

SLAVICA XLIII

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XLIII

EDITIONEM CURANTE
KORNÉL KOVÁCS

ADIUVANTE
JÓZSEF GORETITY

REDIGUNT
KLÁRA AGYAGÁSI



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
2014

Reviewers:

DSc Klára AGYAGÁSI, University of Debrecen, Hungary

DSc Janusz BAŃCZEROWSKI, Eötvös Lóránd University, Budapest, Hungary

DSc Petar SOTIROV, Maria Curie Skłodowska University, Lublin, Poland

DSc Katalin SZŐKE, University of Szeged, Hungary

DSc András ZOLTÁN, Eötvös Lóránd University, Budapest, Hungary

Dr. habil. József GORETITY, University of Debrecen, Hungary

Dr. habil. Lajos András KISS, College of Nyíregyháza, Hungary

Dr. habil. Ildikó REGÉCZI, University of Debrecen, Hungary

PhD Natália SAJTOS, University of Szeged, Hungary

Журнал основан в 1961 году
European Reference Index for Humanities Category NAT

Книги принимаются для рецензии по адресу: H-4032 Debrecen Egyetem tér 1.
Адрес редакции: szlavisztika.intezet@arts.unideb.hu

ISSN 0583-5356

Дебреценский университет
Издатель: Zoltán SZILVÁSSY, ректор университета
Оригинал-макет подготовлен Институтом Славистики Дебреценского
университета
Отпечатано в отделе репрографии Дебреценского университета

СОДЕРЖАНИЕ

Языкознание	7
Klára AGYAGÁSI: Опосредование лексических единиц как характерный действующий механизм доминантного болгарского языка Волго-Камского языкового ареала.....	9
Леся ГЛИВИНСЬКА: Лінгвопоетична теорія Олександра Потебні: відповіді на запити когнітивізму.....	19
Petar SOTIROV: O koncepcie <i>honoru</i> jako składniku językowo-kulturowego obrazu świata Bułgarów.....	49
Вера ЛЕДЕНЕВА: Репрезентация концепта «труд» в современном общественно-политическом дискурсе.....	63
Культурология	71
Борис ТАРАСОВ: Актуальное значение русской историософской мысли в эпоху глобализации.....	73
Olga SZÚCS: Общее и специфическое в попытках легитимации гуманитарных наук – опыт России в начале XXI-го века.....	82
Дмитрий ДЬЯКОВ: Чёрная земля Воронежа: Образ русского города в европейской литературе.....	88
Alexandra MEDZIBRODSZKY: Имманентный и трансцендентный апокалипсис: эсхатологические взгляды Н. Ф. Федерова и Н. А. Бердяева.....	105
Литературоведение	115
Наталья ИВАНОВА: Соблазн и вызов: литературное сегодня в свете русской классики.....	117
Тамара ДЬЯКОВА: Пародия как инструмент реализации постмодернистской парадигмы в литературе.....	131
József GORETTY: Новый реализм как особое продолжение реалистической традиции русской литературы.....	143
Annamária VASS: Разрыв с морализирующей традицией русской литературы - О ремейке «Накануне накануне» Евгения Попова.....	154
Zsuzsanna KALAFATICS: Мотивы информационных технологий в творчестве В. Пелевина.....	165
Ranjana SAXENA: Русская женская проза XIX века и формирование «женского мирозерцания».....	176

Pdikó REGÉCZI: Диалог между текстами XIX и XX веков на уровне метафорических пространств: Людмила Улицкая и Иван Гончаров	186
Tünde SZABÓ: Образ смерти-воскресения и его трансформация в четырех произведениях XIX и XX веков	196
Katalin SZŐKE: «Двойное отражение». Параллели с живописью стиля модерн (сецессиона) в повести Михаила Кузмина.....	210
Обзоры и рецензии	221
Алиса ГАНИЕВА: Русские химеры. Главные тренды современной русской литературы	223
Dominika ZOLTÁN: Маттиас Фрайзе, Проза Антона Чехова: монография. Пер. с нем. В. А. Андреевой, Е. А. Гончаровой. Под. ред. И. В. Корина, Х. Л. Маишевой. Москва, 2012.....	226
Enikő BAGOLY: Путеводитель к лабиринту Набокова Джонсон, Дональд Бартон Д42 Миры и антимирy Владимира Набокова / Пер. с англ. – СПб, 2011	230
Krisztina KISSNÉ KOVÁCS: Татьяна Владимировна Чернышова «Тексты СМИ в ментально-языковом пространстве современной России» Москва, 2014.....	238
Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK: Janusz Bańcerowski. A világ nyelvi képe. A világ mint valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban. Budapest, 2008.....	241
Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK: Quo vadis philologia temporum nostrorum? Korunk civilizációjának nyelvi képe. Feladatok és lehetőségek. Red. Vilmos Bárdosi. Budapest, 2009	242

