белого Острова способствуют и авторские косвенные указания на безбедную жизнь зырян, скрывающих от жителей других деревень источник своего богатства:

Избы себе кирпичные под железной крышей сбахали, завели граммофоны – и молчат. Дрожали носы не одного десятка приставов: собака чует – неладно, трясет погоном, а взять не может. Дивовался народ всей Тобольской округи, до чего в охоте везет черноореховским зырянам. И соболю, и боберу, и рысу, и мамонтов клык, а белка дешевле мыша. «Черт помогает, – брехали» (там же).

В тексте инокa Марка есть слова о том, что в Беловодье «родится сорочинское пшено» (комментатор текста А. Мальцев указывает, что так Марк называет рис (Maltsev 2002: 534–535)). В повести «Бегствующий остров» автор подчеркивает, что в то время, когда в Советской России были голод и продразверстка забирала у крестьян все до последнего, у старообрядцев «уродилась небывалая рожь: вacroма не

влазит, стоит в скирдах необмолоченная, да и молотить некому. Руки и цепи поотбили» (Ivanov 2017).

Таким образом, рассмотренные параллели свидетельствуют о том, что Вс. Иванов глубоко знал историю и каноны старообрядцев. Этот интерес во многом обусловлен тем, что автор родился в Сибири, жил недалеко от старообрядческих поселений. Он не раз слышал истории о людях, которые покидали свои семьи в поисках утопического Беловодья, олицетворявшего рай на земле. Следует также подчеркнуть, что Вс. Иванова, безусловно, привлекала старообрядческая идея ухода от реальности, их поиски идеального, справедливого мироустройства. Для него старообрядцы были теми людьми, которые во имя веры и сохранения моральных принципов становились изгоями. В рассказе «Бегствующий остров» писатель подчеркивает, что старообрядцы и после революции стремятся уйти от реальности на Белый Остров, поскольку современная им Россия с разрушенными церквями и монастырями, с миллионами невинных жертв, с аморальными законами не представляет собой тот идеал справедливого государства, который они искали. Это убеждение было воссоздано Вс. Ивановым и в других произведениях 1920-х годов о старообрядцах – «Полая Арапия» и «Гибель Железной». Глубокий интерес к старообрядцам очевиден и потому, что писатель основывался не только на легендах и устных рассказах. Его интересовали и другие источники о различных сторонах старообрядческой истории. Одним из таких письменных памятников стало «Путешествие» инок Марка, которое легло в основу образа Белого Острова из рассмотренного нами рассказа «Бегствующий Остров».

Библиография

- CHISTOV, K. (2011), *Russkaya narodnaya utopiya (genezis i funktsiya sotsialno-utopicheskikh legend)*. Sankt-Peterburg [Чистов, К. (2011), *Русская народная утопия (генезис и функция социально-утопических легенд)*. Санкт-Петербург].
- DUTCHAK, E. (2006), Put v Belovodye (k voprosu o sovremennikh vozmozhnostyakh izucheniya konfessionalnykh migratsiy). *Vestnik RUDN. Seriya „Istoriya Rossii”*, 1 (5). 81–94 [Дутчак, Е. (2006), Путь в Беловодье (к вопросу о современных возможностях и перспективах изучения конфессиональных миграций). *Вестник РУДН. Серия «История России»*, 1 (5). 81–94].
- FREZINSKIY, B. (2002), *Sudbi Serapionov. Portreti i syuzheti*. Sankt-Peterburg [ФРЕЗИНСКИЙ, Б. (2002), *Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты*. Санкт-Петербург].
- GLADKOVSKAYA, L. (1972), *Vsenolod Ivanov: ocherk zhizni i tvorchestva*. Moskva [ГЛАДКОВСКАЯ, Л. (1972), *Всеволод Иванов : очерк жизни и творчества*. Москва].
- IVANOV, Vs. (2017), *Taynoye taynikh*. <https://ruslit.raumlibrary.net/book/ivanov-taynoe/ivanov-taynoe.html#fbcont> (online: 12.05.2020) [Иванов, Вс. (2017), *Тайное тайных*].
- KHANINOVA, R. (2013), Modifikatsiya temi Zemli Obetovannoy v sotsiokulturnom rakurse russkoy prozi 1920-kh gg. *Vestnik Kalmitskogo instituta gumanitarnikh issledovaniy RAN*. 1, 66–72 [Ханинова, Р. (2013), Модификация темы Земли Обетованной в социокультурном ракурсе русской прозы 1920-х гг. *Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН*. 1, 66–72].
- KRASNOSCHEKOVA, E. (1980), *Khudozhestvenniy mir Vsevoloda Ivanova*. Moskva [КРАСНОЩЕКОВА, Е. (1980), *Художественный мир Всеволода Иванова*. Москва].
- MALTSEV, A. (2002), Belovodye. V: *Pravoslavnaya entsiklopediya*. 4. Moskva. 534–535 [МАЛЬЦЕВ, А. (2002), Беловодье. В: *Православная энциклопедия*. 4. Москва. 534–535].

- MINOKIN, M. (1987), *Vsevolod Ivanov i sovetskaya literatura 20-kh godov*. Moskva [МИНОКИН, М. (1987), *Всеволод Иванов и советская литература 20-х годов*. Москва].
- ПАПКОВА, Е. (2009), Legenda o Belovodye v tvorchestve Vs. Ivanova. *Filologicheskiye nauki*. 5, 29 – 37 [ПАПКОВА, Е. (2009), Легенда о Беловодье в творчестве Вс. Иванова. *Филологические науки*. 5, 29 – 37].
- ПАРКОВА, Е. (2011), Idei Fedorova v mirovozzrenii i tvorchestve Vs. Ivanova. *Literaturovedcheskiy zhurnal*. 29, 143–156 [ПАПКОВА, Е. (2011), Идеи Фёдорова в мировоззрении и творчестве Вс. Иванова. *Литературоведческий журнал*. 29, 195 – 206].
- ПАРКОВА, Е. (2015), Narodniy utopicheskiy ideal v tvorchestve „poputchika revolutsii” Vsevoloda Ivanova. *Solovuyovskiy issledovaniya*. 3(47), 143–156 [ПАПКОВА, Е. (2015), Народный утопический идеал в творчестве «попутчика революции» Всеволода Иванова. *Соловьёвские исследования*. 3(47), 143–156].
- ПАРКОВА, Е. (2016), Sibirskiy istochniki povesti Vsevoloda Ivanova „Begstvuyushchiy ostrov”: ot fakta k obrazu. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Filologiya. Zhurnalistika*, 16. 1, 70–76 [ПАПКОВА, Е. (2016), Сибирские источники повести Всеволода Иванова «Бегствующий остров»: от факта к образу. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика*, 16. 1, 70–76].
- Puteshestvennik, sirech marshrut v Oponskoye tsarstvo, pisan deystvitelnim samovidtsem, inokom Markom*. <http://nesusvet.narod.ru/books/belovodye.htm> (online: 12.05.2020) [Путешественник, сиречь маршрут въ Опонское царство, писанъ дѣйствительнымъ само-видцемъ, инокомъ Маркомъ].
- УАКИМОВА, Л. (2019), „Pri zhizni priznan klassikom”: Vsevolod Ivanov v istoriko-literaturnom kontekste 20-kh – 30-kh godov XX veka. Novosibirsk [ЯКИМОВА, Л. (2019), «При жизни признан классиком»: Всеволод Иванов в историко-литературном контексте 20-х – 30-х годов XX века. Новосибирск].

Olga Vernik

The Traveler of monk Mark as a Source of Ivanov’s The Running Island

Summary

In the article the author studies the work “The Traveler” by the monk named Mark, which created the basis for Ivanov’s novel “The Running Island”. The author found out that Ivanov knew the history and traditions of the Old Believers. Old Believers sought the ideal state of Belovodye. In this ideal state there were justice and the Christian faith. The path to this state was described by many monks. Monk Mark also described the path to Belovodye. Monk Mark described the features of life on the island. The author of the article compared the text of the monk Mark “Traveler” and Ivanov’s story “Running Island”. The author of the article proved that Ivanov knew this composition well and used it in the story. This is evidence of his deep interest in the life of the Old Believers. The author in the article wrote that Ivanov did not consider Soviet Russia as an ideal fair state. Old Believers were unhappy in both Russian Empire and the Soviet Union.

Key words : V. Ivanov, “The Running Island”, “Serapion Brothers”, Old Believers, monk Mark, “Traveler”.

Ирина Заярная

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1926-1860>

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
(Киев, Украина)

e-mail: i.zayarna@ukr.net

Массмедийный дискурс в интермедиальных художественных проектах Тимура Кибирова

На современном этапе литература и литературоведение все активнее осваивают различные формы медиа и сетевого пространства, становятся привычными еще совсем недавно новые формы адаптации художественного слова – виртуальные библиотеки произведений классики, персональные сайты и веб-страницы писателей, электронная периодика, порталы поэзии и прозы. К этому прибавим on-line литературу, читательские и писательские блоги и форумы, фейсбучную поэзию и прозу. Популярными становятся цифровой и интерактивный (книги-игры) форматы презентации литературных текстов.

Сетевая литература все чаще привлекает внимание исследователей, о чем свидетельствует ряд работ – отметим лишь некоторые из них: Э.Дж. Аарсет (Aarseth 1997), Н. Хэйлс (Hayles 2008), В. Курицын (Kuritsin 2001), Д. Чиккорико (Ciccoricco 2007), С. Пидопригора (Pidoprihora 2018), Ю. Завадский (Zavadskiy 2009). Отдельная ветвь изучения сформировалась вокруг так называемой дигитальной литературы: Г. Рустад (Rustad 2012), Э. Шмидт (Schmidt 2005), С. Слоан (Sloane 2000), С. Пидопригора (Pidoprihora 2018, 2019) и др. Дигитальная литература, по мнению исследователей, отличается от сетевой тем, что использует компьютерные технологии, не предусматривает бумажный вариант и базируется на принципах интерактивности (Schmidt 2005).

Известно, что со времен античности литература располагает солидным опытом пространственно-визуального развертывания текстов. Всплески особенно бурного развития экспериментальной визуальной поэзии наблюдаем в эпоху барокко, в периоды модернизма и расцвета авангарда, наконец, в постмодернистской литературе. Среди представителей русской поэзии, творчество которых предвещало появление сетевой и дигитальной литературы, а затем перешло в пространство Интернета, стоит упомянуть Д. Авалиани, А. Очеретянського, Л. Рубинштейна, Г. Сапгира, Е. Кацюбу. Любопытные разновидности интермедиального и интерактивного творчества формировались в недрах концептуализма, с его стремлением к перформансам, с обязательны-

ми презентациями текстов и арт-объектов с привлечением различных художественных средств – живописи, музыки, с использованием пространства арт-галерей и природных ландшафтов. Именно с концептуализмом связано начало творческого пути Тимура Кибирова – поэта, создавшего неповторимый идиостиль в пределах постмодернистской эстетики.

Творческая деятельность Кибирова в последние десятилетия разворачивается в сфере создания интермедийных художественных проектов (циклы *Три поэмы*, *Пинакотекa*, *Ha полях «A Shropshire lad»*, книга *Муздрамтеатp*). К этому добавим активное присутствие писателя в различных сегментах сетевого пространства – персональный сайт, живой журнал, размещение поэтических сборников на известных порталах поэзии, участие в Интернет-проектах литературно-художественных журналов, отметим также и публичные чтения, интервью с писателем, размещенные в youtube.

Не менее интересным и показательным, на наш взгляд, является и обратный процесс – попытка воспроизведения современных средств массмедиа и сферы электронной коммуникации в художественных текстах писателя. Такой аспект рассмотрения творчества Кибирова не был предметом научных интересов. В связи с этим, исследование приемов и методов, с помощью которых реализуется этот интермедийный сегмент и происходит проекция сферы медиа в литературу, и составляет цель и задачи нашей работы.

Показательны несколько произведений писателя, в которых нашли отражение образы современных массмедиа. Прежде всего, своеобразный цикл *Три поэмы*, состоящий, согласно авторской жанровой номинации, из лирико-дидактической поэмы *Покойный старухи* (лирико-дидактическая поэма), *Лиро-эпической поэмы*, *Выбранных мест из неотправленных e-mail-ов* (вольная поэма). Все они объединены сквозными образами телепродукции и навязчивой рекламы, которая подается в тексте в виде повторяющихся вставок «Рекламная пауза».

Поэма *Покойный старухи* представляет начальный этап в процессе освоения писателем прозаических жанров, в частности романа. Автобиографическое повествование о раннем детстве на окраине Нальчика уподобляется телесериалу. В каждой из его трех частей показаны различные типы характеров немолодых женщин, которые жили по соседству с семьей автобиографического героя, – Карповны, «монашки» Марии Николаевны и Агнессы. В ряде забавных эпизодов, изображающих конфликты маленьких проказников со старушками, в рассказе об их жизни отражен образ целой эпохи, обрамленный в сентиментальные тона воспоминаний героя. Сквозь отдельные бытовые детали, предметный мир, а также повествование о членах семьи автобиографического героя – бабушке Розе Васильевне, дедушке, матери проступает детское мировосприятие, раскрываются этапы постепенного постижения им жизни и окружающего мира. Автор подробно раскрывает и, отчасти, мифологизирует процесс своего увлечения литературой и становления как писателя, в частности, рассказывает о роли старинных книг, доставшихся от соседки Марии Николаевны, которые навсегда взяли в плен подрастающего поэта.

Автор удачно стилизует разные жанровые формы телевидения в литературном тексте. Так, рассказ о судьбах трех соседок и своей семьи на фоне советской эпохи, представлен в виде частей телесериала. Недаром автор замечает: «Отдаю безвозмездно эту love story продюсерам сериалов на «НАШЕМ TV» (Kibirov 2006–2007). Повествование постоянно прерывается фрагментами под заголовком «Рекламная пауза». Содержание

каждой такой «Паузы» включает пародирование популярных в то время названий телепрограмм и распространенных в массмедиа слоганов, по типу: «Читают все!», «Россия, которую мы потеряли», анонсы программ и сериалов. Здесь присутствует и обязательная составляющая телепродукции – синхроны, содержащие неточное цитирование поэтической классики, в частности *Евгения Онегина*, а также анонсирование фирм: «Спонсор показа – пиво «Три толстяка». Безусловно, при помощи такого пародийно-абсурдистского контекста автор подчеркивает агрессивную сущность рекламной индустрии, ее всепроникающий характер, навязчивое стремление завладеть массовым сознанием. Кроме того, подвергается сомнению эффективность постоянно звучащих с телеэкранов призывов и всевозможных попыток в «рамках национального проекта «Читают все!» привлечь массового зрителя к чтению книг, в особенности классической литературы.

Вторая в цикле *Лирико-эпическая поэма* представляет попытку во внешне традиционной жанровой форме, «высоким слогом», с применением свойственных скорее романтической традиции поэтических средств описать приземленную повседневность, будничность, которая окружает лирического героя. При помощи этого контраста создается иронический эффект в изображении бытовых сцен – пьянства молодых женщин во время прогулки с детьми, драки ревнивого мужа с лирическим героем после того, как последний совершил благородный поступок, доставив домой его нетрезвую супругу с маленьким сыном. Реальный мир противопоставлен внутреннему миру лирического героя-поэта, который во время прогулки любуется природой лесопарка, цветущей сиренью и размышляет о новом сюжете, в котором снова планирует совместить несовместимое. Так, он представляет героя Ч.Диккенса – знаменитого Пиквика на месте путешественника Чичикова и воображает, какими могли бы быть его встречи с героями гоголевского эпоса. Оформленный в виде прозы, вынесенный на поля основного текста поэмы, а точнее – в ссылку внизу страницы – сюжет о мистере Пиквике в России в очередной раз свидетельствует о неординарности творческой фантазии автора и одновременно об альтернативном взгляде на историю мировой литературы.

Гоголевские мотивы находят развитие и в третьей поэме *Выбранные места из неотправленных e-mail-ов (вольная поэма)*. В то же время, прослеживаем здесь удачную стилизацию в литературе средств электронной коммуникации. Цитатная отсылка к названию известного произведения Гоголя, содержащаяся в заголовочном комплексе «вольной» поэмы Кибирова, сразу же формирует определенный «горизонт ожидания», обещает разнообразие тематики, раскованный эссеистский и, отчасти, публицистический формат изложения. Это подчеркивается и уточнением: «неотправленные» e-mail-ы. Очевидно, автор не предполагал непосредственного собеседника, размышлял больше для себя, создавая своеобразный дневник мыслей, впечатлений, суждений. Подобно гоголевской книге *Выбранные места из переписки с друзьями*, кибировский текст раскрывает множество тем, жизненных, ситуаций, коллизий современности, содержит отсылки к философским и литературным произведениям. Здесь можно наблюдать схожую фрагментарность композиции и структуры. В какой-то степени можно говорить об элементах ремейка гоголевских *Выбранных мест* ... в тексте Кибирова.

Проблемы морали, человеческой ответственности за свое будущее и будущее детей – в центре внимания писателя и раскрываются через бытовые и, на первый взгляд, незначительные ситуации. Так, Кибиров рассказывает поучительную историю пого-рельца, который сжег свое жилье, заснув с сигаретой, но никак не хочет признать свою

вину. В этом же ряду притча-анекдот о человеке, просящем Бога о выигрыше, но при этом не желающем даже приобрести лотерейный билет. Писатель поднимает «вечные» темы о взаимоотношениях поколений, воспитании детей, говорит об увеличении проявлений инфантилизма в современном мире, экологических вызовах и рисках современности. К обсуждаемым проблемам добавляются размышления о специфике новых интерпретаций и преподавания классической литературы, оценка автором содержания литературных телепрограмм, стиля научных и псевдонаучных филологических статей и др. Каждая запись сопровождается авторским оценочным комментарием под заголовком «Мораль», поданным в неизменной иронической форме, с использованием цитат из текстов известных авторов, к примеру О. Мандельштама, К. Чуковского. В рамках «Рекламных пауз» писатель остроумно обыгрывает текст пушкинского романа Евгений Онегин, фактически раскладывает его цитатный пласт на фрагменты сериалов – эротических комедий, триллеров, блокбастеров, которые навязчиво предлагаются зрителю. Налицо процесс переноса и перекодировки образов и сюжетов одного медиа-ряда в пространство совершенно другого медиа.

С другой стороны, упоминание и цитирование произведений классиков – Лермонтова, Тютчева, Чехова выполняет и другие задачи, например, иронической характеристики российской внутренней и внешней политики:

Рекомендую два текста А.П. Чехова.
 Для внутренней политики –
 Рассказ «Злоумышленник»,
 В котором, как мне кажется,
 Нашли наиболее адекватное выражение
 Актуальные проблемы
 Русской культуры,
 Государственного строительства
 И модернизации хозяйства
 Всего петровского периода
 Нашей истории.
 Ну а для внешней политики,
 Конечно же, «Дочь Альбиона»
 <...>

Мораль:

Под сению клюквы, под посвист пурги
 Мечтает Манилов, буянит Ноздрев.
 И все недосуг им учить языки,
 Учить языки и учить мужиков
 (Kibirov 2006–2007).