Языкознание

**ОПОСРЕДОВАНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ КАК ХАРАКТЕРНЫЙ ДЕЙСТВУЮЩИЙ
МЕХАНИЗМ ДОМИНАНТНОГО БУЛГАРСКОГО ЯЗЫКА ВОЛГО-КАМСКОГО
ЯЗЫКОВОГО АРЕАЛА**

Klára AGYAGÁSI

Спустя около 80-и лет после определения «нового типа» языковых отношений (языковых союзов¹) Р. Якобсоном и Н. Трубецким, в последние десятилетия стали известны не только самые значительные языковые ареалы разных континентов [о евразийских см. HELIMSKI 2003], но и были созданы разные типологии и классификации их действующего механизма. В начале 20-го века понятие «языковой союз» обозначало такое взаимодействие языков разного происхождения, при которых языковые изменения, возникавшие в одном языке, распространяются за пределами своего обитания и таким образом мотивируют изменения в другом языке. С тех пор это понятие в значительной мере расширилось. С. Томасон и Т. Кауфман [THOMASON–KAUFMAN 1988: 46–57] различают два типа ареалов. В первом преобладает сценарий заимствования (в первую очередь нелексических элементов), а во втором типе – сценарий трансфера и кодового переключения. Л. Йохансон [JOHANSON 1992] описывает механизм контактирующих языков как кодокопирование, где кодом считается система правил воспроизведения одного языка конкретной эпохи, который может копироваться другим языком частично или полностью. Л. Кампбелл [CAMPBELL 1998] указывает на разницу формирования языковых ареалов. Исследователь в первую группу (в историческую) относит те ареалы, у которых исторический процесс формирования конкретного взаимодействия определенных языков известен и доступен науке. А в другую группу (в сирконстантную) причисляет остальные, сформировавшиеся благодаря изменениям окружения, не доступным в настоящее время науке, и предъявляющие ныне только результаты былого взаимодействия. [MUYSKEN 2000] включает в действующий меха-

¹ Языковой союз (Sprachbund) – термин Р. Якобсона, который в последнее время все чаще заменяется термином «языковой ареал». Это может объясняться тем, что союзы вообще являются результатами преднамеренного действия каких-нибудь сторон, а в связи с языковыми союзами такой преднамеренности быть не может. Их определяющий признак – это общая территория (ареал).

низм ареалов и влияние вымерших (субстратных) языков и группирует языковые ареалы по возможным комбинациям живых или неживых языков с доминантными и недоминантными языками².

Волго-Камский языковой ареал впервые был частично описан Б.А. Серебренниковым [СЕРЕБРЕННИКОВ 1972], затем Г. Берецки [BERECZKI 1983]. В поволжско-финно-угорских языках они указывали на разные нелексические изменения, вызванные влиянием тюркских языков ареала. Но с тех пор исследованием языковых контактов этого региона был освещен целый ряд таких моментов, которые обогатили прежние знания об этом языковом ареале, и таким образом стало возможным его более точная характеристика, также как и подробное описание действующих механизмов ареала. В итоге имеющихся результатов можно было заключить следующее: волго-камский языковой ареал является сложным историческим образованием, в трех этапах существования которого состав участвующих языков и их общественная позиция постоянно изменялись. Внутри ареала с X-го до XVI-го века действовали двухсторонние и многосторонние языковые контакты, результаты которых отражают одновременно почти все виды известных действующих механизмов: имеются сценарии лексического и нелексического заимствования, явление калькирования, частичного кодокопирования, билингвизма, диглоссии и языкового трансфера, кодового переключения, вымирание живых языков и влияние разных субстратных языков [см. более подробно в приложении к списку использованной литературы AGYAGÁSI 2012].

Ниже мне хочется остановиться на характерном механизме функционирования доминантных языков языковых ареалов, на явлении опосредования лексических единиц. По общей практике лексикологии в словарном запасе любого языка как самые важные классы лексикона выделяются исконные слова, внутренние образования, заимствованные слова, иностранные слова и интернационализмы. Но мало говорится о непрямых или опосредованных заимствованиях, а если говорится о них (как о т.н. бродячих словах), то чаще всего в культурологическом, этимологическом, а не социолингвистическом или ареальном аспекте.

В истории Волго-Камского языкового ареала первым доминантным языком являлся волжско-булгарский язык. Этот язык, который существовал на уровне диалектов, был окружен разными известными финно-угорскими языками, некоторыми языками, предположительно финно-угорского, и другими языками неизвестного происхождения. Об отношении этих языков друг к другу в самый ранний период, до образования государства волжских булгар в Среднем Поволжье, мы знаем мало. Но среди них основным принципом контактирования должна была стать географическая смежность, как на это указал

² Понятие «доминантный язык» возникло в социолингвистике, но оно является очень важным средством характеристики отношений языковых ареалов. Оно обозначает властную позицию языка, при помощи которой осуществлялось управление государством.

Г. Березки [БЕРЕЦКИ 1987] при изучении самого раннего пласта пермско-марийских языковых контактов. А после образования государства волжских булгар характер языковых отношений изменился. Так как самые ранние языковые контакты волжских булгар после их прихода в Поволжье были установлены с восточными славянами (новгородскими торговцами), стоит последовательно изучать, какие слова, как и когда распространялись из русского в языки Волго-Камского языкового ареала³. Но главным образом, как они освещают внутренние отношения ареала.

Как это известно, волжско-булгарскими диалектами раньше всего были заимствованы два древнерусских заимствования с носовыми гласными⁴ [др. русск. **kǫžel'a* и **gǫba*, см. подробную базу данных у АДЯГАШИ 2005] благодаря прямым торговым контактам, но без смежности территории общающихся сторон. После этих слов следовали другие, все еще ранние, как **baŋa*, **сѣръ* **degъть* **kъniga*, **kyjewъ*, **тѣхъ*, **mur'ja*, **rusъ*, **ръжь*. Эти древнерусские слова быстро освоились языком-реципиентом (в первую очередь представителями центрального диалекта волжско-булгарского языка), и историко-сопоставительные данные позволяют реконструировать реципиентные формы со строгим соблюдением древнебулгарской (последним новым термином *западно-древнетюркской*⁵) фонологии и структурной нормы сингармонизма:

вост. сл. **kǫžel'a* → волжск. булг. **künjälä*

вост. сл. **gǫba* → волжск. булг. **gümbä*⁶

др. русск. **baŋa* → волжск. булг. **bāŋja* > **māŋja*

др. русск. **сѣръ* → волжск. булг. **čär*

др. русск. **degъть* → волжск. булг. **teküt*

др. русск. **kъniga* → волжск. булг. **kīnike* > **kīneke* ~ **kīnäkä*

др. русск. **kyjewъ* → волжск. булг. **kiyew* > **kiyeü*

др. русск. **тѣхъ* [tjex]⁷ → волжск. булг. **mīyix*⁸

др. русск. **mur'ja* → волжск. булг. **murja*

др. русск. **rusъ* → волжск. булг. **urus*

³ Конечно, самым аттрактивным ответом на этот вопрос мог бы служить обзор распространения ранних русских заимствований во всех финно-угорских языках ареала. Со временем и такая цель может осуществиться, но в настоящей работе ограничиваюсь пока примером марийского из финно-угорских языков.

⁴ На этом заимствование датируется отрезком времени до середины 10-го века.

⁵ Термин был введен А. Рона-Ташем в 2011 г. [RÓNA-TAS-BERTA 2011], подробное объяснение его причины см. в моей рецензии на книгу (русский перевод в печати, см. Чувашский гуманитарный вестник 2014).

⁶ Передний вокализм слова определяется фонетическим качеством гуттурального (вост. сл. g-).

⁷ Фонетическая реализация фонемы /č/ в древненовгородском диалекте дифтонг [če].

⁸ Задний вокализм слова определяется задней артикуляцией согласного [x].

др. русск. *ръзьъ → волжск. булг. *ariš ~ araš

Исходя из общей практики доминантных языков, можно было бы ожидать, что волжско-булгарские диалекты сразу после освоения восточнославянских и древнерусских слов (между X-м и XIII-м веками) начали распространять их в язык окружающих их народов. Но в случае марийского языка это было не так.

В марийский язык попало пять из перечисленных древнерусских слов, которые отражают признаки болгарского опосредования. Но видно и то, что имеющиеся марийские данные не дают возможности реконструировать общую прамарийскую форму опосредованных древнерусских заимствований, как это ожидается⁹. На их основании можно реконструировать или только пра-восточную или пра-западную диалектную форму, или параллельно существующие пра-восточную и пра-западную варианты. Это значит, что во время появления этих слов прамарийское единство в географическом смысле уже не существовало.