Как видим, в калейдоскопе тем, в процессе анализа ряда жизненных ситуаций, коллизий, в ходе обсуждения вопросов этики, восприятия классического литературного наследия в современном мире, оценки популярных телепрограмм, сериалов и телешоу писатель исследует аксиологию современного человека и проблемы моральной философии. Он также изучает текущий культурный контент. Свои размышления Кибилов подает в виде прозы, но записывает ее в форме поэтических строф. Во всяком случае, в цикле «Три поэмы» отмечаем одновременные процессы стилизации электронных заметок в бумажном варианте и очередное подтверждение феномена взаимопроникнове-

ния массмедиа и литературы. В связи с этим солидаризируемся с мнением исследовательницы Элеоноры Шестаковой, которая отметила, что

художній твір і художній процес цілком можуть вдаватися як увібрані сильним, у нашому випадку масмедійним, простором і процесом. Отже, і сфера художньої літератури як складова художньої культури зазнає впливу сильної і агресивної культури масмедіа (Shestakova 2016: 63).

Сетевая и цифровая глобализация, охватившая сферу культуры, побуждают писателей к поиску новых жанровых форм. Наблюдаем, как электронная переписка в произведениях Кибирова обретает форму смс-текстов. В частности, традиционный сюжет философского диспута двух собеседников на тему вероисповедания современного человека и традиций деизма представлен в поэтическом *СМС-диалоге* в форме общения посредством мобильной связи. При этом эффект живости и достоверности диалогу придает использование символов (смайликов):

– У деизма – тьма резонов,
У теизма – вовсе нет!
Но сквозь тьму резонов оных
Еле-еле виден свет!
Светит точка одна,
Не сгорает купина!
(смайлик) (Kibirov 2009).

В другом тексте – *Неотправленное смс-сообщение сочинено в клубе «Апшу» по мотивам любовной лирики А.А. Блока* Кибиров прибегает к интертекстуальной игре, остроумной полемике с лирикой Блока, пародируя ее образные мотивы методом дописывания к известным строкам классика нового текста для получения неожиданного смыслового эффекта.

Интеракционизм средств массмедиа и литературы в творчестве Кибирова, безусловно, происходит на фоне общих тенденций к интермедийности в современной литературе. Можно с уверенностью утверждать, что тексты писателя отражают все типы медиа, если принять во внимание их классификацию, предложенную Ханзен-Леве: «к текстуальным медиа традиционно принадлежит определенный тип литературы или искусства (здесь, среди прочего, словесное искусство или поэзия, а также изобразительное искусство, архитектура, пластика и т.д.), тогда как к перформативным медиа, как известно, тяготеют музыка, театр, танец и другие (специальные) художественные формы и жанры литературы (декламация, песня, диалог и т.д.)» (Hansen-Löve 2016: 31).

К примеру, остроумное пересечение дискурсов кино и литературы прослеживаем в *Песне из кинофильма «Филалет и Мелодор»* (из цикла *Вариации*). Она, фактически, является стилизацией песни гревзендского незнакомца из «готической» повести Карамзина *Остров Борнгольм*. При этом Кибиров объединяет два произведения Карамзина – упомянутую повесть и публицистику в форме писем Филалета к Мелодору, которые публиковались на страничках альманаха *Аглая*. Интересно, что поэт воссоздал не только стиль, образы, имена и названия, но и ритмомелодику трехстопного ямба карамзинской песни незнакомца. При этом произведения писателя далекого XVIII ст. в творческом воображении современного художника трансформируются в плоскость кинематографа.

Тимур Кибиров неоднократно использует элементы живописи в своих поэтических текстах. Иллюстрацию процесса взаимопроникновения литературы и живописи прослеживаем в своеобразном несобранном цикле *Пинакотекa*, который вписывается в традицию «поэтических галерей». Три стихотворения – *Брейгель. Сорока на виселице*, *Гравюра Дюрера*, *Репин. Арест пропагандиста* содержат элементы миметической, неразвернутой экфрастичности. Что касается известной картины Репина, то в стихотворении, скорее, очерчивается отношение лирического героя к ее сюжету в разные периоды его жизни – жалость к пропагандисту и ненависть к жандарму в детстве («в младенчестве невинном октябрятском»), ненависть к социалисту в юношеские годы («в юности мятежной и дурацкой»). В зрелые годы чувства к обоим персонажам уравниваются, выравниваются, и они воспринимаются как жертвы ослепления идей:

Ныне я не знаю сам,
кто ненавистней из двоих, кто жалче –
жандарм ли, слепо преданный властям,
иль ослепленный пропагандой мальчик.
И кто из них виновней, и когда
они уgomонятся навсегда (Kibirov 2002).

Кибиров свободно сочетает разные эпохи и стили живописи – от барокко до реализма в стихотворениях *Пинакотекa*, точно так же, как свободно комбинирует цитатный материал в своей методике интертекстуальности. Однако в четвертом стихотворении – *Служители культа* – писатель отходит от темы живописи и размышляет над проблемой «культовости» и «культа» в литературе и телеиндустрии, развенчивает стереотипы и понятия «культового писателя», «культового телеведущего» и «культового» литературного произведения, которые на самом деле зачастую оказываются симулякрами, своеобразными «Humpty-Dumpty», штампами массового сознания.

В большинстве случаев диалог с различными типами медиа у Кибирова происходит в иронической или даже в сатирической плоскостях. К примеру, в недавно изданной книге *Муздрамтеатр* объединены различные виды искусства, что создает эффект мультимедийности. Это – синтетическое произведение, своеобразный арт-проект, построенный как спектакль из трех действий с включением различных сегментов театральности – драма, балет, опера, элементов живописи, музыки, хореографии. Эффект перформанса, безусловно, достигается и благодаря авторскому публичному чтению первого и второго актов, которое размещено в сети (Kibirov 2014a). В предисловии к книге писатель подчеркивает, что в истории мировой литературы существует немало примеров, когда написанные для театра тексты на самом деле предназначались для чтения и никогда не нашли сценического воплощения. Поэтому автор обращается с просьбой к «благожелательному» читателю «попытаться вообразить чарующую музыку, волшебную пластику и ослепительную сценографию» (Kibirov 2014: 2).

Действие первое *Терсит, или Апология трусости. Опера-буффa*, по сути, представляет собой политическую сатиру, которая подана в форме пародии античного сюжета о войне греков и троянцев. Объектом сатиры здесь становится тоталитарная имперская политика бывшего СССР и современной России, ее непрерывные захватнические войны, создание образа внешнего врага вместо решения внутренних проблем страны. В аллегорической интерпретации эпизодов греко-троянской войны, столкновения бун-

товщика-Терсита с системой и олицетворяющими ее царем Агамемноном и комиссаром-демагогом Улиссом, с религиозным пропагандистским кланом раскрывается действие механизмов пропаганды, методов демагогии, оглупления толпы и уничтожения инакомыслящих. При этом Кибиров использует любимую форму цитатной игры, комбинирует известные литературные тексты и пропагандистские клише, популярные лозунги советской эпохи и современности: «И вечный бой», «Покой нам только снится!», «В опасности Отечество наше всегда! / Но органы госбезопасности / Всегда на страже труда!», «На бой кровавый, святой и правый ...», «Мы едины, мы едины, / Слово деды и отцы, / Богоносцы – удалцы!», «Мы же несем народам освобождение! Историческая миссия наша в этом!» (Kibirov 2014: 12).

Действие постоянно сопровождается авторскими ремарками о музыкальном фоне, о громкости и характере музыки: «звучит увертюра», «воинственная музыка», «мощь оркестра», «ужасный раскат духовых и ударных». В этом же ряду – упоминание о композиторах – не ранее Монтеверди, не позднее Шостаковича.

Во втором действии *Победа над Фебом. Одноактный балет* сразу же проводится параллель с театром абсурда – с известной оперой А. Крученых, М. Матюшина, К. Малевича *Победа над Солнцем*. Из социально-исторической плоскости авторская ирония здесь переходит в сферу эстетики, вечного противостояния классики и авангарда, аполлонического и дионисийского в искусстве. Писатель создает аллереорию о революционных изменениях в обществе (октябрьский переворот) и об изменении стилей в искусстве. Действие построено как детальное описание балета. С его персонажами читатель знаком из мифологии и литературы – Феб (Аполлон), девять Муз, Грации, Барышня и Хулиган, недотыкомка. Публику представляют, как отмечает Кибиров, герои Чехова, Зощенко и даже Пригова. В сценическую площадку с актерами превращается также и зрительный зал.

Писатель акцентирует внимание на изображении хореографических элементов балетного действия: хоровод муз, па-де-труа граций, сольный танец Аполлона, к которому присоединяется Барышня. Выступление Аполлона «производит впечатление одновременно некоего высокого священнодействия и самой естественной непосредственности и легкости» (Kibirov 2014: 32). Позже («следующий акт хореографической трагедии») начинается «роковой пляс» Хулигана – «выразительный и агрессивный». Картина завершается тотальным противостоянием антагонистических сил и мятежом матросов во главе с Хулиганом. В результате решающего его поединка с Фебом, последний окончательно «повержен, развенчан и положен на обе лопатки». Таким образом, революционный исторический процесс («очистительная буря») в балетном действе рифмуется с революционными изменениями, происшедшими в искусстве. Не случайно, характеризуя «мировой пожар» октябрьских событий, Кибиров цитирует *Левый марш* В. Маяковского и использует реминисценцию из поэмы А. Блока *Двенадцать*. Двойной смысл, своеобразное иносказание, воплощается в причудливой комбинации театрального кода, хореографического, музыкального искусств и литературы. Так, особую роль в беспорядках, отраженных на сцене, играет inferнальный персонаж Ф. Сологуба – недотыкомка, который постоянно провоцирует и подстрекает участников балета.

В конце концов, на авансцену выходят чиновники, которые пытаются восстановить порядок и создать новое искусство на обломках старого. Но культурное строительство не удается – античные персонажи уже не столь яркие и свежие, а публика равнодушна к спектаклю и аплодирует по команде в заранее назначенных эпизодах. Совершенно

очевидно, что в аллегорической форме писатель изобразил смену художественных парадигм: творения Серебряного века и авангард уходят в прошлое, уступая место заангажированному и регламентированному официальному советскому искусству. Здесь прослеживается определенное созвучие с оперой А. Крученых *Победа над Солнцем*, где также подразумевалось преодоление эстетики символизма, обретшей уже в ту пору статус классики, новыми методами и формами авангардного творчества. Но если авторы Победы над Солнцем видели определенный прогресс в смене художественных парадигм и обновлении обветшалых, как им казалось, форм искусства, то современный писатель подчеркивает исключительно регрессивное его движение.

Интересно, что Кибиров неоднократно использует детали кинематографа и живописного ряда, например, в описании внешнего вида героев. Так, алый шарф на Хулигане развевается, как флаг на броненосце *Потемкин* в фильме С. Эйзенштейна, или как знамя большевика на картине Б. Кустодиева. Он также ассоциируется с красным клином с известного революционного плаката художника-авангардиста Эль Лисицкого. Внешний вид Барышни обрисован как смесь женских образов на картине Боттичелли *Primavera* и на плакате *Физкультурница* советского художника и скульптора А. Дейнеки. Грации одеты в белые пачки, как «лебеди», из балета П. Чайковского. Благодаря живописным деталям описание балета обретает дополнительную визуализацию, этому способствуют и колористические характеристики: белая группа античных персонажей и матросы в черных бушлатах, которые выстроились на сцене в форме знаменитого черного квадрата. Опять же, прослеживается интермедияльная референция к опере А. Крученых, где в качестве декораций впервые был выставлен на сцене *Черный квадрат* К. Малевича.

В финале аллегорического балета Кибиров переводит конфликт в плоскость онтологической проблематики, глобального противостояния сил добра и зла. На сцене трагедия превращается в фарс, в банальную склоку, и вот уже снова недотыкомка правит бал, решая теперь уже окончательно отменить высокое искусство «как союзника неверного, непредсказуемого и потенциально опасного» (Kibirov 2014: 43). Истинная природа лукавого «князя века сего» подчеркнута относящей к библейскому тексту ремаркой по поводу музыки: «в музыкальном сопровождении наряду с доминирующей животной жизнерадостностью явственно слышны плач и скрежет зубовный» (Kibirov 2014: 44).

Аллегорическая сцена повторного развенчания Аполлона ассоциируется уже с аксиологическими проблемами современности, сопровождаемой засильем массовой индустрии развлечений, торжеством «унылой автоматизированной похоти», полным забвением ценностей культуры. В качестве ее хранителей выступают теперь уже вчерашние антагонисты – поверженный Феб, утомленная Барышня и замордованный Хулиган. Они отказываются приплясывать «в зоологических ритмах» вслед толпе, ведомой бесовскими силами в лице недотыкомки. Они будто бы застывают на сцене, опираясь друг на друга, и в этом автору видится скрытое сопротивление: их «неподвижность и неучастие в глобальной свистопляске олицетворяет, если не надежду, то, во всяком случае, достоинство и самостоянье человека» (Kibirov 2014: 44).

Нравственный посыл финала балета тесно связан и логически продолжен в третьем действии Муздрамтеатра – Закхей. Оратория, в которой развернут библейский эпизод из вечной истории Иисуса Христа, возвышающейся над всем обыденным – человеческими страстями, историческими катаклизмами, сменой политических режимов, дви-

жением и борьбой художественных стилей. Именно эту мысль акцентирует автор, разместив ораторию о таможеннике Закхее в заключительной части своего арт-проекта. Писатель подчеркивает, что создал текст по мотивам духовной музыки Д. Букстехуде, Г.Ф. Генделя, И.-С. Баха и А. Леверкюна:

Кроме музыки упомянутых композиторов, на написание этого сочинения меня подвигло чтение двух замечательных книг – Духовные тексты в музыке Букстехуде А.В. Геро и Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений, перевод игумена Петра (Мещеринова) (Kibirov: 2014:80).

Помимо библейского сюжета-притчи о Закхее в ораторию включены переложения псалмов, а события библейского времени сопоставляются с настоящим днем. Диалогическое построение, наличие голосовых партий – Бас, Сопрано, Псалмопевец, Евангелист Лука, Лирический тенор – современник автора и, наконец, Лирический Герой – позволяют Кибирову создать объемный и многопроблемный текст, сфокусировать разные точки зрения, сопоставить различные философские, теологические и даже незатейливые обывательские трактовки старинного сюжета.

Таким образом, художественный мир Тимура Кибирова включает взаимодействие интертекстуального и интермедийного дискурсов, писатель в полной мере реализует идею перформативности словесного искусства. Его вербальные арт-проекты последних десятилетий выявляют интермедийные кросс-связи литературы и телеиндустрии, остроумную литературную пародию языковых клише, форм и жанров телевидения, а также удачную стилизацию средств современной электронной коммуникации. Не менее актуальным для писателя остается интеракционизм различных художественных языков – живописи, музыки, синтетических форм – театра, кино – и литературы. Наряду с интермедийной референцией к средствам телевидения и Интернет-ресурсам в литературных текстах, все это позволяет писателю создать пластический и объемный образ современного медиа-пространства.

Библиография

- AARSETH, E.J. (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore.
- CICCORICCO, D. (2007), *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa.
- HANSEN-LÖVE, A.A. (2016), *Intermedialnost v russkoy kulture. Ot simbolizma k avangardu*. Moskva [ХАНЗЕН-ЛЕВЕ, О.А. (2016), *Интермедийность в русской культуре. От символизма к авангарду*, Москва].
- HAYLES, N.K. (2008), *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana.
- KIBIROV, T. (2002), *Shaltay-Boltay*. Moskva. <http://kibirov.poet-premium.ru/poetry.html> [online: 03.04.2020] [КИБИРОВ, Т. (2002), *Шалтай-Болтай*. Москва].
- KIBIROV, T. (2006–2007), *Tri poemi*. Moskva. <http://kibirov.poet-premium.ru/poetry.html> [online: 03.04.2020] [КИБИРОВ, Т. (2006–2007), *Три поэмы*. Москва].
- KIBIROV, T. (2009), Greko- i rimsko-kafolocheskiye pesenki i poteshki, *Znamya*. No 1. Moskva. <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/1/ki5.html> [online: 03.04.2020] [КИБИРОВ, Т. (2009), Греко-и римско-кафолические песенки и потешки. *Знамя*. № 1. Москва].
- KIBIROV, T. (2014), *Muzdramteatr*. Moskva [КИБИРОВ, Т. (2014), *Муздрамтеатр*, Москва].

- KIBIROV, T. (2014a), *Muzdramteatr*. <https://www.youtube.com/watch?v=AMx4s8fVAXQ> [online: 07.04.2020] [КИБИРОВ, Т. (2014а), *Музодрамтеатр*].
- KURITSIN, V. (2001), Son o seti. Literatura kak predchuvstviye interneta. *Setevaya slovesnost*. <https://www.netslova.ru/teoriya/son.html> [online: 05.04.2020] [КУРИЦЫН, В. (2001), Сон о сети. Литература как предчувствие интернета. *Сетевая словесность*].
- PIDOPRIHORA, S. (2018), *Ukrayinska eksperimentalna proza XX – pochatku XXI stolit: nemozhliva” literatura*. Mikolayiv [ПІДОПРИГОРА, С. (2018), Українська експериментальна проза XX – початку XXI століть: «неможлива» література. Миколаїв].
- PIDOPRIHORA, S. (2019), *Ukrayinska eksperimentalna proza XX – pochatku XXI stolit: khudozhni koordinati*. *Divoslovo*, No 12. 26–32. Kiyiv. https://dyvoslovo.com.ua/archive/12_2019/statya_07/ [online: 06.04.2020] [ПІДОПРИГОРА, С. (2019), Українська експериментальна проза XX – початку XXI століть: художні координати. Дивослово, № 12. 26–32. Київ].
- RUSTAD, H.K. (2012), *Digital litteratur: en innføring*, Oslo.
- SCHMIDT, E. (2005), Bukvalnaya (ne)dvizhimost. Digitalnaya poeziya w RuLiNete. *Russian Literature*, LVII. 423–440. <https://www.netslova.ru/schmidt/digital.html> [online: 03.03.2020] [ШМИДТ, Э. (2005), Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете. *Russian Literature*, LVII. 423–440].
- SHESTAKOVA, E. (2016), Intermedialnist: myaka ekspansiya khudozhnosti u slovesnist masovoyi komunikatsiyi. *Filologichni seminari. Intermedialnist. Teoriya i praktika*, vip. 19. 59–72. Kiyiv [ШЕСТАКОВА, Е. (2016), Інтермедіальність: м'яка експансія художності у словесність масової комунікації. Філологічні семінари. Інтермедіальність: Теорія і практика, вип. 19. 59–72, Київ].
- SLOANE, S. (2000), *Digital Fictions: Storytelling in a Material World*, Stanford.
- ZAVADSKIY, YU. (2009), *Virtualna literatura. Naris tipolohii ta poetiki*. Ternopil [ЗАВАДСЬКИЙ, Ю. (2009), Віртуальна література. Нарис типології та поетики. Тернопіль].

Irina Zayarnaya

The mass media discourse in the intermediate art projects by Timur Kibirov

Summary

The article studies the Timur Kibirov's art projects in the aspect of intermediality, the interaction of the artistic discourses of painting, music, theater and literature. Particular attention is paid to the specifics of intermediate references to the mass media in the literary texts of the writer. Kibirov's art projects reveal an interactive connection between literature and the TV industry and contain ingenious parody of its language and genres. Some of his texts also reflect and include stylization of the modern sphere of electronic communications and give rise to new genre forms of SMS-texts and dialogs. The writer in his literary art projects reflects the current trend of network and digital globalization of culture.