вост. сл. *kožel'a →	волжск. булг. *künjele →	пра-вост.мар.диал. *künẓ̌əla ¹⁰
др. русск. *kьniga →	волжск. булг. *kīnākā →	пра-вост.мар.диал. *k̄n̄aγa ¹¹
др. русск. *baŋa →	волжск. булг. *bāŋja > *māŋja →	пра-вост.мар.диал.*moŋža
др. русск. *degьtь →	волжск. булг. *tekūt →	пра-вост.мар.диал. *teγ̄ət
	→	пра-зап. мар.диал. *tiγ̄ət ¹²

Такое же положение наблюдается и у средне-монгольских заимствований. Волжско-булгарские диалекты опосредовали в марийский язык почти все те средне-монгольские заимствования, которые они сами заимствовали [см. подробнее RÓNA-TAS 1982]. У этих же опосредованных заимствований можно реконструировать только пра-восточную или пра-западную диалектные варианты, соответственно тогдашнему географическому членению марийского языка. Все это обосновывает такое предположение, что самые ранние древнерусские заимствования, а также средне-монгольские, опосредованные волжско-булгарскими диалектами, в марийский язык попали приблизительно одновременно. Таким образом марийско-булгарские языковые контакты могли

⁹ Прамарийское единство существовало до середины 13 века, см. BERECZKI 1994: 4–19.

¹⁰ О деталях реконструкции см. AGYAGÁSI 1994a.

¹¹ О деталях реконструкции см. AGYAGÁSI 1994b

¹² О деталях реконструкции см. AGYAGÁSI 1999.

начаться только после татарского нашествия. Это значит и то, что опосредование лексических единиц, как действующий механизм доминантного языка ареала из волжско-булгарского в марийский язык, функционировало не в расцвете, а во время разложения этого доминантного языка. Нижеследующим анализом распространения древнерусского слова *čarka* 'небольшой сосуд для питья вина' я хочу подтвердить такое предположение.

Чарка, как кустарное изделие, принадлежность праздничного стола, в средневековых культурах всегда служила показателем пышности и богатства хозяина. Поэтому часто она являлась особым товаром, привезенным из других стран. В других территориальных разновидностях западно-древнетюркского языка такой предмет был известен под названием *širlig*¹³. А в языках Среднего Поволжья слово и предмет имеет в конечном счете древнерусское происхождение.

В марийском языке имеются три разных фонетических варианта этого слова: *čarka*; *čärkä* и *čerke*.

Посмотрим их распространение в русском, татарском, чувашском и марийском.

Русские данные:

Русск. лит.: *чарка* 'небольшой сосуд для питья вина' [ОЖЕГОВ 1973]; русск. диал.: [без ук. места] *чàрка* 'стопка, кубок, стакан, рюмка, из чего пьют водку, вино' [ДАЛЬ 4: 582]; русск. ист.; *чара* 'чаша, чарка' [Нап.на чар. д. 1156 г., СРЕЗНЕВСКИЙ III, 1471]. Слово является древнерусским образованием от прасл. имени существительного **čara* (см. ЭССЯ 4: 21) с суффиксом *-ька* [см. ВАРБОТ 1969: 80-81]. Об истории слова см. еще ФАСМЕР 4: 316.

Тюркские данные:

Чув. лит.: *čerke* 'рюмка, стопка' [СКВОРЦОВ 1982]; чув.диал.: вирьялск. (Ядр.), анатрийск (Сред. Юм.) *čerke* 'чарка, рюмка' [АШМАРИН 15: 176]; вирьялск. (В. Олг.), анатрийск. (Изамб.) *čerke* 'чарка, рюмка' [АШМАРИН 15: 176]; *čerké* 'чарка' [ANLQVIST 1856/2008: 62].

Тат.лит.: *čärkä* 'чарка, рюмка' (ТРСл); тат. диал.: центральный (каз-армам.; минз.), мишарский (мал.) *čärkä* '(маленькая деревянная чаша); центральный (нгб.-крш.) 'рюмка с ножкой' [ТТДС 1969: 502].

Марийские данные:

Мар. лит.: *чарка* 'рюмка';

Мар. диал.: В М *tčerke* 'Branntweinglas' [БЕКЕ 9: 3037]; Об₂ *tčerke* (Azikowo) *tšerke*, Ok (auch MalK) Ms *tčerke* 'Schnapsglas, Becher' [MOISIO-SAAFINEN 2008: 91];

¹³ Это слово является древнетюркским образованием из корня *šir* < *sir* 'глазурь' китайского происхождения при помощи суффикса *-lxg* [см. RÓNA-TAS-BERTA 2011: 721-723. Западно-древнетюркское слово сохранилось в венгерском языке как *serleg*.