Key words: intermediate art projects, mass media, text, theater, ballet, television industry, interactive connection, literary work.

JĘZYKOZNAWSTWO

Юлия Бекреева

ORCID ID 0000-0003-1153-2021

Минский государственный лингвистический университет (Минск, Беларусь)

e-mail: bekreyeva@mail.ru

Субъект как компонент значения глагола

Ведущей линией научного поиска в настоящее время становится анализ семантического содержания слова с позиции того, какая информация, какое знание закреплено за словесным знаком, как это знание эксплицируется в речевой деятельности. Особый интерес для исследования представляет категория глагола, которая непосредственно связана с процедуральными знаниями о мире. Являясь признаковым именем, глагол формирует свое значение в номинативном акте с учетом носителя процессуального признака (субъекта и/или объекта, вовлеченных в означаемый процесс) и в коммуникативном акте, где оно конкретизируется и уточняется именными актантами.

Существуют глаголы с широкой референцией, значение которых определяется контекстуально, и референтно-ограниченные глаголы. Структура значения последних включает компоненты, конкретизирующие тип субъектов и/или объектов процесса, т.е. референциальная отнесенность раскрывается на уровне микросемантики. В научной литературе нет единой методики определения в значении глагола непроцессуальных компонентов, которые соответствуют элементам семантической структуры глагольного предложения. На примере компонента «субъект» в составе глагольного значения мы предлагаем комплексный, системно-функциональный подход к решению данной проблемы.

1. Опыт исследования связи «субъект-действие» на уровне глагольной семантики

В рамках одной статьи невозможно представить обзор всех работ, которые так или иначе затрагивают проблему онтологической связи «субъект-действие», поэтому мы решили остановиться на результатах нескольких русскоязычных исследований последних лет, которые, на наш взгляд, предлагают ряд интересных идей, актуальных, в том числе и для нашего исследования.

Определенные достижения в установлении семантических связей имён в значении субъекта и глагольных слов представлены в теории валентности (Аpresyan 1967;

Kuznetsova 1986; Melchuk 1995) и теории глубинных падежей (Fillmore 1981), которые продолжают служить теоретической базой для современных исследований глагольной семантики. В двух концепциях обнаруживается параллелизм в логике интерпретации глагольного значения. В теории глубинных падежей структура глагола рассматривается как набор семантических ролей, помещенных во фрейм с центральным предикатным элементом и подлежащих конкретизации при заполнении слотов фрейма именными актантами. В теории валентности глагол характеризуется наличием определенного количества гнезд, а также семантических ограничителей на их заполнение, которые обуславливают его сочетаемостные возможности. Согласно данному подходу глагольное значение может детерминировать семантическую категорию и референциальные свойства имен, которые заполняют валентностную позицию субъекта (Kuznetsova 1986: 11).

Интегральный подход к толкованию глагольного значения реализован в базе данных Лексикограф (<http://lexicograph.ruslang.ru>). В создании проекта принимали участие исследователи глагольной семантики и семантического синтаксиса Г.И. Кустова, Е.В. Падучева, Е.В. Рахилина, Р.И. Розина и др. Концептуальной основой Лексикографа является выделение трех аспектов структуры глагольного значения: собственно семантического (семантический тип значения и его соотношение с внеязыковой сущностью), синтаксического (валентности, актанты и способы их синтаксического выражения) и коммуникативного (причинно-следственные установки ситуации (пре-суппозиция, ассерция, импликатура) и коммуникативный ранг участника). Кроме того, в базе данных раскрывается парадигма многозначности глагольного слова. После лексемы дается минимальный контекст, который позволяет однозначно идентифицировать значение, например, *охладиться* 1 (о печи), *охладиться* 2 (о чувствах), *охладиться* 3 (в бассейне; о людях). Толкование значения глагола включает указание на акциональный тип ситуации (действие, происшествие, процесс и т.д.), перечень участников ситуации с определением их роли и коммуникативного ранга, модели ситуации с иллюстрациями глагольно-актантных сочетаний и предложений и объяснением коммуникативно-релевантной информации.

В лингвистической среде нет однозначного ответа на вопрос: составляют ли именные компоненты, в частности субъект, неотъемлемую часть семантической структуры глагольной лексемы или же он активизируется в сознании действием, которое обозначает глагол. Н.Б. Лебедева отмечает: «Если в семантику глагола включить именные компоненты, то это уже вроде и не глагол, а все предложение. Если же в семантику глагола внести только указание на именные компоненты, то есть дейксис, то глагол как бы выхолащивается, опустошается, что противоречит языковому чутью» (Lebedeva 2010: 11).

А.М. Плотникова анализирует включение актантов в структуру глагольного значения как способ представления свернутой модели пропозиции (Plotnikova 1995: 49). Семы субъекта автор рассматривает как включенный субъектный актант, который представлен тематически ограниченным набором слов. Включенные субъекты отличаются от других субстантивных компонентов большей свободой, которая заключается в возможности их замены в контексте. А.М. Плотникова также отмечает способность глаголов с включенным субъектом сочетаться с именами, не предусмотренными их валентностными свойствами, что приводит к возникновению метафор (Plotnikova 1995: 56).

Развернутый семасиологический анализ субъектного компонента в значении русских слов представлен в диссертационном исследовании О. А. Михайловой (Mikhaylova 1998). Автор рассматривает субъект как лимитирующую сему, которая ограничивает его денотативное поле и, соответственно, сочетаемость с именами в позиции субъекта. Михайлова распределяет глаголы русского языка по референтно-отражательным классам субъекта: человек, живой мир, неживой мир. По данным системы лимитирующих сем выстраивается «очеловеченная» модель наивной картины мира, подтверждая, таким образом, антропоцентрический характер категории «субъект».

Признавая ряд важных выводов, представленных в работах вышеперечисленных авторов, нельзя не отметить сосредоточенность авторов на поиске ограничений по сочетаемости глагола с определенным классом субъектного актанта. При этом все исследователи допускают нарушение сочетаемостных ограничений по субъекту. Данное противоречие можно разрешить в контексте теории прототипов (Rosch 1975; Mervis, Rosch 1975; Tsohatzidis 1990). Прототипический принцип анализа, развиваемый в рамках интегрального подхода к исследованию языковых фактов, нацелен не столько на обнаружение границ, сколько на поиск прототипических членов категории и вывод правил включения менее прототипических членов на основе признаков «семейного сходства». Апеллируя к положениям теории прототипов и продолжая линию исследований проблемы репрезентации связи «субъект – действие» на уровне глагольной семантики, мы предлагаем следующую концепцию: в значении глагола включенной оказывается не собственно именная сема субъекта, задающая ограничение на сочетаемость, а признаки «прототипического» субъекта, которые в реальной субъектно-предикатной синтагме обуславливают способность глагола частично ограничивать значение именного актанта. Наше исследование направлено на выявление узко-референтных глаголов, которые обозначают действия или процессы, характерные для определенного типа субъектов, и моделирование содержания компонента «субъект» в структуре их значения.

2. Методика моделирования компонента «субъект» в структуре глагольного значения

В основе выделения компонента «субъект» в глагольном значении лежит системно-функциональный принцип. Применение двухаспектного принципа позволяет установить коммуникативно значимые относительно устойчивые семантические признаки, которые составляют содержание компонента «субъект» в структуре значения референтно-ограниченных глаголов.

Сущность системного принципа заключается в том, что в семантической структуре глагола устанавливаются дифференциальные признаки, определяющие субъект в обозначаемой ситуации действия. С этой целью проводится компонентный анализ словарных дефиниций, которые представляют собой модель системного значения глагола. Словарные конкретизаторы могут непосредственно указывать на исполнителя действия (конкретизаторы структурного типа «о ком-либо, о чем-либо» и «как кто-либо, что-либо»). Например, литься ‘(о жидкости) течь струей, потоком’. Косвенно, конкретизаторы, указывающие на инструментальный или результативный объект, способ действия, целевую установку, могут также содержать информацию о предполагаемом исполнителе действия (субъекте), форме его тела, онтологической категории,

характерных свойствах. Для подтверждения импликации признаков, характеризующих субъект обозначаемого действия, применяется трансформационный метод: словарная дефиниция преобразуется по форме с выделением конкретизатора «о ком-либо, о чем-либо». Например, литься (перен.) ‘идти, двигаться стремительно, большой массой = (о субъекте большой массы, массивном субъекте) идти, стремительно двигаться’. В указанной дефиниции конкретизатор стремительно при дальнейшем разложении на компоненты наряду с признаком скорости действия «быстро» трансформируется в ряд субъектных признаков – «об энергичном, устремленном субъекте». Отметим, что выделенные признаки относятся к импликациональной части значения.

Итак, на уровне микросемантики определение субъекта в глагольном значении осуществляется двумя способами: атрибутивным (по характеризующему признаку) и прототипным (на основе представления о стандартном образце). При атрибутивном способе в значении глагола содержатся атрибутивные семантические признаки, конкретизирующие субъект по его психофизическим характеристикам (например, «большой», «энергичный», «агрессивный»). При прототипном способе субъект в значении глагола представлен семой прототипического субъекта (например, «ребенок», «бабочка»), которая отражает конкретный образ наиболее вероятного, типичного исполнителя обозначаемого действия. Аналитическую часть семы прототипического субъекта составляет набор семантических признаков, определяющих онтологический класс субъекта и его психофизические особенности (например, «ребенок» – «человек», «маленький», «слабый», «беспомощный»).

Функциональный принцип определения компонента «субъект» в значении глагола состоит в том, что в сочетаниях глагола с именами в роли субъекта выделяются актуализированные субъектные признаки, которые обеспечивают синтагматическую связь в предложении-высказывании. Материалом для анализа послужили текстовые примеры с ключевым глагольным словом из Национального корпуса русского языка (<http://www.ruscorpora.ru>).

Для установления актуализированных семантических признаков в текстовом отрезке осуществляется поиск семантических определителей – лексем, которые в своем значении содержат аналогичные семантические признаки. В данном случае мы опираемся на принцип семантического дублирования информации в тексте. Для каждого глагола формируется список имен в позиции субъекта, ранжированный по частотности употребления в субъектно-предикатных синтагмах. Данный список мы рассматриваем как реализованный экстенционал субъектного компонента в ситуации, обозначенной глагольным словом. Следует отметить, что реализованный экстенционал составляют наименования субъектов, включающие как единичные именные лексемы, так и комплексные номинации (например, *усталый мужчина*). На основе оппозиций семантического компонента «субъект», выделенного на уровне системного значения глагола и контекстуального значения наименования субъекта в актуальной субъектно-предикатной синтагме, устанавливаются модели синтагматических отношений. При определении содержания и структуры компонента «субъект» рассматриваются семантические отношения между лексемами на синтагматической оси (между номинацией субъекта и номинацией действия) и на парадигматической оси (между именными лексемами, способными заполнять позицию субъекта при глаголе-предикате в речевой цепи).

Более широкий контекст (за рамками субъектно-предикатной синтагмы) помогает установить характеристики референта и подтвердить или опровергнуть актуализацию

субъектных семантических признаков, инкорпорированных в значении глагола-предиката. Например, актуализация субъектных семантических признаков «маленький», «веселый» прослеживается при сопоставлении следующего ряда имен, выделенных в реализованный экстенционал глагола резвиться при анализе корпусного конкорданса: *котята, дети, щенки, ребята, юные пациенты, маленькие тигрята, львята* и под.

Актуализация признаков «легкомысленный», «несерьезный», как и аналогия с образом ребенка, прослеживается при анализе ситуаций описанных в следующих текстовых отрезках.

- а) Аналогия с образом ребенка выражена эксплицитно:

В английском парке человека ничто не стесняет. Он может резвиться, как ребенок, или мечтать, сидя под развесистым дубом (В. Овчинников. Корни дуба, 1979).

- б) Аналогия с ребенком имплицитна, признаки «несерьезный», «легкомысленный», «веселый» меняют образ субъекта, определенный именем *генерал*:

На улице генерал начинал тотчас резвиться – хихикать и рассказывать армейские анекдоты (К.Г. Паустовский. Книга о жизни. Далекие годы, 1946) .

Ряд примеров употребления не содержат семантических определителей, подтверждающих актуализацию субъектного признака. В этом случае логика анализа опирается на принцип непротиворечия: если актуализация аналогичного признака была подтверждена в других примерах употребления и его присутствие в семантике предложения не противоречит контексту, то признак расценивается как часть слабого импликационала компонента «субъект» в значении глагола. Степень релевантности субъектного семантического признака на уровне функционирования глагольной лексемы определяется частотой его актуализации в субъектно-предикатных синтагмах.

Исследование текстового материала подтвердило, что субъект, выраженный конкретной семой (в нашей терминологии семой прототипического субъекта) не является ограничителем категории имен в позиции левостороннего актанта. Также нельзя утверждать, что сема прототипического субъекта указывает на самый частотный актант субъектно-предикатной синтагмы.

Присутствие семантического компонента «субъект» в структуре глагольного значения обуславливает характерологическую функцию глагола в предложении-высказывании. Сочетаемость узко-референтного глагола с левосторонним актантом обеспечивается общими субъектными семантическими признаками. Выделяются две основные модели отношений:

- а) категория имени совпадает с признаком категориальной принадлежности субъекта, имплицированном в глагольном значении;
- б) категория имени и признак категориальной принадлежности субъекта в значении глагола не совпадают, отношения выстраиваются на основе подобия. Синтагматическую связь обеспечивают признаки атрибутивного типа, отражающие функционально-значимые психофизические свойства исполнителя действия.

Изложенный алгоритм моделирования компонента «субъект» расширяет представление о глагольной семантике и позволяет с определенной долей вероятности спрогнозировать значение субъектного актанта по значению глагола.

Библиография

- APRESYAN, YU.D. (1967), *Eksperimentalnoye issledovaniye semantiki russkogo glagola*. Moskva [АПРЕСЯН, Ю.Д. (1967), *Экспериментальное исследование семантики русского глагола*. Москва].
- FILLMORE, CH. (1981), Delo o padezhe. V: *Novoye v zarubezhnoy lingvistike*. 10. 369–495 [Филлмор, Ч. (1981), Дело о падеже. *Новое в зарубежной лингвистике*. 10, 369–495].
- KUZNETSOVA, E.V. (1986), Leksiko-semanticheskiye gruppi glagolov i semanticheskiye modeli predlozheniya. V: Kuznetsova, E.V. (red.) *Klassi glagolov v funktsionalnom aspekte*. Sverdlovsk. 4–18 [Кузнецова, Э.В. (1986), Лексико-семантические группы глаголов и семантические модели предложения. В: Кузнецова, Э.В. (ред.) *Классы глаголов в функциональном аспекте*. Свердловск, 4–18].
- LEBEDEVA, N.B. (2010), *Polisituativniy analiz glagolnoy semantiki*. Moskva [ЛЕБЕДЕВА, Н.Б. (2010), *Полиситуативный анализ глагольной семантики*. Москва].
- MELCHUK, I.A. (1995), *Russkiy yazyk v modeli „Smisl – Tekst”*. Moskva – Vienna [МЕЛЬЧУК, И.А. (1995), *Русский язык в модели «Смысл – Текст»*. Москва – Вена].
- MERVIS, C.B., ROSCH, E. (1975), Family resemblances: studies in the internal structure of categories. *Cognitive Psychology*. 7, 573–605.
- MIKHAYLOVA, O.A. (1998), *Ogranicheniya v leksicheskoy semantike russkogo slova*. Diss. ... doktora filol. nauk. Uralskiy gosudarstvenniy universitet im. A.M. Gorkogo [МИХАЙЛОВА, О.А. (1998), *Ограничения в лексической семантике русского слова*. Дис. д-ра филол. наук. Уральский государственный университет им. А. М. Горького].
- PLOTNIKOVA, A.M. (1995), Glagoli s vklyuchennoy aktantnoy ramkoy. V: Babenko, A.G. (red.), *Russkaya glagolnaya leksika: peresekayemost' paradigm (Pamyati E.V. Kuznetsovoy)*. Ekaterinburg. 45–68 [Плотникова, А.М. (1995), Глаголы с включенной актантной рамкой. В: Бабенко, А.Г. (ред.), *Русская глагольная лексика: пересекаемость парадигм (Памяти Э.В. Кузнецовой)*. Екатеринбург, 45–68].
- TSONATZIDIS, S.L., ed. (1990), *Meanings and prototypes: studies in linguistic categorization*. London: Routledge.

Yuliya Bekreyeva

Subject as a component of verb meaning

Summary

The paper considers the problem of identifying the contents of the semantic component “Subject” and its place in the structure of verb meaning. The component “Subject” is presented as a set of features of a probable doer of an action denoted by the verb. A system-functional approach is suggested to explicate subject semantic features in the procedures of component analysis of verb definitions and contextual analysis of corpora sentences with verb-predicates. Two ways of semantic representation of the component “Subject” in the verb meaning are revealed: as prototype of a doer and as a string of attributive features, characterizing a doer.

Keywords: verb meaning, subject, semantic features, prototype of a doer.

Martyna Król-Kumor

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6421-5428>

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

e-mail: martyna.krol@ujk.edu.pl

Podmiot w dyskursie naukowym

Wprowadzenie

W celu określenia cech podmiotu dyskursywnego niezbędne jest odróżnienie pojęcia dyskursu od szerszego pojęcia działalności językowej w zakresie nauki¹. Jest to niezbędne dla wyjaśnienia tego, czym charakteryzuje się podmiot dyskursu naukowego. Działalność naukowa jest w dużym stopniu aktywnością werbalną. Wszelkie prezentacje rezultatów procesów naukowych są oparte na komunikacji językowej, ale nie wszystkie można sprowadzić do wspólnego mianownika, jakim jest dyskurs naukowy. Dla uogólnienia wszystkich działań językowych w sferze nauki bardziej adekwatnym byłby termin „dyskurs akademicki”. Wynika to z faktu, że naukowcy często rozmawiają na tematy dotyczące ich rozważań w sposób nieoficjalny, nawiązując osobistą nić porozumienia lub też poddając się wpływowi emocji. Dlatego językowa działalność naukowa jest pojęciem obszerniejszym niż dyskurs naukowy. Pod tym ostatnim terminem rozumiem tę aktywność werbalną w sferze nauki, którą można ująć w ryzy gatunku tekstu. Nie dotyczy to zatem wszelkich form komunikacji językowej naukowców, ponieważ nie wszystkie można zakwalifikować do wyodrębnianych gatunków tekstów naukowych. Swobodna rozmowa naukowców w zaciszu gabinetu, kuluarowa dyskusja po zamknięciu posiedzenia sekcji na konferencji naukowej czy inne formy akademickiej aktywności naukowej nie mogą być analizowane jako dyskurs naukowy, ale niewątpliwie są elementem językowej działalności naukowej.

Podmiot dyskursywny

Zagadnienie podmiotu w dyskursie naukowym jest kwestią dotyczącą prezentacji tak zwanej osoby mówiącej, narratora w tekstach o charakterze naukowym.

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie zagadnienia poruszonego w monografii (Król-Kumor 2019).

Najbardziej charakterystycznymi własnościami podmiotu semiotycznego w dyskursie naukowym są jego niewidoczność i bezemocjonalność, bezosobowość i zamaskowanie. Co ważne, istnienie tych cech nie oznacza jednak nieobecności podmiotu w dyskursie naukowym.

Najważniejszą przyczyną bezemocjonalnego i bezosobowego prezentowania obecności podmiotu dyskursywnego jest dążenie do obiektywizacji wiedzy, które wynika z samej istoty działalności naukowej. Naukowiec nie wyraża osobistego, prywatnego zdania, lecz przedstawia określone stanowisko naukowo-poznawcze, reprezentując daną pozycję metodologiczną. Jedynie w ten sposób zaznacza on swoją obecność.

1. Bezemocjonalność i ascetyczność podmiotu dyskursywnego

Ta cecha zdecydowanie odróżnia dyskurs naukowy od dyskursu artystycznego. Mimo, że oba dyskursy zbliża fakt ich ekspresywności, to w dyskursie naukowym nie ma miejsca na emocje – jest to wysoce racjonalny rodzaj dyskursu. Z punktu widzenia wiodącej pragmatyki celem prowadzenia działalności językowej towarzyszącej zarówno nauce, jak i sztuce, jest ekspresja, czyli eksplikacja, wyrażenie, prezentacja własnej koncepcji twórczej (artystycznej lub poznawczej).

Dyskurs artystyczny charakteryzuje się dużym nasyceniem leksyki o zabarwieniu emocjonalnym i oceniającym. Takie środki językowe nie są pożądane w dyskursie naukowym. Nawet w tekstach z natury swojej krytycznych, czyli recenzjach i ocenach stosuje się eufemizmy i unika się dosadnych określeń niosących w sobie wyraźny ładunek emocjonalny (np.: używa się słowa *niepoprawnie* zamiast *źle*, *nie do końca przekonująco* zamiast *nieprzekonująco*, *nie uwzględniono* zamiast *zignorowano* czy *zlekceważono*).

Emocjonalność i wyrazistość podmiotu semiotycznego w dyskursie artystycznym czasem prowadzi do utożsamiania podmiotu z autorem, co jest uzasadnione tylko w przypadku liryki osobistej. Najważniejszym atrybutem sztuki są środki artystycznego wyrazu, które konstytuują istnienie dyskursu estetycznego, gdyż wyrażają nacechowanie emocjonalne. W dyskursie naukowym, cechującym się oschłością, brak takich środków. Stosowane sporadycznie w dyskursie naukowym metafory służą do ułatwienia zrozumienia nowego pojęcia i polegają na wyjaśnieniu czegoś nieznanego przez porównanie z czymś powszechnie znanym, z czymś, co ma wyraźnie określone i ugruntowane miejsce w kognitywno-poznawczym systemie człowieka jako przedstawiciela gatunku *homo sapiens*. Zasadniczo stanowią one porównanie i można je określić mianem „teoretycznej zasady objaśniającej” lub „metodologicznego chwytu objaśniającego” (Leszczak 2010: 335), por.:

(1) **Język**, podobnie jak każdy system semiotyczny, **jest niczym szklana tafla** pomiędzy człowiekiem a światem pozajęzykowym. Szkło daje złudzenie obiektywizmu, ale pojawiają się na nim zabrudzenia wynikające z pojęciowego kontaktu ze światem. Są to ślady ludzkiego myślenia, są to ślady kodów kulturowych i ideologicznych [Czerwiński 2016: 55];

(2) Karczma stanowiła centrum życia społeczności lokalnej, **„była jakby ówczesnym telewizorem”**, stwierdził Józef Burszta, eksponując jej funkcję powiązania mieszkańców ze światem: „To jakby magiczne oko, w którym swoiście załamywały się docierające do wsi sprawy szerokiego świata” (Burszta 1974: 47) [Hajduk-Nijakowska 2010: 12];

(3) Kontynuując powyższy wątek, Broad stwierdza, że każdy człowiek jest potencjalnie „wolnym umysłem”, który jednak, aby umożliwić przetrwanie biologiczne, uległ transformacji za pośrednictwem „**redukującego zaworu**”, czego następstwem jest „**ledwie sączący się bezwartościowy strumyczek takiej świadomości**, która pozwala zachować życie na powierzchni danej nam planety” [Peter-Wirski 2010: 199];

(4) Wydaje się, że ta negatywna symbolika **granicy, kreski** w jakimś stopniu nadal tkwi także w myśleniu naukowym: lęk przed granicą oznacza niechęć do tego, co nieznanne, co – przynajmniej pozornie – obce. Pokonanie myślenia ufundowanego na segregacjonizmie metodologicznym, dynamizacja wiedzy i nawet więcej – świadomości naukowej, stanowi wyzwanie dla współczesnych badaczy [Kiklewicz 2012: 9];

(5) Zaczęłam tę książkę od metafory **kreski** [Kiklewicz 2012: 278];

(6) Rzecz jasna, pojedynczy matematyk, a nawet cała „szkoła” może nie mieć poczucia powiązania z fizyką, może nie wiedzieć o korzeniach i źródłach teorii, którymi się zajmuje – nam chodzi tu o Matematykę, której „**organami**” są poszczególni matematycy – jak pisze I. Szafarewicz [Maurin 2010: 9].

Warto zwrócić uwagę także na fakt występowania w dyskursie naukowym terminów utworzonych wskutek metaforyzacji (z uwzględnieniem podobieństwa określonych cech nominowanych pojęć), które jednak obecnie nie są odbierane przez użytkowników języka jako przenośnie czyli nominaty wtórne, lecz jako nominaty pierwotne (*pole* w fizyce, *potęga* w matematyce, *młoteczek* w biologii oraz naukach medycznych czy *język* w lingwistyce).

2. Bezosobowość i niewidoczność podmiotu w dyskursie naukowym

W dyskursie naukowym podmiot semiotyczny jest „raczej bezosobowy i w pewnym sensie jakby pozbawiony psychiki” (Leszczak 2010: 334), gdyż nie posiada cech określonej osoby. Podmiot w dyskursie naukowym nie ma płci, nie należy do partii politycznej, nie posiada obywatelstwa, nie reprezentuje żadnej społeczności religijnej ani narodowej, nie wyraża osobistych przekonań. Eksplikuje jedynie wyniki swojej działalności poznawczej. Jego obecność rysuje się tylko przez sposób, w jaki ją prowadzi, czyli przez reprezentowane stanowisko metodologiczne. Według Marii Wojtak „maskowanie podmiotowej perspektywy przekazu jest jednym z przejawów asekuracyjnego charakteru wypowiedzi” (1999: 141).

Bezosobowość podmiotu dyskursywnego z językowego punktu widzenia wyrażana jest za pomocą następujących konstrukcji:

- Konstrukcje bezosobowe czyli struktury syntaktyczne, w których nie ma podmiotu gramatycznego. Wśród nich można wyróżnić zdania:
 - * z nieosobowymi formami czasowników zakończonymi na *-no*, *-to* (*W artykule przedstawiono...*; *We wstępie wzięto pod uwagę...*; *Uwzględniono najnowsze badania...*). Dominują one przeważnie w streszczeniach, podsumowaniach i wprowadzeniach, por.:

(7) **Uwzględniono** także formy regionalne ze względu na ich rozpowszechnienie na danym obszarze oraz fakt, że są rejestrowane w słownikach poprawnej polszczyzny [Ruszkowski 2018: 11].

- * z nieosobowymi formami czasowników – imiesłowami biernymi czasu przeszłego i czasownikami posiłkowymi *być*, *zostać* (*W artykule zostanie przeanalizowane...*; *Nie będzie brana pod uwagę...*; *Zostało ujawnione, że...*), por.:

(8) Niniejszy artykuł **poświęcony będzie** jednemu z problemów przekładu tekstów z zakresu kulturologii [Czczuga 2010: 105];

(9) Zgodnie ze standardami teorii przekładu, jeśli stereotyp taki zaistniał, **pożądane jest**, by pojawił się także w kolejnych wersjach językowych danego utworu [Bednarczyk 2010: 22].

* z czasownikami w stronie biernej, por.:

(10) W innych rosyjskich pracach kulturoznawczych **używa się**, mającego daleko idące konsekwencje, przeciwstawienia rosyjskiej kultury i zachodniej (francuskiej, angielskiej, a nawet polskiej cywilizacji) [Czczuga 2010: 109];

(11) W translatoryce leksykę tę **określa się** jako leksykę bezekwiwalentową lub realia [Czczuga 2010: 105];

(12) Jednocześnie zazwyczaj milcząco **przyjmuje się**, że nazwy własne są przenoszone z oryginału do przekładu bez zmian, co nie wymaga poświęcenia im większej uwagi [Lewicki 2010: 31].

* z niesobowymi formami czasowników – bezokolicznikami i tzw. czasownikami niewłaściwymi albo tzw. predykatywami: *można, trzeba, warto, należy, wypada*, por.:

(13) **Wypada** też **zwrócić uwagę** na wzmacniające emocjonalność ekspresywne, aktorskie wykonanie niektórych wersji interesującej nas piosenki [...] Poza aranżacją muzyczną **trzeba pamiętać** o graficznej, piosenkom towarzyszą bowiem wizualizacje [Bednarczyk 2010: 20];

(14) Oczywiście **można** w nieskończoność **przytaczać** przykłady innych bardziej lub mniej udanych polisemitycznych połączeń. **Można** też **rozpatrywać** różnoróżne warianty innych piosenek [Bednarczyk 2010: 22].

- Konstrukcje z przedmiotową prezentacją opisu, por.:

(15) Jednocześnie język polski i **sposób myślenia** Polaków nigdy **nie przeciwstawiał** tych pojęć tak wyraźnie [Czczuga 2010: 109];

(16) Poprawne **rozumowania** ze związku przyczynowego **polegają** na przewidywaniu skutku, gdy stwierdzona zostaje obecność przyczyny [Tokarz 2006: 172].

- Konstrukcje transpozycyjne, polegające na użyciu schematu „*on/ona* jako *ja*”. Spotkać je można przede wszystkim w abstraktach stanowiących integralną część artykułów naukowych lub w streszczeniach dołączanych do monografii, por.:

(17) **The author analyses** the connection to complex genre structure of the literary work under study along with heterogeneity of the genre object combining an epic essence of a genre (a history, a landscape, material, and spiritual monuments of culture) and lyrical (the lyrical subject) [Latukhina 2016: 19].

Można je znaleźć także w tekstach monografii:

(18) **W pracy:** Kiklewicz 2007a, 76 i n., zaproponowano typologię znaków przy uwzględnieniu zewnętrznych (w szczególności komunikacyjnych) warunków przekazu informacji, a także przy uwzględnieniu faktu, że informacja zakodowana w znakach języka jest powiązana z informacją, która jest zawarta w elementach środowiska [Kiklewicz 2012: 21].

- Konstrukcje osobowe z formami pierwszej osoby liczby pojedynczej i mnogiej czasowników – transparentność ideowa naukowca, brak jego zaangażowania społecznego czy politycznego, nieprzejawianie cech indywidualnych w działalności naukowej sprawiają, że dążenie do przedstawienia tez, twierdzeń czy postulatów naukowych w taki sposób, aby odbiorca nie miał wątpliwości co do ich obiektywizmu, dotyczy również czasownikowych konstrukcji pierwszoosobowych, które spotyka się w dyskursie naukowym. W polskim dyskursie naukowym są to konstrukcje liczby pojedynczej lub mnogiej, podczas gdy w rosyjskim dyskursie tego typu stosuje się przede wszystkim czasowniki w pierwszej osobie liczby mnogiej (form liczby pojedynczej używają utytułowani naukowcy, najczęściej tzw. „akademiści” czyli honorowi członkowie Rosyjskiej Akademii Nauk). Struktury z zaimkiem osobowym *my* i formami 1. os. l. mn. czasowników są wyrazem autorskiej skromności, braku przekonania o własnej wszechwiedzy z jednoczesnym przeświadczeniem, że prezentowane wyniki działalności poznawczej są rezultatem zbiorowego doświadczenia epistemologicznego (*wiem to / piszę o tym, bo wielokrotnie o tym czytałem; wiem to / mówię o tym, bo w trakcie dyskusji naukowej do takiego wniosku doszedłem; wiem, bo na ten wniosek naprowadziła mnie lektura naukowej publikacji lub rozmowa z innym naukowcem*), np.:

(19) Na podstawie tych nazw **zbadam**, w jaki sposób w językach słowiańskich są rozumiane pojęcia *swoj* i *obcy* w odniesieniu do języka [Nepop-Ajdaczić 2008: 159];

(20) Wybrana **przeze mnie** jako przykład dyskursu miłości liryka Poświatowskiej oscyluje wokół tematyki miłości i śmierci [Winiarska 2008: 184];

(21) Wyżej **twierdziłam**, że kontrowersje wokół wartości w nauce nie mogą ograniczyć się do dyskusji dotyczących listy oraz hierarchii wartości poznawczych [Lekka-Kowalik 2008: 315–316];

(22) **Uznaliśmy**, że interesujące może być porównanie, w jaki sposób wybór modelu wpływa na zachowanie rozważanych indeksów. **Rozpocznijemy** od przedstawienia wyników dotyczących indeksu S-S [Ekes 2012: 125];

(23) W poprzednim paragrafie **mówiliśmy** o tym, jak przypisuje się wartości danym parametrom [Tokarz 2006: 46];

(24) Na koniec **wróćmy** do problemu nacechowania negatywnego w wyrazie *obcy* [Grzegorzewska 2008: 49];

(25) Выводы автора кажутся нам, однако, чересчур идеологизированными [Yudin 2008: 83];

(26) Подводя итоги, отметим, что в течение второй мировой войны образ поляка как врага подвергся изменениям, что вызвано изменением политической обстановки, трубящей о корректировке отношения к Польше [Kostyliw 2008: 266].

Maria Wojtak twierdzi, że struktury syntaktyczne z formami czasowników w 1. os. l. mn. w dyskursie naukowym rzadziej można również określić jako „my inkluzywne, a więc sugerujące wspólnotę z odbiorcą” (1999: 141). Taki chwyt jest jednak bardziej właściwy dla dyskursu publicystycznego, a dokładniej dla politycznych przemówień lub publicystyki politycznej. Przypomnę tylko słynny już fragment „My naród” („We people”) z przemówienia Lecha Wałęsy przed Kongresem Stanów Zjednoczonych czy słowa Donalda Tuska z czerwca 2019 na gdańskim Długim Targu w 30. rocznicę wyborów 4 czerwca 1989 roku: „Musimy

odnaleźć w sobie gotowość, także w najbliższych miesiącach, nie tylko do odwagi, nie tylko do determinacji, ale także do dobrych pomysłów i do sensownych zdroworozsądkowych zasad” lub też frazę „Nic o nas bez nas” będącą swobodnym tłumaczeniem pełnej łacińskiej formuły „*nihil novi sine communi consensu*” z Konstytucji sejmu radomskiego (1505) znanej pod nazwą *Nihil Novi* i uważanej za przełomowy moment w dziejach rozwoju polskiego parlamentaryzmu. Przeróbka tej frazy „Nic o was bez was” znalazła się w przemówieniu amerykańskiego prezydenta Billa Clintona podczas wizyty w Warszawie w lipcu 1994 roku.

Za żadną wypowiedzią w dyskursie naukowym nie kryje się konkretna postać psychiczna, określony człowiek ze swoimi poglądami, gdyż postawa metodologiczna i przekonania teoriopoznawcze obecne i widoczne w wypowiedzi nie wynikają wprost z cech podmiotu, lecz z zawartych w tekście twierdzeń i postulatów. Obecność podmiotu dyskursywnego przejawia się właśnie w postawie metodologicznej i stanowisku teoriopoznawczym, por.:

(27) Identyfikacja przebiegów (postaci harmonogramów) przedsięwzięcia realizujących kompromis między czasem a kosztem wymaga rozwiązania zagadnienia optymalnej alokacji sposobów wykonania (zestawów środków technicznych) poszczególnym operacjom, przy ujęciu w funkcji celu obu kryteriów oceny. Jest to proste w przypadku ustalonej postaci sieci operacji technologicznych. Wystarczy wtedy bowiem jedynie raz sformułować odpowiedni program liniowy, np. ze skalarną i sparametryzowaną (ważoną) postacią funkcji celu, uwzględniającą obydwa kryteria. Następnie, dzięki powtórzeniu obliczeń dla różnych wartości wag, identyfikuje się sprawne, w sensie Pareto, przebiegi wykonania przedsięwzięcia, w różny sposób realizujące kompromis [Dytczak, Ginda, Wojtkiewicz 2012: 88];

(28) W tradycyjnej polskiej obrzędowości dorocznej, a więc na poziomie wypowiedzi symbolicznej, występuje grupa postaci, które z powodzeniem można zaklasyfikować do kategorii „obcych”. Szczegółowa inwentaryzacja tych postaci wiąże się z zastosowaniem kryterium wyróżniania obcości i przyjętym punktem widzenia. [...] Wobec tak rozbudowanej liczby kwalifikatorów obcości na potrzeby tego opracowania skupię się na jednym, a traktowanym prymarnie wyróżniku, jakim jest obcość o charakterze etnicznym [Adamowski 2008: 192];

(29) Proponuję tu uznać za aksjologiczne zmienne dyskursu naukowego niektóre wartości definio-
wane w odniesieniu do psychologicznych potrzeb jednostki. Rozpatrywanie zagadnienia wartości w związku z potrzebami jest możliwe dzięki częściowemu przejęciu aksjologicznych ustaleń poczynionych przez Charlesa Morrisa (1964) oraz wzbogaceniu ich o teoretyczne propozycje psychologów takich jak Henry A. Murray (1938, 1964) i Abraham Maslow (1984). Przyjęte rozumienie dyskursu, którego odmianą jest uprawiany w ramach nauki dyskurs naukowy, ukształtowane zostało pod wpływem definicji dyskursu podanych przez Leona Zawadowskiego (1966: 146) oraz Irenę Bellert (1971: 47) z uwzględnieniem charakterystycznego dla etnometodologii poglądu, iż język to „forma działania społecznego, które pozwala kształtować rzeczywistość pozajęzykową” (Duszak 1998: 27) [Czajka 1999: 77];

(30) Realizując pierwsze z tych zadań, należy przyjąć założenie o złożonym charakterze systemu społecznego, którego częścią jest dyskurs jako jedna z form funkcjonowania grup społecznych i jednostek przy zastosowaniu języka [Kiklewicz 2015: 18];

(31) Przyjęty w tym opracowaniu termin *środki stylowe* na oznaczenie tworzywa stylu, wydaje się mieć najszersze znaczenie i jest chyba najmniej obciążony konotacjami wiążącymi termin z określonym kierunkiem badawczym [Wyderka 1995: 53];

(32) Terminy: *język potoczny*, *styl potoczny*, *odmiana potoczna* są najczęściej traktowane jako tożsame ekwiwalenty znaczeniowe, a wymienne ich użycie nie będzie związane w zasadzie z jakąkolwiek dyferencją pojęciową [Adamiszyn 1995: 183];

(33) Będziemy rozróżniali pomiary statyczne (powoli zmienne w czasie) i dynamiczne (impulsywne). Pomiary statyczne nie wymagają precyzyjnej informacji czasowej i żądania stawiane systemowi pomiarowemu dotyczą raczej dokładności przetwarzania niż jego charakterystyki czasowej. Przy pomiarach dynamicznych koncentrujemy się na dużej szybkości gromadzenia i przetwarzania informacji [Micek 2013: 13].