UJ C Ć *tčarka*, UP *tčarkâ*, CĚ JT *tsarka*, V K *tsärkä* 'Branntweinglas' [BEKE 9: 3037]; Okr, Mm₂ *tčarka*, Mm₁ *tčarka*, MMu *tsarkà*, NW W *tsärkä* 'id.' [MOISIO–SAARINEN 2008: 91].

Марийская литературная форма *čarka* может объясняться как позднее непосредственное заимствование из русского. Такая же диалектная форма была сохранена в разных наречиях восточного диалекта (UJ C Ć *tčarka*, UP *tčarkâ*, CĚ JT *tsarka*, Mm₂ *tčarka*, Mm₁ *tčarka*, MMu *tsarkà*). Она уже может объясняться двояким образом: или как позднее непосредственное заимствование из русского, или как среднетюркское заимствованное слово из заказанских говоров центрального диалекта татарского языка. В татарском в слове в обоих слогах имеется *ä* открытый, субституцией которого в марийском, как правило, появляется *a*. Третий марийский вариант имеет гласный *e* в обоих слогах, также как в чувашском. Почему, где и когда возникли эти варианты?

На мой взгляд, здесь мы имеем дело с двойным опосредованием.

Самым первым процессом можно считать заимствование древнерусского слова [*čarka*] диалектами волжско-булгарского языка. Фонетический облик древнерусского слова не позволяет определить более точное время заимствования на основании исторической фонетики русского языка, а на основании истории древнебулгарского языка можно только определить заимствующий диалект: центральный диалект волжско-булгарского языка, который раньше назывался джокающим¹⁴. Этот диалект мог заимствовать слово [*čarka*] до середины XIII века, когда еще ничего не мешало волжским булгарам в торговле с древнерусскими. Как показывают данные, в поздне-древнебулгарском и ранне-среднебулгарском периоде при заимствовании русских слов, имеющих гуттуральные, в их булгарской реципиентной форме действует закон сингармонизма. Фонетическое качество древнерусского [*k*] и [*g*] воспринимается булгарами передней артикуляцией; в их окружении и оригинальный /a/ также переходит в переднюю артикуляцию. Так как в поздне-древнебулгарском периоде фонема /ä/ реализовалась как аллофоны – то открытый [ä], то закрытый [e] – на месте оригинального /a/ в одних словах отражается [ä], а в других [e]:

вост. сл. **kžel'a* → волжск. булг. **künjele*

вост. сл. **goba* → волжск. булг. **gümbä*

др. русск. **kъniga* → волжск. булг. **kñäkä*

др. русск. **krupa* → волжск. булг. **kürpe*

¹⁴ По самому новому результату изучения тюркских заимствований в венгерском языке согласный *ǰ* в позднем периоде западно-древнетюркского языка изменился в мягкий [č] см. RÓNA-TAS–BERTA 2011: 1150. В остальных диалектах начальный мягкий [č] ок. X века уже спирантизировался в *ś*, см. болгарские заимствования в пермских языках [RÓNA-TAS 1988].

Учитывая вышесказанное, первичное заимствование древнерусского слова [čárka] центральным диалектом волжско-булгарского языка могло произойти следующим образом:

др. русск. [čárka] → волжско-булг. čärkä ~ čerke

Дальнейшая история слова продолжается после распада болгарской империи. После уничтожения столицы и центральных областей монголами и прихода кыпчаков в Поволжье (в среднетюркский период) волжско-булг. форма čärkä перешла в среднекыпчакские диалекты.

волжск. булг. čärkä → среднекыпч. čärkä > центрально-тат. диал. čärkä¹⁵

Остается только объяснить отношение волжско-булг./центр. čerke, волжско-булг./чув. čerke и марийских диалектных форм В М t'čerke и Об₂ t'čerke (Azikowo) t'šerke, Ок (auch MalK) Ms t'čerke.

Было бы слишком просто предполагать, что в поздне-древнебулгарском периоде (с X до середины XIII века, когда первичное заимствование древнерусского слова центральным диалектом волжско-булгарского языка произошло, форма čerke странствовала дальше в другой волжско-булгарский диалект, конкретно в предшественник чувашского языка, и сохранилась бы там как чувашская. Если это было бы так, то она участвовала бы в процессе системного сужения вокализма первого слога (в переходе e > i), что является спецификой истории среднечувашского периода чувашского языка. Такой переход осуществился после монгольского нашествия, потому что некоторые среднемонгольские заимствования чувашского языка отражают его результат:

среднемонг. *delbege* 'bridle, reins' → среднечув. *tilxepe* 'то же' [RÓNA-TAS 1982:89]