W tekście naukowym można również zauważyć pewne cechy idiosylistyczne podmiotu wynikające z „charakterystycznego sposobu prezentacji wiedzy, argumentacji, konstruowania tekstu etc.” (Leszczak 2010: 334). Podobnie jak każdy użytkownik języka posiada specyficzne cechy idiosylistyczne, również autorzy tekstów artystycznych czy naukowych wyposażają swój podmiot semiotyczny w zespół indywidualnych cech językowych. Przeprowadzenie takiej analizy w odniesieniu do dyskursu naukowego wymaga jednak przebadania dużej ilości tekstów jednego autora, co w efekcie dałoby materiał na odrębną publikację.

Zakończenie

W odniesieniu do specyfiki podmiotowej perspektywy przekazu podtypy dyskursu naukowego nie odróżniają się. Teksty naukowe pozbawione są także emocjonalnych środków językowych. We wszystkich odmianach dyskursu naukowego podmiot dyskursywny jest schowany za tekst, nie ujawnia swoich przekonań osobistych i nie prezentuje przynależności do jakiegokolwiek grupy społecznej czy kulturowej. Obecność podmiotu dyskursywnego przejawia się tylko w określonej postawie metodologicznej i przekonaniach teoretycznych widocznych w wypowiedzi.

Bibliografia

Bibliografia rzeczowa

KRÓL-KUMOR, M. (2019), *Dyskurs nauk humanistycznych*, Kielce.

LESZCZAK, O. (2010), *Lingwosemiotyka kultury. Funkcjonalno-pragmatyczna teoria dyskursu*. Toruń.

Bibliografia źródłowa

ADAMISZYN, Z. (1995), Styl potoczny. W: Gajda, S. (red.), *Przewodnik po stylistyce polskiej*. Opole, 183–217.

ADAMOWSKI, J. (2008), Postać obcego w polskiej obrzędowości dorocznej. Od obcości do wspólnoty. *Etmolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 20, 191–200.

BEDNARCZYK, A. (2010), Słowo – muzyka – obraz a stereotyp w przekładzie. W: Lewicki, R. (red.), *Przekład. Język. Kultura*. T. 2. Lublin, 13–24.

CZAJKA, P. (1999), Zmienne aksjologiczne w dyskursie naukowym. W: Gajda, S. (red.), *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*. Opole, 77–85.

CZECZUGA, W.J. (2010), Przekład rosyjskich realiów konotacyjnych z pracy W.N. Kondakowa „Kulturologia: Historia kultury Rosji”. W: Lewicki, R. (red.), *Przekład. Język. Kultura*. T. 2. Lublin, 105–113.

CZERWIŃSKI, M. (2016), Semiotyczna analiza dyskursu. W: Czachur, W., Kulczyńska, A., Kumięga, Ł. (red.), *Jak analizować dyskurs? Perspektywy dydaktyczne*. Kraków, 41–58.

- DYTCZAK, M., GINDA, G., WOJTKIEWICZ, T. (2012), Wieloetapowa identyfikacja najlepszych wariantów wykonania przedsięwzięcia budowlanego. W: Forlicz, S. (red. nauk.), *Zastosowanie metod ilościowych w ekonomii i zarządzaniu*. Warszawa, 83–101.
- EKES, M. (2012), Porównanie własności indeksów siły Shapley’a-Shubika i Banzhafa-Colemana w szczególnym przypadku głosowania w ciele ustawodawczym podzielonym na partie. W: Forlicz, S. (red. nauk.), *Zastosowanie metod ilościowych w ekonomii i zarządzaniu*. Warszawa, 103–134.
- GRZEGORCZYKOWA, R. (2008), Od wspólnoty do obcości. Rozwój znaczeniowy polskiego przymiotnika *obcy* na tle słowiańskim. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 20, 39–50.
- HAJDUK-NIAKOWSKA, J. (2010), Kulturowe źródła tabloidyzacji przekazów medialnych. W: Kamińska-Szmaj, I., Piekota, T., Poprawa, M. (red.), *Tabloidyzacja języka i kultury*. Wrocław, 9–21.
- KIKLEWICZ, A. (2012), *Znaczenie w języku – znaczenie w umyśle. Krytyczna analiza współczesnych teorii semantyki lingwistycznej*. Olsztyn.
- KIKLEWICZ, A. (2015). Kategoryzacja dyskursu. W: Kikiewicz, A., Uchwanowa-Szmygowa, I. (red.), *Dyskurs: aspekty lingwistyczne, semiotyczne i komunikacyjne*. Olsztyn, 15–41.
- KOSTYLIEV, J.S. (2008), Yazykoviye sredstva sozdaniya obraza polyaka kak vraga v sovetskoy massovoy pechati perioda vtoroy mirovoy voyni. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 20, 257–267. [КОСТЫЛЕВ, Ю.С. (2008), Языковые средства создания образа поляка как врага в советской массовой печати периода второй мировой войны].
- LATUKHINA, A.L. (2016), Svoyeobraziye zhanrovogo obyektu tzikla „putevikh poem” Ivana Alekseyevicha Bunina *Ten Ptitsi*. *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*. 24, 11–19. [ЛАТУХИНА, А.Л. (2016), Своеобразие жанрового объекта цикла «путевых поэм» Ивана Алексеевича Бунина *Тень птицы*].
- LEKKA-KOWALIK, A. (2008), *Odkrywanie aksjologicznego wymiaru nauki*. Lublin.
- LEWICKI, R. (2010), Niektóre kulturowe aspekty ustalania ekwiwalencji w przekładzie nazw własnych. W: Lewicki, R. (red.), *Przekład. Język. Kultura*. T. 2. Lublin, 31–38.
- MAURIN, K. (2010), *Matematyka a fizyka*. Warszawa.
- MICEK, S. (2013), Wprowadzenie do systemów pomiarowych i kontrolnych. W: Hryniewicz, A.Z., Rokita, E. (red.), *Fizyczne metody diagnostyki medycznej i terapii*. Warszawa, 13–35.
- НЕПОР-АЙДАЧИЦ, Л. (2008), Опозиция *язык оцзисты / язык обцы* в языках словяньских. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 20, 159–170.
- PETER-WIRSKI, M. (2010), Mity dobrej i złej globalizacji. W: Ponczek, E., Sepkowski, A. (red.), *Mity historyczno-polityczne, wyobrażenia zbiorowe, polityka historyczna*. *Studia i materiały*. T. 1. Toruń, 191–206.
- RUSZKOWSKI, M. (2018), *Wariantywność współczesnej polszczyzny. Wybrane zagadnienia*. Kielce.
- TOKARZ, M. (2006), *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja. Wykłady z teorii komunikacji*. Gdańsk.
- WINIARSKA, J. (2008), Konceptualizacje *ja* i *drugiego* w filozoficznym i poetyckim dyskursie miłosnym. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 20, 179–189.
- WYDERKA, B. (1995), Środki stylowe. W: Gajda, S. (red.), *Przewodnik po stylistyce polskiej*. Opole, 53–181.
- YUDIN, A.W. (2008), Kontsept chuzhbina / chuzhina v russkom i ukrainskom yazike: sopostavitelnyi analiz. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. 20, 77–94. [ЮДИН, А.В. (2008), Концепт *чужбина / чужина* в русском и украинском языке: сопоставительный анализ].

Martyna Król-Kumor

Subject in scientific discourse

S u m m a r y

The article describes the characteristics of a discursive subject that may appear in scientific texts. Based on examined examples, there have been isolated such features of the subject in scientific discourse as: unemotionality, asceticism, impersonality and invisibility. The presence of those features is not equivalent with the absence of a discursive subject. That presence is depicted in the presentation of the epistemological approach as well as referring to a particular methodological stand.

Key words: discourse, scientific discourse, discursive subject, unemotionality of discursive subject, impersonality of discursive subject.

Олег Лещак

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3358-892>

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

e-mail: oleg.leszczak@ujk.edu.pl

Тождество имени собственного и онимическое тождество объекта номинации в лингвокультурологическом и лингвосемиотическом плане

Проблема сущности онима как знака единичного десигнативного понятия

Специфика онима как особого культурного и языкового знака, занимающего промежуточное место между полноценными (автосемантическими) знаками общих понятий и т.н. индексалиями (контекстуальными лексическими маркерами) (см. Czajka 2011), требует посвятить особое внимание проблеме тождества онима, т.е. определения границ, отделяющих различные онимы, и установления единства различных вариантов той же онимической единицы, а также проблеме онимической тождественности номинированных онимами объектов.

Обе эти проблемы усугубляются двумя обстоятельствами, производными от вышеуказанного пограничного статуса имени собственного.

Рассмотрим первое, собственно **лингвосемиотическое** обстоятельство. Оним, в отличие от обычного автосемантического знака, номинирует единичное десигнативное понятие, т.е. понятие, которое в своей категориальной части (интенсионале) содержит информацию не о классе объектов, а о коллекционном (выборочном и произвольном) множестве подобных объектов, а в своей денотативной части (экстенсионале) – всякий раз информацию только об одном референте¹.

¹ Уже в этом коротком утверждении заключается принципиальное отличие представленной здесь позиции от точки зрения ученых, которые отказывают именам собственным, во-первых, в праве на собственное лексическое значение, а во-вторых, на статус языкового знака, номинирующего понятие. Так, З. Калета полагает, что «Nazwa własna jest rzeczownikiem, który posiada referencję jednostkową (...) Pomiedzy nazwą własną a obiektem indywidualnym przez nią nazywanym istnieje związek bezpośredni (nie przez treść językową)» (Kaleta 1998: 34). Проблема, однако, в том, что у человека нет и не может быть доступа ни к одному единичному объекту в обход его понятийной системы, а понятия всегда

Единственное отличие от обычного класса у единиц, т.е. понятийных объектов, входящих в коллекционное множество, такое, что к ним нельзя применить классификационную характеристику «все объекты с аналогичными категориальными чертами без исключения» и модальный маркер «должны». Сопоставим класс русских мужчин и его подкласс «русские мальчики». Элементом первого класса является каждый человек мужского пола, считающий себя (или которого считают) русским (естественно, исходя из антропоцентрической методологической установки, я говорю здесь не о самих мужчинах как биосоциопсихологических феноменах, а о понятиях о таковых в сознании субъекта номинативных процессов). Аналогично каждый русский ребенок мужского пола необходимо входит в класс русских мальчиков. В русском языке первый класс может называться словосочетанием *русский мужчина*, а второй – *русский мальчик*. Оба этих понятия можно определить как *общие*. Понятие же каждого отдельного русского мужчины, полностью не отделенного от всего класса русских мужчин, является лишь актуализированной версией такого общего понятия. Его можно назвать *денотативным единичным понятием* (подробнее см. Leszczak, Matachowski 2020).

А теперь зададимся вопросом, что представляют собой объекты, которые можно назвать *Александром* или *Александром Семеновичем*? В каждом случае, когда референт такого названия единичен, можно определить такой объект как «этот конкретный русский мужчина, выделенный из класса русских мужчин и устойчиво зафиксированный в сознании как самостоятельный предмет мысли». И тогда понятие, номинированное словосочетанием *этот русский мужчина* будет принципиально отличаться от понятия, номинированного словом *Александр* или словосочетанием *Александр Семенович*. Но вполне может оказаться, что *Александров*, равно как и *Александров Семенович* в русскоязычной культурной среде было, есть и будет огромное множество, т.е. каждый из них в категориальном отношении – «этот конкретный русский мужчина» и каждый из них выделен из общего понятия «русский мужчина» и зафиксирован в долговременной памяти, но при этом каждый – *Александр Семенович*. Можно ли объединить все эти объекты в некий подкласс класса «эти конкретные русские мужчины» на любом внеязы-

обобщают единичные объекты. Кроме того, огромное большинство онимов, таких как антропонимы, зоонимы или хремотонимы вполне могут одновременно называть нескончаемое количество референтов. Аналогичная позиция представлена и в «Лингвистическом энциклопедическом словаре»: «В отличие от других слов собственное имя не связано непосредственно с понятием(...) основное значение собственного имени заключено в его связи с денотатом (...)» (Podolskaya 1990: 473). Непонятно, что автор этих слов понимает под денотатом: конкретный предмет внеязыковой действительности или обобщенное знание о возможном конкретном объекте такой действительности, или же «множество объектов действительности (...) которые могут именоваться данной единицей», как об этом пишут авторы статьи «Денотат» в той же энциклопедии (Buligina, Krilov 1990: 129), а, может быть, «всякий элемент экстенционала» (там же). В любом случае, кроме первого, предполагается некоторое обобщение объектов в сознании, а значит – наличие понятия о таком единичном объекте. В первом же случае – конкретный предмет внеязыковой действительности – сложно представить себе сохранение в памяти такого объекта вне понятийной формы. Даже если бы это было возможно, то в языке должно быть столько имен собственных, сколько конкретных предметов внеязыковой действительности зафиксировано в памяти, что по определению невозможно (у нас нет названий даже для всех общих понятий). Поэтому я полностью поддерживаю мнение Войцеха Влосковича, который не только решительно отстаивает идею понятийного опосредования отношения онимического наименования и референта, но и вводит весьма продуктивный в методологическом и теоретическом смысле термин *единичное понятие* (см. Włoskowiec 2015).

зыковом основании? Нет. Это совершенно случайное множество, объединенное лишь одной из референтивных черт – именем. Нет никаких внеязыковых, собственно информационных (когнитивных, сенсорных, волитивных или эмоциональных) оснований, которые определяли бы, почему эти двое «конкретных русских мужчин» должны называться Александром или *Александром Семеновичем*, а этот третий, точно такой же как они, не должен. Следовательно, даже если представить себе множество русских мужчин, именуемых Александром или *Александром Семеновичем* как некоторую совокупность единичных десигнативных понятий, такая совокупность не представит собой класса. Такую совокупность случайно собранных воедино понятий мы предложили называть *коллекционным множеством* или *коллекцией* (Leszczak, Matachowski 2020).

Понятие коллекции как разновидность случайного (избирательного) множества аналогичных объектов стоит отличать не только от *класса* (как облигаторного единства множества аналогичных объектов), но и от *агрегата* в его понимании И. Кантом (Kant 2006: 179–181) как целого, состоящего из взаимодополняющих частей (такое множество в случае составных единичных объектов иногда также называют *организмом* или *конструкцией*, в случае целостной совокупности предметов – *комплексом*, а совокупности существ – *сообществом*). Группу людей, представляющих собой некоторое сообщество (семью, армию, партию, народ, толпу, публику), состоящее из взаимно дополняющих это целое единиц, можно назвать *коллективом*, но коллектив – это не *коллекция*, а классический *агрегат*. Коллекция всегда представляет собой некую более или менее произвольно отобранную часть класса. Так, все письменные столы представляют собой подкласс в рамках класса столов, но все письменные столы, выпускаемые некоей фирмой или находящиеся на одном складе, – это коллекционное множество. Именно такое множество может объединяться в десигнативное понятие «этих столов» или «этих письменных столов» и получать наименование в виде имени собственного. Так возникают хрематонимы. Как видно, хрематоним, так же, как и антропоним или зооним, жестко не связан референтом. Иное дело топоним или эргоним. Не каждый автомобиль должен и может именоваться *Мерседесом* (потому что эта марка защищена авторскими правами), но каждый автомобиль, выпущенный в рамках определенного производственного цикла фирмы Мерседес, называют *Мерседесом* не случайно, а облигаторно. В принципе несколько городов или поселков может называться *Москвой*, но название каждого из них продиктовано обычно совершенно различными мотивами, никогда не было обязывательным и не объединяет эти объекты в коллекционное множество. Каждая Москва называет иное понятие о единичном референте, который чаще всего не имеет ничего общего ни с российской столицей, ни с какой-либо другой Москвой. Несколько иная лингвосемиотическая ситуация складывается с антропонимами, особенно именами. Так же, как и в случае с хрематонимами, здесь нет жесткой привязки к референту, но в отличие от последних имена людей гораздо более свободны от обстоятельств номинации. Нет никакой необходимости, чтобы человек носил то или иное имя. Конечно, может случиться, что какая-то семья придерживается принципа называния детей по святцам или в честь дедушек и бабушек, но так же, как в святцах иногда есть возможность выбрать имя из имен двух-трех святых, так же и во втором случае можно выбрать имя одного из дедушек или одной из бабушек, не говоря уже о том, что довольно часто приходится отступать от этого принципа, если в семье уже есть ребенок с таким именем или если рождаются близнецы и облигаторных имен

не хватает. Хотя жизненная практика свидетельствует о том, что людей, придерживающихся принципа облигаторности при именовании детей, в современном обществе крайне мало. *Mercedes* – имя, управляющее референтом (автомобиль с таким названием не может перестать так называться), *Москва* – имя, управляемое своим референтом (референт можно переименовать, но пока это не произошло, это название связано и сложно назвать другой город в этом же регионе или стране *Москвой*)². Имена людей в этом смысле находятся между хрематонимами и топонимами. С одной стороны, имя *Иван* не зависит от понятия о данном мужчине и им можно свободно называть любого другого, но с другой, данное единичное понятие также свободно от имени *Иван* и, в отличие города, человек без труда может избавиться от имени, данного ему родителями (иногда официально, иногда неофициально, представляясь другим именем и откликаясь только на него).

Именно поэтому в той же работе (Leszczak, Matachowski 2020) мы предложили различать онимы по степени привязанности к референту: те, которые жестко привязаны к единичному референту можно называть *монореферентными* (это, прежде всего, топонимы, эргонимы, праксонимы, большинство идеонимов, некоторые хрононимы), а те, у которых такой жесткой привязки нет или же такая привязка относительна, – *полиреферентными* (чаще всего это большинство антропонимов и зоонимов, хрематонимы, некоторые хрононимы). То, что одни онимы однозначно отсылают к определенному единичному понятию об определенном конкретном референте, а другие этого не делают, никак не позволяет мне согласиться с теми учеными, которые считают, что «один и тот же оним может быть топонимом, антропонимом, зоонимом и др.: напр., Раздан – река, имя личное, кличка животного; „Раздан” – кафе, пароход, рассказ» (Podolskaya 1990: 473). Антропоцентрическая перспектива исследования не позволяет рассматривать номинативные единицы: а) в отрыве от системы их парадигматических отношений и б) в отрыве от их базовых условий функционирования в речевой деятельности, в дискурсивных событиях и ситуациях. Если мы рассмотрим парадигматику, синтагматику (прежде всего валентность), а также прагматику использования всех перечисленных в данной цитате слов, окажется, что все это омонимы или, вернее, омонимойды³, т.к. они образованы друг от друга и далеко не всегда с аналогичной мотивацией. Так, навание реки *Раздан* могло послужить мотивационным основанием названия кафе или рассказа. Но другое кафе «Раздан» может быть названо по имени его владельца, а повесть «Раздан» может быть посвящена судьбе собаки с такой кличкой. Оба наименования не имеют никакого отношения к реке, пароходу или чему-то еще. Не говоря уже

² Если исторически так все же случается, рано или поздно один из городов (или оба) обретают маркер дифференциации. Так появляются *Ростов-на-Дону*, *Ростов Великий*, *Нижний Новгород*, *Великий Новгород*, *Новый Уренгой*, *Франкфурт-на-Майне*, *Франкфурт-на-Одере*, *Томашув Любельски*, *Томашув Мазовецки*. Но это все официальные наименования, функционирующие на том уровне локального дискурса, на котором использования короткого наименования оказывается недостаточным. Так, в Ростовской области или соседних областях в бытовом или экономическом дискурсе вполне достаточно использовать форму *Ростов* без опасений быть неверно понятым. В ряде случаев (как в США) маркер дополнительной локализации может не входить в официальное название, а появляться дискурсивно в зависимости от локализационного характера коммуникации. Американцы часто добавляют к названию города название штата, что помогает избежать путаницы.