среднемонг. *dem* 'help, assistance' → среднечув. *tim* 'wish, etc.' [RÓNA-TAS 1982:91]

среднемонг. *elbeg* 'abundance, remains' → среднечув. *ilpek* 'abundance' [RÓNA-TAS 1982: 91–92]

Данное изменение охватывает в чувашском все слова огурского происхождения и, конечно, те заимствования, которые были заимствованы после 13-го до 15-го века:

др. тюрк. /огурск/ *kemi* 'лодка' → среднечув. *kimě* 'то же'

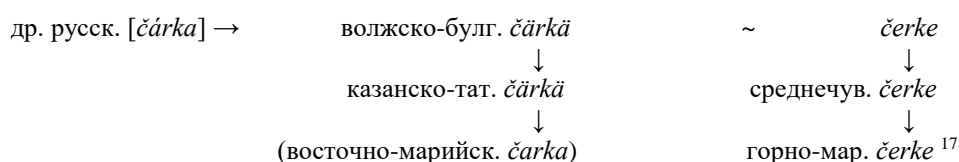
др. русск. *degъtъ* → среднечув. **teküt* > А *tikět*

удм. *ñemri* 'Kartoffelsuppe' → среднечув. *niměr, timěr* 'завариха' [RÓNA-TAS 1982: 167]

¹⁵ Как об этом уже было сказано, татарский говор центрального диалекта (каз-ар-мам.) как местный вариант следующего во времени доминантного языка в Поволжье тоже мог опосредовать лексическое данное в восточный и центральный диалект марийского языка.

Нужно заметить, что соблюдение сингармонизма в окружении гуттуральных и изменение $e > i$ были в действии приблизительно одновременно в истории чувашского языка, а после 16-го века русское слово заимствовалось бы чувашским задним вокализмом. Это значит, что форма *čerke* в чувашском с точки зрения переднего вокализма – болгарский архаизм, который не сочетается результатом сужения гласного первого слога чувашского типа. Так как *čerke* татаризмом быть не может, такое положение может объясняться всего лишь одной причиной: субстратным эффектом речи такой этнической группы, представители которой раньше принадлежали к центральному диалекту волжско-болгарского языка. Но после татарского нашествия они покинули свою родину и поселились среди носителей другого болгарского диалекта (чувашского), освоили его произношение, но в некоторых словах они хранили черты произношения своего родного языка¹⁶. Эти единичные слова потом могли распространяться на новом месте в их новом языке и в его соседстве.

В конечном счете история изученного слова представляется следующим образом:



Литература

- АДЯГАШИ 1999: Адягаши, К. К вопросу об этногенезе марийцев. // Acta Orientalia Scientiarum Hungaricae 52 (1999) pp. 293–307.
- АДЯГАШИ 2005: Адягаши, К. Ранние русские заимствования тюркских языков Волго-Камского ареала. Часть I. Studies in Linguistics of the Volga-Region Vol. II. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- БЕРЕЦКИ 1987: Березки, Г. Пермско-марийские лексические связи // Сущность, развитие и функции языка. Москва, 112–115.
- АШМАРИН 1–17: Ашмарин, Н.И. Словарь чувашского языка. Казань–Чебоксары 1928–1950.
- ВАРБОТ 1969: Варбот, Ж. Ж. Древнерусское именное словообразование. Москва: Наука.
- ДАЛЬ 1–4: Даль 1–4: Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. С.-Петербург, Москва, 1882. Репринт. Москва: Русский язык 1982.

¹⁶ Подобное явление было описано в статье Рона-Таша [РОНА-ТАШ 1976]. Он указал на те слова в татарских и башкирских диалектах, в которых на месте пратюркского у- произносится š-, а это объясняется только субстратным влиянием болгарского š-.

¹⁷ Данные, зарегистрированные около Бирска и Малмыжа (в словаре Беке), попали туда после XVIII в., когда марийцы, говорившие на разных диалектах, переселились туда.