³ Т.е. омонимы, находящиеся в отношениях производности. Термин И.С.Торопцева (Toroptsev 1985: 116).

о том, что один *Раздан может купить, сказать или написать*, другой – *закрыться на перерыв, предлагать меню или поменять вывеску*, третий – *вилять хвостом, лаять или сидеть на цепи*, четвертый – *быть опубликованным, получить плохие рецензии или быть экранизированным* и под. Таким образом, «один оним» не только не может быть одновременно «топонимом, антропонимом, зоонимом и др.», но и одновременно двумя топонимами, двумя идионимами или двумя эргонимами, т.к. сущность моно-референтности состоит в том, что тождество онима задается тождеством референта, в то время как при полиреферентности тождество онима полностью независимо от референта (можно сказать, что одним и тем же именем Андрей названы сотни мужчин, а *Андрюша, Андрей, Андрюха* – варианты того же имени независимо от того, какого именно человека так называют). Это заложено в самой онимической системе языка.

Как показало исследование, чисто лингвосемиотические основания номинации единичных десигнативных понятий вынуждают говорить о феномене тождества онима, но не исчерпывают всей проблемы сущности имени собственного.

Второе из заявленных выше обстоятельств носит **лингвокультурологический** характер. Функциональная и прагматическая ситуация использования онима в реальном культурно-цивилизационном и социально-психологическом пространстве существенно усложняется после того, как оним (особенно полиреферентный) приписывается конкретному референту (естественно, через единичное понятие о нем). Наряду с проблемой самотождественности самого онима появляется вторая проблема – тождества номинируемого онимом объекта. Появляется необходимость разделения этих двух аспектов и введения терминологической дифференциации онима как такового (как элемента языковой системы) и онима как культурного знака, референтивно связанного с некоторым(и) объектом(ами) внеязыкового опыта. Назовем первые *системными* онимами, вторые – *референтивными*.

Системные онимы как единицы языковой системы представляют собой потенциальное инвариантное наименование субстанциального (предметы, существа, их совокупности) или субстантивированного (институции, события, отрезки времени) единичного понятия, вариантивный потенциал которого, равно как и самотождественность, не связаны с конкретным референтом такого понятия. Референтивный же оним – это имя собственное конкретного референта единичного понятия, служащее прежде всего для его выделения из культурного пространства, в котором он функционирует, а также его инвариантной идентификации в культурно-дискурсивном опыте.

Но это только часть проблемы. Понятно, что полиреферентные онимы можно рассматривать двояко: как системные и как референтивные онимические наименования. А что с онимами собственно монореферентными? Могут ли они обладать свойствами собственно системных онимов? Конечно да. В каждой языковой культуре может существовать собственная система правил онимизации, позволяющая давать названия отно-тичным объектам и распознавать тип объекта по самому названию. Разделение онимических наименований на системные и референтивные служит разведению собственно этнолингвальной (лингвосемиотической) и социопсихологической (лингвокультурологической) парадигм онимического номината. В первом случае речь идет о том, что в данном языке (данной этноязыковой культуре) определяет границы данного наименования как такового, а во втором – о том, какие социопсихологические факторы стоят за реальным отождествлением данного объекта мысли при помощи онимических номинатов. Иначе говоря, системный оним определяется принципом «как должно быть»,

а референтивный – «как есть». То, что с системной точки зрения *Кучков* и *Москва* – это совершенно различные номинаты, не меняет факта возможности называния Москвы некоторыми людьми, негативно оценивающими этот город, *Кучковым* (в их культурном кругу, без сомнения, онимы *Москва* и *Кучков* – варианты того же онимического наименования). Аналогичная ситуация, хотя в более широких масштабах складывается в т.н. ДНР, где власти начали активно продвигать в качестве альтернативного старое название Донецка – *Сталино*, с целью постепенного переименования города. И если нет никаких шансов на то, чтобы *Кучков* стал вариантом системного номината для столицы России, в случае перехода ситуации на Восточной Украине в стадию перманентного политического состояния, такое совмещение двух наименований вполне возможно. Такая ситуация до сих пор существует в Санкт-Петербурге и Екатеринбурге, в системное онимическое наименование которых в качестве разговорных входят соответственно варианты *Ленинград* и *Свердловск*.

Тождество имени: системные онимические наименования

В ономастической литературе уже устоялось понимание онима как номинативной единицы дифференцирующе-идентификационного характера и все чаще помимо этих функциональных свойств ономасты усматривают в имени собственном единицу, обладающую в своем значении целым рядом коннотаций информационно-когнитивного и эмоционального плана. Так, можно встретить такие утверждения, как «nazwa własna nie tylko nazywa, identyfikuje, wyróżnia, ale i przekazuje informację o nazywanym desygnacie (funkcja informacyjna) czy wyraża związane z nim uczucia (funkcja emocjonalna)» (Świtała-Cheda 2016: 425)

Говоря о системной самотождественности имен собственных, следует определить уровни или области такой самотождественности. Поскольку языки представляют собой этносоциальные функции, первой такой областью должна быть, естественно, **этнолингвальная**. Понятно, что этническая дифференциация далеко не всегда совпадает с языковой, использование здесь термина *этнолингвальная самотождественность* следует понимать как отнесение имени к тому или иному языку. При этом неважно, называем ли мы язык, используемый в Великобритании, США, Канаде и Австралии одним – английским – языком или же решим разделить эти варианты на отдельные языки, в любом случае наше членение носит этнолингвальный характер. Точно так же в данном случае нерелевантно: считаем ли мы кашубский диалектом польского, русинский – диалектом украинского, а баериш – диалектом немецкого, или же полагаем, что все это различные языки, – все равно, сам принцип выделения определенной языковой системы остается одним и тем же – это этнолингвальное деление.

Понятно, что ответы на вопросы о самотождественности имен собственных будут очень сильно зависеть от того, какую именно энтолингвистическую языковую область мы примем за фактор системного тождества. Для поляков очевидно, что имена *Lech* и *Leszek*, а также *Helena* и *Lena* – это совершенно различные имена, а *Jurek* и *Jerzy*, также как *Jakub* и *Kuba* – это варианты того же имени. В то же время каждому русскоязычному человеку понятно, что *Елена*, и *Лена* – это не два имени, а одно, хотя по вопросу *Елены* и *Алены* мнения могут радикально разойтись. Равно поляк, как и русский, согласится, что *Lena* и *Lenka*, а также *Лена* и *Ленка* – это варианты того же имени

и, что вторая версия более фамиллярна или просторечна, чем первая, однако русский скажет, что оба этих имени не могут фигурировать в официальных документах, тогда как поляк откажет в официальном использовании только варианту *Lenka*. Чех же может с этим не согласиться, поскольку в его языковой культуре имя *Lenka* совершенно официально. Но что самое важное в этом вопросе, это то, что онимические формы *Елена – Лена – Ленка – Ленуся – Леночка – Ленусик* и т.д. в русском языке представляют собой единое целостное онимическое наименование, а каждая из представленных онимических форм является ее дискурсивно-стилистическим вариантом, используемым в различных дискурсах и дискурсивных ситуациях, а также в разных стилях речи и с различными прагматическими установками. В этом смысле онимическую форму *Лена* никак нельзя ни смешивать, ни отождествлять с польской онимической формой *Lena* или чешской *Lenka*. Каждая из них в своей этнолингвальной системе входит в качестве варианта в совершенно иную структуру онимического наименования. Принцип здесь тот же, что и в фонологии или грамматике: нельзя смешивать или отождествлять фонемы или грамматические формы двух различных языков, поскольку каждый из этих фонем даже при их полном ситуативном тождестве является вариантом совершенно иной фонемы, а каждая их таких ситуативно тождественных форм – элементом иной грамматической парадигмы.

Поэтому ни в коем случае нельзя отождествлять не только разносистемные в этнолингвальном плане номинаты *Павел, Павло, Paweł. Pavel, Paul, Pablo, Paolo*, но и столь же разносистемные онимы *Пьер* и *Pierre* или *Сьюзен* и *Susan*, поскольку ни один француз не скажет *Пьера, Пьером, Пьере* и ни один англичанин не произнесет имя *Susan* как [sju:zen], поскольку его обязует произношение [su:zn]. Носителю русского языка может казаться, что в силу заимствования обоих имен это и есть французское или английское имя, но это не совсем так. Правильнее было бы сказать, что это русские онимы, номинирующие француза или англичанку (американку).

С другой стороны, мы вправе утверждать, что на метакультурном уровне (т.е. в лингвокультурологическом плане, выходящем за пределы этнолингвальных рамок) имена *Павел, Павло, Paweł. Pavel, Paul, Pablo* и *Paolo* могут быть отождествлены как варианты одного наименования. Но в этом случае желательно оговариваться, что речь идет именно о **метакультурном ониме**. Только в этом смысле можно утверждать, что не только *Пекин, Běijīng, Pekin, Beijing, Pékin*, но и *Лейпциг, Leipzig, Lipsk, Lipsko* или *Венеция, Venedig, Benatky* – это этнолингвальные варианты одного и того же метакультурного онимического наименования. Хотя в последнем случае мы имеем дело с монореферентными онимами, тождество которых зиждется прежде всего на тождестве соответствующего единичного десигнативного понятия и тождестве референта. С таким же метакультурным (а точнее, экономическим или идеологическим) тождеством разноречивых онимов мы встречаемся и в случае других монореферентных имен собственных, например, эргонимов или праксонимов. Так, названия разного рода фирм, организаций, сообществ могут обладать разноречивыми вариантами, нередко закрепленными юридически, которые считаются полностью равнозначными в идентификационном отношении и равносильными в правовом. *PAHXyTC, RANEPa* и *RAGNAP* – это варианты того же инвариантного метакультурного онима.

Точно так же имеют свои этнолингвальные онимические варианты принятые международным сообществом (в т.ч. научным) метакультурные наименования исторических событий, вроде: Вторая мировая война, *Zweiter Weltkrieg, Second World War, II*

wojna światowa, *Teine maailmasõda* и под. Сложнее обстоит вопрос с праксонимами, идеологически не согласованными не только на международном уровне, но и в пределах одной этнолингвальной культуры, вроде: польского *rzeź wołyńska* и украинского *Волинська трагедія*, а также собственно русских онимов *Великая Октябрьская социалистическая революция* (официальная советская или коммунистическая версия наименования), *Октябрьская революция* (современное официальное наименование, считающееся нейтральным) или *Октябрьский переворот* (современное идеологически коннотированное наименование события его противниками). Если говорить о польской и украинской номинации этнических чисток на Волыни в 1943 году, то налицо не только различие в понимании событий: геноцид польского населения Волыни со стороны УПА, имевший место весной и летом 1943 года (по польской версии) и взаимное массовое уничтожение польского и украинского мирного населения вооруженными формированиями обеих сторон конфликта в 1943 году, вызванный угнетением коренного украинского населения польской оккупационной властью в предыдущие годы (по украинской версии), т.е. номинации этими онимами совершенно различных понятий, но и совершенно различная их референция. В этом случае никак нельзя говорить о метакультурной инвариантности. Это просто совершенно различные, хотя и смежные по референции онимические номинации. Во всех случаях номинации событий в России в ноябре 1917 года, связанных со свержением большевиками власти Временного правительства, наблюдается привязка наименования к тому же референту. Но в интенсификации первых двух наименований содержится информация о квалификации данного события как революции, в последнем же – как переворота, а эти два понятия у ряда людей могут категориально не совпадать. Мы встречаемся здесь с идеологической самотождественностью наименования. Для человека, который считает слово *переворот* лишь негативно коннотированным наименованием вооруженной смены власти в стране, а слово *революция* – позитивно коннотированным названием того же, все эти номинации являются идеологическими вариантами одного онимического наименования, не обладающего нейтральной формой. Для человека, который считает слово *революция* определением радикальных перемен, вызванных массовым социальным движением, а *переворот* – названием организованного группой заговорщиков незаконного захвата власти, это параллельные (симилярные) наименования одного и того же исторического события (референта), но разных понятий об этом событии. В этом случае *Октябрьская революция* и *Октябрьский переворот* – это различные онимы.

Сосредоточимся на тождестве системных онимических номинатов в пределах этнолингвального пространства.

Ранее уже был рассмотрен первый, наиболее очевидный критерий тождества имени собственного – его этнолингвальная самотождественность. По самой форме имени в ряде случаев можно провести его этнокультурную квалификацию. Для большинства обладателей российского этнокультурного опыта *Семен*, *Вячеслав* и *Светлана* – это русские имена, *Иванов*, *Седых* или *Репнин* – русские фамилии, в то время как *Джордж*, *Антуан* или *Хуанита* – имена не русские, так же, как *Джонсон*, *Оливье* и *Шварцкопф* – нерусские фамилии. Более того, зачастую приблизительная этнокультурная идентификация может осуществляться уже по самим именам и фамилиям. Так, например, *Гиви*, *Реваз* или *Сулико*, а также *Чахошвили*, *Абунадзе* или *Сгения* наверняка будут определены как грузинские антропонимы, а *Ашот*, *Вазген*, *Сирануш*, *Оганесян*, *Аветян* или *Геворкянц* – как армянские. Все это не имеет никакого отношения к ральной референ-

тивной привязке этих номинатов. Достаточно вспомнить поляка Ивана Александровича Бодуэна де Куртенэ, русского Владислава Дворжецкого или украинца Дмитрия Донцова, чьи фамилии указывают исключительно на происхождение их предков. Не всегда можно доверять и именам. В качестве примера приведу Эдварда Радзинского, Жореса Алферова или Эльдара Рязанова. Тем не менее, в культурном сознании за многими именами и фамилиями закреплена в качестве стереотипа их этнолингвальная маркированность. Неудивительно, что достаточно остранинно в юмористических произведениях звучат сочетания вроде *Чарльз Иванович* или *Марфа Хуановна*, и вполне понятна реакция персонажа в интермедии Михаила Жванецкого в исполнении Романа Карцева на изменение ему фамилии на *Крысюк – Так, це я!* и на сохранение имени и отчества *Семен Иммануилович*, свидетельствующих о его национальной принадлежности, – *Опять?*

Беря во внимание выделительно-идентифицирующую функцию онимического знака, одним из системных признаков его тождества во многих этноязыковых культурах является полоразделительная характеристика. Многие онимические номинаты живых существ в системном плане дифференцируются на маскулинные и феминные. При этом следует помнить, что речь идет не только об основной (нейтральной или официальной) онимической форме, но и о деминутивных, гипокористических или разговорных вариантах имен. Так, каждая из русских разговорных онимических форм: *Саша, Сашка, Сашечка, Саня, Шура, Шурка, Шурочка* с точки зрения лексических отношений представляет собой омонимойд, т.к. в системном плане все они могут входить в онимическую парадигму системного номината с официальной формой *Александр* (сюда же относятся также *Шурик, Сашок, Алик, Алексаша, Лексаша*) или же в параллельную парадигму с официальной формой *Александра* (вместе с *Алеся, Аля, Ася*). В славянских языках с их хорошо развитой системой родовых форм половая дистрибуция антропонимов и зоонимов особенно заметна. Но и в других языках при описании именного фонда обычно в качестве первого классификационного признака указывается: «мужские или женские имена», а также «клички самцов или самок». В США все большую популярность обретают т.н. унисекс-имена или же гендерно нейтральные имена. Их насчитывается уже свыше ста (в пятерку самых популярных такого рода имен 2016 года входят: *Avery, Riley, Jordan, Angel* и *Parker*). Многие из них образованы как деминутивы или гипокористики от полных мужских или женских имен, поэтому обычно от них производные «упрощения» уже не образуются (*Alex, Andy, Bobby, Charlie, Eddie, Jackie, Micky* и под.). В таких случаях нет оснований считать гендерные дублиеты омонимойдами или омонимами. Просто они объединяют в ядерной части своего значения коллекционное множество «эти люди», а не «эти мужчины» или «эти женщины».

Если говорить о фамилиях в русском языке, то они также в качестве системного онима чаще всего представляют собой инвариантное единство гендерно-половых вариантов: *Петровы: Петров и Петрова, Березусские: Березусский и Березусская*. В некоторых случаях (например, в фамилиях, образованных от имен нарицательных мужского рода или заимствованиях) половая вариативность может проявляться только при склонении: с *Рыбаком, Фельдманом*, но с *Рыбак, Фельдман*. Эта дифференциация не распространяется на несклоняемые фамилии, вроде: *Седых, Романенко, Панини* (в большинстве своем заимствованных) или фамилии, образованные от нарицательных женского и общего рода (с *Сиротой, Птицей, Заботой*). В украинском языке ситуация сходная, но здесь фамилии на *-ко* проявляют полоразделительный потенциал

в косвенных падежных формах (з *Шевченком* – з *Шевченко*). В польском это правило (грамматическая дифференциация склоняемого мужского и несклоняемого женского варианта системного онима) действует еще шире, поскольку может распространяться также на заимствованные фамилии, вроде *Rorty* (*u Richarda Rorty 'ego*, но *u Jane Rorty*). В чешском и словацком женские фамилии обретают формант -ov(á), а в литовском это же усугубляется разделением фамилий замужних женщин (от фамилии мужа) и незамужних (от фамилии отца) с различными суффисами. Все это широко известные и очевидные факты. Напоминаю их здесь только с целью обращения внимания на то, что в каждом языке, где наличествует половая и количественная (*Петровы*, *Березусские*, *Фельдманы*) дифференциация этого вида антропонимов, фамилия представляет собой не отдельное слово, а целостную лексическую парадигму – лексическое понятие, включающее в себя все вариантные онимические формы. Подчеркну, что вариативность фамильных антропонимов в рамках принятой здесь антропоцентрической методологии я рассматриваю исключительно в функциональной (системно-динамической) и прагматической (реально-аксиологической) перспективе и ее не следует смешивать с исторической вариативностью (вроде *Меньшиков* / *Менишков* / *Меницков* / *Меньщиков* или *Лемтюгов* / *Лемцюгов*), о которой пишет, например, Владимир Максимов (Maksimov 2016). В системном и прагматическом отношении все это различные фамилии и их нельзя сводить в один фамильный системный антропоним. Исключения составляют случаи метакультурной инвариантности, с которой массово встречались жители республик СССР, которые в силу официального статуса русского языка и русификационных идеологических тенденций вынужденны были носить, как минимум, два этнолингвальных варианта своей фамилии, например: *Ціцхановіч* / *Тихонович* или *Олексієнко* / *Алексеевко*.

Возвращаясь к дискурсивно-стилистической парадигматичности системного онимического наименования, стоит подчеркнуть, что нет никакой необходимости, чтобы дискурсивные варианты одного и того же онима обладали деривативным родством или фонематическим сходством. Варианты *Александр* – *Саша* – *Шура*, *Евгений* – *Женя* или *Георгий* – *Жора*, *Евдокия* – *Дуся* – *Дуня* демонстрируют крайне условную формальную связь между такими вариантами. Впрочем, это как раз можно считать некоторым общим местом, свойственным не только русскому языку. Как пишет о шведских гипокористических именах У. Природина, «тождество онима в данном случае может определяться наличием одной фонемы, представленной в разных вариантах онима, например, от имен Louise (Луис): Lizzie (Лисси), Lisen (Лисен), Lou (Лу), Lolo (Луло), Lollo (Лулло), Lollan (Лоллан); от имен Fredrika (Фредрика): Dika (Дика), Riken (Рикен), Fiken (Фикен), Frigga (Фригга)» (Prirodina 2011: 134–135). Более того, каждый чех знает, что *Pepík* – это *Josef*, а *Honza* – *Jan*. Основания этой парадигматики следует искать не в абстрактной системе языка. Они находятся в этнолингвальной системе, т.е. в языковой картине мира и могут существенно варьировать даже там, где, казалось бы, можно говорить об одном и том же языке (так, варианты имен *Иван* и *Николай* – *Ваньша* и *Кольша* являются чисто региональными и не распространяются на все русское этнолингвальное пространство).

Лексическими парадигмами являются не только антропонимы. То же касается и большинства эргонимов, которые в качестве системных онимических наименований включают в себя всегда не только полную (юридическую) онимическую форму, но и ряд сокращенных (маркетинговых, рекламных) форм, включая аббревиатуры,

а также разговорные повторные номинаты: *Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, МГУ имени М.В. Ломоносова, МГУ, Московский государственный университет имени Ломоносова, МГУ имени Ломоносова.*

Реже это касается топонимов, хотя и здесь возможны повторные номинаты (*Нижний – Нижний Новгород, Новгород – Великий Новгород, Питер – Петербург – Санкт-Петербург, Ростов-Дон – Ростов-на-Дону – Ростов, Союз – Советский Союз – Союз Советских Социалистических Республик – СССР*), возникающие обычно в ходе дискурсивной или стилистической адаптации онимического номината в ходе аббревиации языковых клише, контракции языковых клише и композитов или усечения слов, равно как и усложнения первичного номината (например, *Новгород* сначала стал *Великим Новгородом* затем опять стал *Новгородом*, а сейчас опять вернулся к версии *Великий Новгород*). Мне в данном случае не важно, каков дискурсивно-стилистический статус той или иной онимической формы, важно, что системный оним в большинстве случаев не сводится к одному языковому знаку (слову или клише), но представляет собой именно лексическую парадигму таких единиц.

Таким образом, существует, по крайней мере, три фактора самотождественности имен собственных как знаков культуры – этнолингвальный, определяющий каждую онимическую форму как языковой знак данной этнокультуры или как метакультурный знак, а также гендерно-половой (у антропонимов и зоонимов) и дискурсивно-стилистический, определяющие системное онимическое наименование как лексическое понятие или лексическую парадигму вариативных онимических форм.

Онимическое тождество номинируемого объекта: референтивные онимы

От проблемы самотождественности онима следует отличать проблему тождества объекта онимической номинации. Эта проблема касается прежде всего сферы функционирования полиреферентных онимов, т.е. антропонимов, зоонимов и хремотонимов, т.е. всех тех случаев, когда тот же или омонимический оним может быть использован для номинации множества категориально сходных понятий с единичной референцией.

Прежде всего обратим внимание на то, что только при референтивной привязке некоторые онимы, во-первых, начинают образовывать новые, несистемные структуры, а во-вторых, обретают свойства, которыми не обладали системные онимические наименования. Проблема онимического тождества иногда смешивается с рассмотренной выше проблемой тождества онимов. Термин *онимическое тождество* созвучен по логике с термином В.В. Палагиной *антропонимическое тождество* (Palagina 1976), однако ее интенция не была понята. Так, Сергей Смольников пишет: «Разные именованья одного лица, различные по структуре и по характеру используемых номинативных средств, имели общую референцию. Поэтому В.В. Палагина ввела термин „антропонимическое тождество”, называющий ряд именованний с общим референтным значением (...). Данный термин не вполне точен, поскольку именованья в составе такого ряда формально не тождественны (именно поэтому и возникает ряд). С позиций современной теории номинативной деривации такая парадигматическая оппозиция определяется как „номинативный ряд”» (Smolnikov 2005: 54). Вопрос не в «формальном тождестве» онимов и не в том, как назвать совокупность онимических форм, номинирующих один объект, а в том, что эти единицы создают феномен онимического тождества именно

этого объекта. А вот образуют ли они при этом ряд – весьма сомнительно. Ряд – это линейная последовательность. Характер ряда в языковой действительности могут иметь только синтагмы. Парадигма – не ряд. А, как пишет сам автор цитируемого текста, ссылаясь на мнение В.М. Никитевича «номинативный ряд – это система единиц, которые, различаясь своей структурой, соотносимы с одним и тем же денотатом, поэтому могут служить названиями одного и того же предмета, явления и, следовательно, способны замещать друг друга, выступая как коммуникативные эквиваленты» (цит. по: там же). Способность ко взаимному замещению – признак парадигматических отношений, а ряд никак не может быть признан парадигмой.

Начнем с конструкций, образующих полное имя человека. Онимическая конструкция *Иван Петрович Семенов* совершенно закономерна для русской этнолингвальной культуры, но с точки зрения онимической системности не может быть признана системным онимом. Это типичный референтивный оним, инвариантный, но окказиональный с точки зрения системы русской ономастики. Он возник как результат трех случайно совпавших номинативных актов: фамилия ему досталась либо от одного из родителей (обычно отца), либо от регистрирующего органа, либо он сам ее себе выбрал во взрослом возрасте; имя ему было выбрано с большей или меньшей степенью случайности из списка русских имен, а отчество произведено от имени реального (биологического) или юридического отца (либо вообще выдуманно матерью, которая не захотела обнародовать личность отца). То, что кто-то был обречен стать *Иваном Петровичем Семеновым* в силу рождения в семье Семеновых с биологическим и юридическим отцом Петром и семейной традиции называть первого сына именем деда по линии отца, принципиально не меняет окказиональной сути самой конструкции *Иван Петрович Семенов*. В системе русских онимов нет системной единицы *Иван Петрович Семенов*, в отличие, например, от клише *Иван Иванович Иванов*, ставшей чуть ли не нарицательным наименованием среднего русского, так же, как *Jan Kowalski* – онимический знак типичного поляка, *John Smith* – типичного американца, а *John Doe* – условное имя неидентифицированного мужчины в США. Неустойчивость и окказиональность таких конструкций особенно сильно заметна в случае наименований женщин, которые в русской этнолингвальной среде обычно меняют фамилию при замужестве на фамилию мужа. Так, психолингвисты какое-то время привыкали к работам *Татьяны Васильевны Рябовой*, затем стали встречаться со статьями, подписанными *Т.В. Ахутина (Рябова)*, а позже уже работали с книгами и статьями *Т.В. Ахутиной*. В польской этнолингвальной культуре очень широко распространено явление принятия женщинами двойных фамилий с хронологическим порядком следования в онимической конструкции: «своя – мужа». Показательно, что их дети в большинстве случаев берут фамилию отца, таким образом, двойная фамилия матери становится полностью окказиональным онимом и не сохраняется как родовой или семейный знак. При этом такой знак как временная онимическая конструкция не становится монореферентным, поскольку в Польше могут быть десятки *Ковальских-Петровских* или *Новак-Янковских*.

Внесистемность онимических конструкций подтверждает также специфическая вариативность такого рода фамилий, которой нет в онимической системе. В польской культуре функционирует информация о личности женщины-физика, польки по этнической принадлежности – Марии Склодовской-Кюри. Ее родители были Склодовскими, а муж – Кюри. Образовавшаяся при сложении обеих форм новая фамилия *Склодовская-Кюри*, оказалась не только окказиональной (ее дети Ирэн Олио-Кюри и Ева Де-

низа Кюри-Лабуисс не сохранили фамилии матери) но и превратилась вместе с именем *Мария* в монореферентный знак польской культуры, «обросший» собственными вариантами: *Maria Skłodowska* – *Maria Skłodowska-Curie* – *Maria Curie-Skłodowska* – *Maria Curie* – *Maria Salomea Skłodowska-Curie*. Каждый из вариантов обладает определенной дискурсивной характеристикой (иными коннотациями). Так *Maria Skłodowska* – это номинат молодой Марии Склодовской-Кюри в биографических текстах (как *Володя Ульянов* или *Алеша Пешков*). *Maria Skłodowska-Curie* – наиболее распространенный вариант, *Maria Curie-Skłodowska* – оним, распространенный в кругах Университета имени Марии Кюри-Склодовской в Люблине, где такой вариант избрали, скорее всего, для большего удобства произношения аббревиатуры *UMCS* по сравнению *UMSC*. Онимический вариант *Maria Curie* распространен в среде европоцентристских поляков, ориентирующихся на то, что во Франции ученая известна именно как *Мария Кюри* (такая же версия данного онима – *Marie Curie* – наличествует и на ее могиле в парижском Пантеоне). Наконец полной и официальной (энциклопедической) версией данного онимического номината является *Maria Salomea Skłodowska-Curie*. Как видим, такой монореферентный номинат обретает черты, аналогичные с рассмотренными выше топонимами и эргонимами, т.е. из референтивной онимической конструкции, составленной из отдельных полиреферентивных онимических форм, становится единым системным онимическим наименованием. Как системные знаки они обретают собственные этнолингвальные характеристики, мотивированные спецификой каждой конкретной языковой картиной мира. Поэтому Бодуэн де Куртенэ в России *Иван Александрович*, а в Польше – *Jan Niecisław Ignacy*, Колумб в России *Христофор*, а в Польше – *Krzysztof*, а Вашингтон – соответственно *Джордж* и *Jerzy* (при этом его англо- и русскоязычный тезка – президент *George Bush* / *Джордж Буш* в Польше не *Jerzy*, а именно *George*). Такую же энтокультурную вариативность можно было заметить у топонимов.

Если же говорить об обычных онимических конструкциях, номинирующих отдельных лиц, то лишь очень немногие из них превратились в системные онимы – знаки той или иной культуры. Основная их масса выполняет чисто выделительно-идентификационную функцию в повседневной коммуникации. И именно как таковые они формируют совершенно особую систему отождествления номинируемых объектов, зависящую не только и не столько от системных возможностей онимических форм, входящих в состав референтивного номината, сколько от предпочтений самих пользователей (как объекта номинации, так и его окружения).

Обратим внимание на качественно иное вариативное наполнение референтивного онима в сравнении с системным. Вообразим себе такую ситуацию. Девушку зовут *Людмилой Афанасьевной Скворцовой*, но имя *Людмила* ей очень не нравится и она просит всех друзей обращаться к ней Рита, хотя одноклассники ей дали прозвище *Птица*. При этом родители называют ее *Милой* / *Милочкой*, а учителя и незнакомые взрослые – *Люддой*. В результате, самоидентификационными базовыми онимическими формами для этой девушки оказываются: *Мила* / *Милочка* (в семье), *Рика* (в среде друзей), *Людмила Скворцова* / *Людмила Скворцова* / *Людда* / *Людмила* / *Скворцова* (в школьной коммуникации) и *Птица* / *Людда* (в молодежной среде). Все они строго дискурсивно дифференцированы. При этом официальная онимическая конструкция *Людмила Афанасьевна Скворцова*, хотя и является маркером самотдентификации в административно-правовом дискурсе, в силу возраста и нелюбви к имени *Людмила* остается маргинальной, также, как и имя *Людмила* или конструкция *Людмила Афанасьевна*. Совершенно ина-

че может обстоять дело в идиолектах родителей, друзей, школьных знакомых, учителей и работника регистратуры в поликлинике (для этого последнего она – *Скворцова Людмила Афанасьевна*). Для родителей базовым онимом для номинации их дочери является *Мила / Милочка*, а маргинальными – *Людмила* (поскольку таким именем ее крестили), *Людмила / Люда Скворцова* (так о ней говорят на родительских собраниях в школе) и *Людмила Афанасьевна Скворцова* (поскольку так они ее зарегистрировали). Все остальные варианты в их референтивном ониме для дочери могут отсутствовать. В свою очередь учителя также могут по-разному идентифицировать эту ученицу. Для одних она *Люда Скворцова* или просто *Люда*, для других *Людмила Скворцова*, для третьих – просто *Скворцова*. Для друзей со двора она либо *Людка*, либо *Птица*. Ее фамилии и, тем более, отчества они могут и не знать. В то же время одноклассники наверняка, кроме этих двух онимических форм, знают и ее фамилию. Наконец для друзей она прежде всего *Рита*, хотя некоторые из них могут знать, что она *Люда / Людка / Скворцова / Птица* (поскольку так к ней обращаются другие) или *Мила* (поскольку так ее называют родители), но все эти номинации (кроме *Рита*) – маргинальные. Если мы захотим системно усреднить эту ситуацию, мы получим совершенно ложный образ несуществующей реальности, т.к. вполне может оказаться, что в мире нет ни одного человека, который знал бы все эти варианты онимической тождественности данного человека одновременно. В этом месте можно было бы добавить – кроме нее самой, но и это не обязательно, т.к. будучи маленькой девочкой, она вполне могла не знать, что она *Афанасьевна*. Одно можно сказать точно: стоит различить две функциональные разновидности референтивной онимизации – **внутреннюю** (связанную с самоидентификацией) и **внешнюю** (связанную с названием человека третьими лицами), а также две ее прагматические разновидности: **базовую** (принимаемую за основную в целом опыте или хотя бы в какой-то из его дискурсивных сфер) и **маргинальную** (воспринимаемую как редкая, необязательная или нежелательная).

Понятно, что, абстрагируясь от этой конкретной референции, далеко не все, что здесь было сказано об этой *Людмиле Афанасьевне Скворцовой*, может быть применено к другой девушке того же возраста, которая по стечению обстоятельств также носит имя *Людмилы Афанасьевны Скворцовой*. Нет никаких системных предпочтений варианта имени Людмила для другого человека. Есть Людмилы, не любящие формы *Мила* или вообще разного рода гипокористик. Нет никаких системных оснований называния Скворцовой *Птицей*, а Люды – *Ритой*. Вполне возможно, что папа этой второй Скворцовой с самого детства называл ее *Людмилой Афанасьевной* или просто *Афанасьевной*, что и стало самым базовым маркером онимической самоидентификации для этой девочки.

Обсуждая этнолингвальную самоидентификацию системного онима, я обращал внимание, что этноязыковая культура представляет собой в меру целостную систему, опирающуюся как на собственно языковые, так и на чисто культурные факторы и ограничения. С системной точки зрения *Петр, Петя, Петюня, Петька, Петруха* – это один и тот же этнолингвальный антропоним, хотя и в различных дискурсивно-стилистических вариантах, а *Петр, Пьер, Питер и Педро* – это разные антропонимы, хотя и сопряженные на метакультурном уровне. В случае с референтивными онимами это правило не работает. Так, юноша по имени *Петр* может категорически не соглашаться на название его *Петюней* или *Петрухой*, не считая их вариантами своего имени, но охотно отзываться на *Педро*. При этом варианты *Пьер* или *Питер* может считать совер-

шенно неприемлемыми. Может оказаться, что в конкретной компании молодых людей один *Петька*, второй *Петруха*, а третий *Петюня*, хотя все они тезки, и это разграничение введено их друзьями для удобства идентификации. В этом случае сиистемная вариативность всех трех онимических форм должна быть полностью нейтрализована.

Проблема усугубляется в обществе открытой мультикультурной коммуникации. Этот же Петр, будучи работником фирмы, работающей в международном бизнесе, тесно общается с партнерами во всем мире и постепенно привыкает, что он одновременно *Petrp*, *Petr*, *Peter*, *Pedro*, *Pierre*, *Pekka*, *Pietro* и т.д. Более того, ему придется привыкнуть к тому, что в каждой этнолингвальной среде его фамилию произносят несколько, а то и радикально по-иному. Так, автор этой статьи в России [л'э'иш':ак], в Украине – [ле'ишч'ак], в Польше – [léšč'ak], в Чехии – [léšč'ak], а во Франции – [lezák]. И как референтивный знак данная фамилия включает в себя все эти онимические формы как варианты (но это далеко не системная инвариантность). Эта же мультикультурная ситуация делает вполне реальным также расширение онимического узуса каждой конкретной этнокультуры. Так в России уже начинают появляться такие онимические конструкции, как *Майкл Евгеньевич Шаленко-Джесксон*.

В сфере референтивных онимов не работает также системное определение деминутивов и гипокористик как стилистических и дискурсивных знаков разговорности или эмоциональной окрашенности. Такого рода онимические формы могут становиться официальными, административно-правовыми именами (особенно в неродной этнолингвальной среде): *Володя Тейтельбойм*, *Саша Барон Коэн*, *Джеки Ли*, *Джеки Франсуа*, *Анке Релингер*, *Хайнц Фишер* и др. Исследователи англо- и немецкоязычных гипокористических онимов отмечают, что «Стилистически нейтральные суффиксы в результате развития языка, в общем, и именной системы, в частности, утратили значение диминутивности и гипокористичности и могут использоваться как для образования уменьшительно-ласкательных форм имён, так и для образования вариантов полных имён, которые функционируют как самостоятельные личные имена» (Керова 2017: 55), в то время как «Гипокористические формы, образованные с помощью эмоционально и стилистически окрашенных суффиксов, не могут использоваться в качестве полных личных имён» (там же). Следует однако в эти рассуждения внести поправку, касающуюся самого явления гипокористики. Мне кажется, давно пора развести понятия уменьшительно-ласкательной и разговорно-бытовой коннотаций. Большинство т.н. уменьшительно-ласкательных форм не только в англо- или немецкоязычной культурах, но и в славянских этнолингвальных пространствах (в частности, русские *Саша*, *Петя*, *Вася*, *Толя*, *Маша*, *Настя*, *Света*) уже давно преобразовались в разговорно-бытовые и, во-первых, обозначают не детей, а взрослых, а во-вторых, не предвидят никакой ласкательности, а просто укорачивают социальную дистанцию и выравнивают уровни социального позиционирования. Называть их короткими формами тоже далеко не всегда корректно, ср.: *Иван* – *Ваня*, *Петр* – *Петя*, *Ефим* – *Фима*.

В ряде случаев такие разговорно-бытовые онимы выступают в роли публичных вариантов имен известных деятелей. И если в артистической среде такое «фамилярное» поведение вполне понятно – *Джимми Хендрикс* (хотя его настоящее имя также было деминутивным – *Джонни*), *Майкл Науменко* (наст. *Михаил*), *Гоша Куценко* (наст. *Юрий*) или *Алеша Авдеев* (наст. *Алексей*), то в среде политиков это может свидетельствовать об определенных культурных изменениях в современной публичной жизни – *Джимми Картер* (наст. *Джеймс*), *Билл Клинтон* (наст. *Вильям*), *Ал Гор* (наст. *Альберт*), *Йошка*

Фишер (наст. Йозеф), *Эд Дейви* (наст. Эдвард), *Пэнни Мордон* (наст. Пенелоп), *Тим Фаррон* (наст. Тимоти). Пока такая «демократизация» онимической номинации политиков происходит только в либеральном культурном пространстве Западной Европы и США. Во все еще довольно консервативном российском или польском политическом истеблишменте пока таких онимических экспериментов нет.