- ОЖЕГОВ 1973: Ожегов С. И., Словарь русского языка. Под общей редакцией Л. И. Скворцова. 24-ое издание, испр. Москва: ОНИКС.
- СЕРЕБРЕННИКОВ 1972: Серебрянников Б.А. О некоторых отличительных признаках волгокамского языкового союза // Гарипов, Т.М., Черемисина, Н.В. (ред.), Языковые контакты в Башкирии. Тематический сборник. Уфа, 8–17.
- СРЕЗНЕВСКИЙ 1889: Срезневский И.И., Словарь древнерусского языка. Москва, Книга. ТРСЛ: ОСМАНОВ, М. М. (ред.) Татарско-русский словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
- ТТДС 1969: Диалектологический словарь татарского языка. Ред. Л.Т. Махмутова. Казань: Татарское книжное издательство.
- ФАСМЕР 1987: Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х томах. Перевод с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева. Изд. 2-е, стереотипное. Москва: Прогресс.
- ЭССЯ: Этимологический словарь славянских языков. Праoslavянский лексический фонд. Под ред. О.Н. Трубачева. Москва: Наука, 1974–.
- AGYAGÁSI 1994a: Agyagási, K. Überlegungen zur Differenzierung der tscheremissischen Mundarten anhand von **kqžel'a* 'Hanfhocke' // Ural-Altäische Jahrbücher NF 13: 56–67.
- AGYAGÁSI 1994b: Agyagási, K. Weitere Beiträge zur Aufdeckung eines internationalen Wanderwortes (Das Wort 'Buch' im Wolgagebiet) // Bamberger Zentralasienstudien (Hrsg. von I. Baldauf, M. Friederich)= Islammkundliche Untersuchungen, Band 185, Berlin, Franz Steiner Verlag 29-36.
- AGYAGÁSI 1999: Agyagási K. Megjegyzések a szó(tag)harmóniáról az óorosz *degьtь* 'kát-rány' szó kelet-európai vándorlása kapcsán. // Magyar nyelvjárások 37: 41–48.
- AGYAGÁSI 2012: Agyagási, K. Language Contact in the Volga-Kama Area. // The Szeged Meeting. Proceedings of the Fifteenth International Conference on Turkish Linguistics held on August 20-22 2010 in Szeged. Ed. by Éva Kincses-Nagy and Monika Biacsi. Studia Uralo-Altaica 49. Department of Altaic Studies, Szeged, 21–37.
- AHLQVIST 1856/2008: Ahlqvist A. Tschuwaschiska. Tschuwaschischer Nachlass von August Ahlqvist. Band I. Hrsg. von K. Agyagási und E. Winkler. Studies in Linguistics of the Volga Region Vol. IV. Debrecen University Press.
- BEKE 1997–2002: Beke, Ö. Mari nyelvjárési szótár (Tscheremissisches Dialektwörterbuch) I–9. Neu redigiert von G. Bereczki. Bearbeitet von M. Kuznecova. Herausgegeben von János Pusztay. Bibliotheca Ceremissica. Savariae.
- BERECZKI 1983: Bereczki, G. A Volga-Káma vidék nyelveinek areális kapcsolatai. // Balázs, J. (red.) Areális nyelvészeti tanulmányok. Budapest: Tankönyvkiadó, 207–236.
- BERECZKI 1994: Bereczki, G. Grundzüge der tscheremissischen Sprachgeschichte. Studia Uralo-Altaica 35.
- CAMPBELL 1998: Campbell, L. Historical Linguistics. An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- HELIMSKI 2003: Helimski, E. Areal groupings (Sprachbünde) within and across the borders of the Uralic language family: A survey. // Nyelvtudományi Közlemények 100, 156–168.
- JOHANSON 1992: Johanson, L. Strukturelle Faktoren in türkischen Sprachkontakten. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- MOISIO–SAARINEN 2008: Moisio, A., Saarinen, S. Tscheremissisches Wörterbuch. Aufgezeichnet von Volmari Porkka, Arvid Genetz, Yrjö Wichmann, Martti Räsänen, T.E. Uotila und Erkki Itkonen. Lexica Societas Fenno-Ugrocae XXXII. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

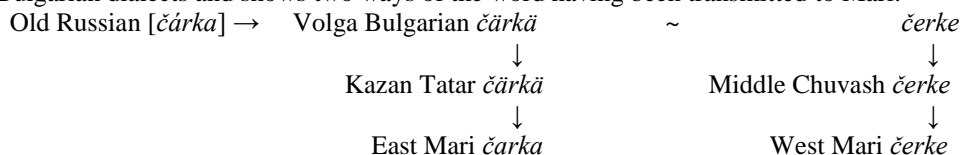
- MUYSKEN 2000: Muysken P. From Linguistic Areas to Areal Linguistics. A research proposal. In: Gilbers D., Nerbonne. J. and Schaeken, J. (eds.). Languages in Contact. Amsterdam–Atlanta: GA: Rodopi.
- RÓNA-TAS 1976: Róna-Tas, A. Some Volga Bulgarian Words in the Volga Kipchak Languages. In: Hungaro–Turcica. Studies in Honour of Július Németh. Budapest: Lóránd Eötvös University, 169–176.
- RÓNA-TAS 1982: Róna-Tas, A. Loan-Words of Ultimate Middle Mongolian Origin in Chuvash // Studia Uralo-Altaica 17. Szeged, 66–134.
- RÓNA-TAS 1988: Róna-Tas, A. Turkic Influence on the Uralic Languages. // Sinor, D. (ed.) The Uralic Languages. Leiden, New York, København, Köln: Brill, 742–780.
- RÓNA-TAS–BERTA 2011: Róna-Tas, A. and Berta, Á. West Old Turkic. Turkic Loanwords in Hungarian I-II. Turcologica Band 84. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag
- THOMASON–KAUFMAN 1988: Thomason, S. G., Kaufman T. Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Abstract