Подытоживая рассуждения о тождестве имен собственных и онимическом тождестве их референтов, можно сказать, что для различения этих двух принципиально отличных процедур стоит развести понятия системного и референтивного онимического наименования. Первое является элементом метакультурного (интернационального) или этнолингвального пространства и представляет собой инвариантное лексическое понятие, охватывающее в качестве лексической парадигмы целый ряд частных онимических форм. Так, метакультурное системное онимическое наименование может охватывать в качестве инварианта целый ряд этнолингвальных системных онимов, а эти последние точно так же представляют собой парадигму частных полоразделительных, количественных и дискурсивно-стилистических онимических форм. В случае референтивных онимов инвариантность подобной лексической парадигматики носит частный характер и полностью зависит от субъектов онимической номинации, как в рамках самоназывания, так и в рамках называния со стороны третьих лиц. Все онимические конструкции (например, т.н. полные имена) являются исключительно референтивными онимами. При этом системные онимические установки в таких референтивных онимических номинациях могут не только существенно различаться, но и принципиально нарушаться. Системно разобценные онимические формы (например, имена *Олег*, *Алик* и *Olek*) могут входить в одну парадигму референтивного наименования одного человека. В то время как системно вариативные принципиально взаимоисключаются (так, одна Оксана принимает только разговорный вариант *Ксения*, другая – исключительно *Ксюша*, третья отдаст предпочтение лишь варианту *Ксана*, при этом ни одна из них не допускает варианта *Аксинья*). Системно маргинальные онимические формы в парадигмах конкретных референтивных онимов могут становиться базовыми, разговорные – официальными, семейно-бытовые – публичными. Вплоть до того, что полиреферентные в системном отношении онимы могут утрачивать это свое свойство и становиться монореферентными. Так происходит обычно с псевдонимами (*Ленин*, *Гитлер*, *Сталин*, *Горький*, *Стендаль*, *Платон*) или референтивными онимами и онимическими конструкциями, называющими исторических и выдающихся лиц (*Сократ*, *Иисус*, *Марк Аврелий*, *Наполеон Бонапарт*, *Александр Сергеевич Пушкин*, *Михаил Горбачев*). Именно в сфере референтивных онимических наименований очень часто возникает омонимия и омонимичность форм, мотивированная обстоятельствами онимизации данного референта.

Библиография

- CZAJKA, B. (2011), Czy upływ czasu istnieje? Próba odpowiedzi na paradoks McTaggarta. *Hybris*. 12, 22–40.
- KALETA, Z. (1998), Teoria nazw własnych. W: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, pod red. E. Rzetelskiej-Feleszko, Warszawa – Kraków, 15–37.
- KANT, I. (2006), *Sochineniya na nemetskom i russkom yazikakh*. t. 2, ch. 1, Moskva [КАНТ, И. (2006), Сочинения на немецком и русском языках. т. 2, ч. 1, Москва].

- KEROVA, L.V. (2017), *Obrazovaniye gipokoristicheskikh form lichnikh imen v angliyskom i nemetskom yazykakh. Gumanitarniy vektor*. t. 12, No 2, 49–57 [КЕРОВА, Л.В. (2017), Образование гипокористических форм личных имён в английском и немецком языках. *Гуманитарный вektor*. т. 12, № 2, 49–57].
- LESZCZAK, O., MATACHOWSKI, A. (2020), Problem istoty nazwy własnej w aspekcie lingwosemiotycznym i lingwokulturowym. W: *Podmiotowość. Człowiek – Społeczeństwo – Świat*, pod red. R. Stefańskiego. Toruń (2020).
- MAKSIMOV, V.O. (2016), *Variativnost sovremennogo russkogo familnogo antroponimikona: leksikograficheskiy aspekt*: diss. ... kand. filol. nauk. Tambov [МАКСИМОВ, В.О. (2016), *Вариативность современного русского фамильного антропонимикона: лексикографический аспект: дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов*].
- PALAGINA, V.V. (1976), Varyirovaniye antroponimicheskikh struktur v tomских delovikh dokumentakh XVII v. V: *Russkaya onomastika i yeyo vzaimodeystviye s appellativnoy leksikoy*, Sverdlovsk, 57–69 [ПАЛАГИНА В.В. (1976), Варьирование антропонимических структур в томских деловых документах XVII в. В: *Русская ономастика и ее взаимодействие с апеллятивной лексикой*. Свердловск, 57–69].
- PODOLSKAYA, N.V. (1990), Sobstvennoye imya. V: *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar*, pod red. N.V. Yartsevoy. Moskva, 473–474 [ПОДОЛЬСКАЯ, Н. В. (1990), Собственное имя. В: *Лингвистический энциклопедический словарь*, под ред. Н.В. Ярцевой. Москва, 473–474].
- PRIODINA, U.P. (2011), Antroponimicheskiye yedinitisi i ikh formi v shvedskom yazike, *Vestnik MGOU. Seriya „Lingvistika”*. No 2, 131–136 [ПРИРОДИНА, У.П. (2011), Антропонимические единицы и их формы в шведском языке. *Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика»*. № 2, 121–136].
- SMOLNIKOV, S.N. (2005), *Funktsionalniye aspekti istoricheskoy antroponimiki (na materiale delovoy pismennosti Russkogo Sewera XVI–XVII vekov)*. Dissertatsiya ... doktora filol. nauk, Sankt-Peterburg [СМОЛЬНИКОВ, С.Н. (2005) *Функциональные аспекты исторической антропонимики (на материале деловой письменности Русского Севера XVI–XVII веков)*. Диссертация ... доктора филол. наук, Санкт-Петербург].
- ŚWITAŁA-CHEDA, M. (2016), Zoonimy w świetle aktu onimicznego. *State and Problems of Bulgarian Onomastics*. Vol. 14, Issue 1, 424–436.
- TOROPTSEV, I.S. (1985), *Yazik i rech*. Voronezh [ТОРОПЦЕВ, И.С. (1985), *Язык и речь*. Воронеж].
- WŁOSKOWICZ, W. (2015), Trójelementowy model znaczenia onimicznego i pojęciowy model onomastykonu. *Onomastica*, LIX, Kraków. 63–74.

Oleg Leszczak

Identity of proper name and onymic identity of the object of nomination in the linguoculturological and linguosemiotic aspects

S u m m a r y

The article concerns to the problem of proper names' identity and onymic identities of their referents. The author proposes to differentiate the concepts of systemic and referentive onymic names. The first one is an element of the ethnolinguistic onymic system and is an invariant lexical concept, covering as a lexical paradigm a number of particular onymic forms of gender-quantitative and discursive-stylistic nature. In the case of referentive onyms, the invariance of such lexical paradigm is private and completely depends on the subjects of the onymic nomination, both within the framework of self-designation and within the framework of naming by third parties. All onymic constructs (for example, so-called full names) are exclusively referentive onyms. At the same time, systemic onymic attitudes in such referentive onymic nominations can be fundamentally violated.

Keywords: *proper names, name identity, onymic identity, mono- and polyreference proper names.*

RECENZJE

Vladimir Zaika

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2206-772X>

Uniwersytet Państwowy w Nowogrodzie Wielkim (Rosja)

e-mail: w.i.zaika@gmail.ru

**Podstawy teorii precedensowości kognitywnej
(recenzja monografii Olega Leszczaka i Switlany Leszczak
«Когнитивные прецеденты в песенном творчестве Бориса
Гребенщикова: природа и человек», Kielce 2019)**

Ekspresja estetyczna jest językową realizacją modelu artystycznego wyimaginowanego przez poetę świata. Autorzy postawili sobie za cel analizę i eksplikację niektórych mechanizmów tej ekspresji.

Wyczuwana przez słuchaczy piosenek Griebienyszczikowa jawna bądź niejawna powtarzalność przy prezentacji tych lub innych jednostek kognitywnych poprzez pewnego rodzaju syntagmy, pojmując się przez Autorów monografii jako *fenomen precedensowości kognitywnej*. W polu przedmiotowym badaczy znajduje się nie tyle językowy, ile kognitywny aspekt precedensowości; nie tyle nominatywny czy syntaktyczny aspekt prezentacji konceptów, ile samo wyobrażenie jako wydarzenie lingwosemiotyczne.

Metodologiczne pozycje Autorów pracy określone zostały przez dwa gruntowne wprowadzenia teoretyczne. Biorąc pod uwagę, że podmiotowa składowa artystycznego obrazu świata Griebienyszczikowa jest wielowarstwowa (osoba obrazująca, deskryptor), Autorzy w toku badania precedensów w poezji rosyjskiego rock-artysty uwzględniają również różne role dyskursywne, które odgrywa poeta-piosenkarz. Maską „B.G.” kreowana jest przez Borysa Griebienyszczikowa bardzo starannie, jako projekt twórczy. Autorzy mają rację, twierdząc, że «dotrzeć do poety, jego obrazu świata i mechanizmów twórczości jest sprawą bardzo trudną, ponieważ konieczne jest ustalenie, czyj głos słyszymy – samego bohatera lirycznego, tej maski, którą on założył, deskryptora (podmiotu obrazowania), czy jednak to wciąż sam poeta z nami rozmawia». Nie mniej jednak badaczom udało się dotrzeć do obrazu świata i mechanizmów twórczości poety, o czym świadczy spis treści recenzowanej monografii.

W drugim wprowadzeniu Autorzy wyjaśniają istotę precedensów kognitywnych. Tutaj również pada stwierdzenie, że obiektem badania jest nie idiolekt (język Griebienyszczikowa jako całość), lecz idiostyl, czyli artystyczna maniera B.G. jako autora piosenek, m.in. motywy kognitywne oraz szablony kognitywne realizowane podczas kreowania powtarzających się leksykalno-kognitywnych konstrukcji. Autorzy wychodzą z założenia, że poezja Griebienyszczikowa zawiera wykorzystywane w sposób systemowy kognitywne modele

artystycznej werbalnej ekspresji sensów oraz precedensy intertekstualne (w ramach twórczości poety).

Za bardzo ważne osiągnięcie Autorów pracy uważam doprecyzowanie pojęcia obrazu, który pojmuje się jako „konkretna pojęciowa konfiguracja sensu (konstrukcja) z określoną strukturą wewnętrzną” na tle potocznego pojmowania tegoż jako wyobrażenia sensorycznego. W pracy również dokonano porządkowania pojęcia konceptu, który został potraktowany jako precedens kognitywny poziomu pojęciowego, jako kulturowo znaczące pole mentalne, po czym później zostają wyróżnione koncepty tekstowe, idiostylistyczne oraz kulturowe.

W oparciu o badanie S. Leszczak, w którym zostały wyjaśnione osobliwości konceptów B. Griebieniczikowa wyrażone za pomocą frazemów i wypowiedzi cytatowych, a także frazeoschematów i modeli frazeosyntaktycznych, badacze uznali za niezbędne wyróżnienie obok precedensów językowych odrębnej funkcji strukturalno-modelowej, odpowiadającej za kognitywne przedstawienie rzeczywistości obrazowanej.

Autorzy uważają, że osobliwość takiego lub innego obrazowania realiów zapewniana jest przez regularne odtwarzanie modeli myślenia językowego, charakterystycznych dla idiostylu pisarza lub grupy pisarzy. Takie regularne sięganie po nabór konceptów i konstruowanie na ich podstawie obrazowania (prezentacji artystycznej) Autorzy nazwali *modelem obrazowania*, pojmując ten ostatni jako jednostkę algorytmiczną, jako makroalgorytm idiostylu artystycznego. Można śmiało powiedzieć, że model obrazowania jest podstawowym pojęciem operacyjnym recenzowanego badania, ponieważ staje się oczywiste, że funkcjonalne i pragmatyczne procedury poety skutecznia wg modeli werbalizacyjnych (narracyjnych, deskrypcyjnych i in.). W zależności od osobliwości artystycznej wizji twórcy zostały wyróżnione modele obrazowania bezpośredniego (prezentacyjnego) i transformowanego (instrumentalnego).

W samym modelu obrazowania wyróżnione zostały następujące składowe: pragmatyka przedstawienia obrazowego, informacja o potencjale kognitywnym kluczowych jednostek konceptualnych oraz eksplikatywne schematy przedstawienia informacji. Właśnie w pragmatyce Autorzy upatrują źródło realizacji relacji i operacji, jak również podstawę wyboru znakowych i syntaktycznych środków. Potencjał kognitywny, w myśl Autorów, jest strukturyzowany w postaci przestrzeni kognitywnej, w której koncepty występują w roli znaczników treści i sensu. Schematy eksplikatywne natomiast określają specyfikę przedstawienia informacji w postaci sądów i twierdzeń. Zbadany materiał pozwolił Autorom na wyróżnienie pewnego rodzaju modelu obrazowania – modelu konceptualnego, który jest realizowany zawsze poprzez obrazowanie transformacyjne.

W stricte badawczej części pracy zostały konsekwentnie rozpatrzone koncepty i schematy eksplikatywne bezpośredniego i transformowanego obrazowania. Zostały ustalone znaczące dla B.G. przestrzenie kognitywne (przyroda, człowiek, sacrum, społeczeństwo i sztuka) oraz konceptualne kategorie (egzystencja, granica, ruch etc.). Szczegółnej analizie poddane zostały dwie przestrzenie kognitywne – „przyroda” oraz „człowiek” (to drugie o wiele szersze i różnorodne).

W rozprawie określono specyfikę przedstawienia obiektu obrazowania w schematach eksplikatywnych, np. „artefaktualizacja atrybutywnych charakterystyk naturfaktu” albo „animizacja podmiotowych cech naturfaktów”, szczególnej analizie poddane najbardziej znaczące dla artystycznego obrazu świata Griebieniczikowa modele konceptualne.

Warto zwrócić uwagę na to, że w monografii dość wyraźnie określono treści wielu istotnych pojęć: kategoria konceptualna, znak (funkcja semiotyczna), symbol (znak kulturowy),

obraz artystyczny, sąd konceptualny, motyw etc. ze wskazaniem ich miejsca i roli w eksplikacji estetycznie znaczących treści tekstów poetyckich B.G.

Można stwierdzić, że w monografii przedstawiony został wachlarz skomplikowanych pojęć, które mogą być zastosowane w analizie idiostylu pisarzy. Najważniejszą właściwością zaproponowanych w pracy pojęć jest ich systematyzacja: np. dla charakterystyki eksplikatywnych schematów dynamicznego obrazowania wewnętrznego świata bohatera lirycznego Autorzy wyróżnili podstawowe typy synergetycznych stanów wolicjonalnych, cybernetyczne stany wolicjonalne, a także wolicjonalne akty wysiłku i czynności, patrz też pojęcia bezpośredniej / pośredniej atrybucji transformowanej czy schematy moralnych wymagań / zakazów i pod.

Stwierdzenia dotyczące wdrażania niektórych konceptów są obficie i przekonująco zilustrowane przykładami. Na uwagę zasługuje również przeprowadzona przez Autorów znacząca praca klasyfikacyjna w celu ustalenia specyfiki wielu eksplikatywnych schematów obrazowania wraz z identyfikacją kluczowych konceptów. Sama szczegółowa klasyfikacja wdrożonych schematów dużo wyjaśnia w sposobie organizacji idiostylistycznego obrazu świata Griebienyszczikowa.

Część badawcza pracy jest wypełniona różnymi dokładnymi i przekonującymi komentarzami, jednak Autorzy nie stawiali sobie zadania interpretacji tekstów B.G. Zadanie, które zostało postawione i pomyślnie rozwiązane, to zbadanie precedensów kognitywnych związanych z procesem generowania tekstów literackich jako unikatowej cechy idiostylu poety.

Cechą recenzowanej pracy jest duża liczba uzasadnionych wniosków dotyczących precedensowości kognitywnej w piosenkach Griebienyszczikowa. Autorzy wyciągają wnioski na temat różnych cech obrazowania u poety: jego odśłon surrealistycznych, natury jako pełnoprawnego podmiotu świata społecznego, uogólnionej reprezentacji rzeczywistości jako chwytu artystycznego, kluczowych konceptów podlegających transformacji, jakościowych i ilościowych cech obiektów i środków obrazowania, znaczenia motywu wątpliwości w samostanowieniu lirycznego bohatera, przewagi stanów wolicjonalnych nad działaniami jako wskaźnika stanu niepewności egzystencjalnej bohatera, dominacji parodyjnego przedstawienia kobiety jako obiektu pożądania seksualnego, nieproporcjonalności konceptów mężczyzny i kobiety, swobodnego wykorzystania wizerunków znanych osobistości jako środka językowego, również na temat miejsca alkoholu w artystycznym obrazie świata Griebienyszczikowa.

Za bardzo ważne uważam również końcowe wnioski Autorów dotyczące pragmatyki jako głównej siły idiostylu Griebienyszczikowa stosowanej w jego artystycznym modelowaniu świata, a także kategorii „Ja” lirycznego bohatera, która służy miarą wszechrzeczy w artystycznym obrazie świata poety.

Dokładna analiza materiału, która stała się przekonującym uzasadnieniem wniosków, wykazuje również produktywne działanie pojęć przedstawionych we wstępie teoretycznym, co sugeruje, że recenzowaną monografię można śmiało nazwać zrębami teorii precedensowości kognitywnej.

Vladimir Zaika

The basics of cognitive precedence theory (review of «Когнитивные прецеденты в песенном творчестве Бориса Гребенщикова: природа и человек» by Oleg Leszczak and Switlana Leszczak, Kielce 2019)

S u m m a r y

The author sees the greatest value of the reviewed monograph in its laying the groundwork for the theory of cognitive precedence. The paper was devoted to the study of songwriter – Boris Grebenshikov’s idiostyle. The author of the review notes that the discussed paper presents a wide range of complex concepts which can be universally applied in the analysis of the writers and poets’ idiostyles.

Key words: cognitive precedence, idiostyle, imaging model, Oleg Leszczak, Svitlana Leszczak.

Zasady etyki:

Po przyjęciu artykułów do druku autor otrzymuje do podpisania umowę z UJK potwierdzającą własne autorstwo, nienaruszanie praw innych osób oraz to, że praca wcześniej nie była publikowana.

Kolegium Redakcyjne kieruje się zasadami etycznymi dla autorów publikacji w czasopiśmie naukowych, opracowanymi przez COPE:

The Committee on Publication Ethics, <https://publicationethics.org/>

Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors:

https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Zachęcamy również recenzentów do przestrzegania zasad etycznych przedstawionych w dokumencie COPE:

Ethical Guidelines for Peer Reviewers

Правила этики:

После принятия статей к публикации автор получает на подпись договор УЯК, гарантирующий его авторство, соблюдение авторских прав третьих лиц, а также то, что работа прежде нигде не печаталась.

Редакция руководствуется правилами научной этики для авторов научных публикаций, изложенными COPE.

The Committee on Publication Ethics, <https://publicationethics.org/>

Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors:

https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Мы призываем также наших рецензентов соблюдать этические принципы, изложенные в документе COPE:

Ethical Guidelines for Peer Reviewers

Code of Ethics

After accepting articles for printing, authors sign an agreement confirming authorship and non-violation of third-party rights and denying that the work has been published before.

Editorial Board follows a code of ethics for journal editors formulated by COPE:

The Committee on Publication Ethics, <https://publicationethics.org/>

Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors:

https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

We also encourage reviewers to obey by the code of ethics presented in the COPE document:

Ethical Guidelines for Peer Reviewers



Druk i oprawa
Wydawnictwo UJK