The mediation of lexical units as characteristic function of the dominant Volga-Bulgarian language in the Volga-Kama area

In the first part of the paper the author provides an overview of the typology of the language areas, discusses the various ways dominant languages exert their influence in general, and gives a short description of the Volga-Kama language area.

The second part contains a case study: the author presents the specific phonetic conditions under which the Old Russian word *čarka* 'goblet' was borrowed into different Volga-Bulgarian dialects and shows two ways of the word having been transmitted to Mari:



**ЛІНГВОПОЕТИЧНА ТЕОРІЯ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ:
ВІДПОВІДІ НА ЗАПИТИ КОГНІТИВІЗМУ**

Леся ГЛИВІНСЬКА

Хоч би яке монологічне висловлювання (для прикладу, наукова або філософська праця), ... воно не може до певної міри не бути відповіддю на вже сказане про цей предмет, із цього питання, навіть якщо та відповідь не є чітко вираженою: вона проявиться в обертонах смислу, в обертонах експресії, в обертонах стилю, у найтонших відтінках композиції.

Михайло Бахтін

Судження, винесене в епіграф, легко проектується на різні форми діалогу між минулим і майбутнім. Закономірно, що відповіді наступників відсилають до запитань попередників, і не випадково, що на запити сьогодення озивається минулина.

«Витончені заняття людського духу», нині відомі як «когніція»¹, привертали увагу мислителів завжди. Про знання і пізнання, свідомість і розум, уявлення і сприйняття, про творчість, фантазію, спогади, мрії... дискутували й дискутуватимуть. Підходи до розв'язання одвічних питань, звичайно, змінюються, і нерідко зовнішнім маркером цього стає поява нових атрибутивних характеристик у номінаціях наукових галузей.

Лінгвістика здобула назву «когнітивна» порівняно нещодавно: точкою відліку здебільшого вважають 1989 р., коли на симпозіумі в Дуйсбурзькому університеті (Німеччина) ініціювали створення Міжнародної асоціації когнітив-

¹ Див.: [Демьянков 1994: 23].

ної лінгвістики (ICLA), а також схвалили заснування часопису «Когнітивна лінгвістика» (Cognitive Linguistics) і проект серії спеціалізованих видань (Cognitive Linguistics Research)².

У сучасному східнослов'янському мовознавстві когнітивізм – одна з магістральних наукових ідеологій. (Для білоруського філологічного дискурсу заявлена тенденція актуальна, щоправда, меншою мірою [ЩЕРБИН 2013: 59–60].) А втім, потенціал «брендової» дослідницької стратегії вчені коментують по-різному. Пор., напр.: «...“Когнітивна революція” у лінгвістиці насправді може претендувати на методологічну новизну лише з умовою надто ліберального розуміння методології як такої. ...це не стільки запровадження в дослідницьку практику нового інструментарію і / або процедур, скільки зняття заборони на розгляд “далеких від поверхні” теоретичних, модельних конструктів» [ПАРШИН 1996: 30]; «Лінгвістична когнітологія – молода наука, хоча її постулати ґрунтуються на двохтисячолітньому досвіді гуманітарного пізнання і є іманентними природі людини, для якої когніція складає зміст існування. Ці фактори зумовлюють архаїчність її першовитоків і мозаїчну цілісність методики когнітивної лінгвістики, її зв'язок практично з усіма гуманітарними сферами і холистичність об'єкта, ...її високу пояснювальну спроможність» [СЛУХАЙ ТА ІН. 2011: 193].

Не вдаючись до аналізу полярних суджень, вважаємо за доцільне підкреслити, що іманентне призначення лінгвістики – бути наукою когнітивною і чим більше фактів дістануть адекватного опису з різних позицій, тим досконалішим буде пізнання складного феномену мови.

Правомірно вважати, що повномасштабне утвердження когнітології в науковому просторі Східної Славії відбулося (і триває) під значним впливом зарубіжної практики. Зокрема й лінгвістичні дослідження, як видно, містять численні посилання на роботи американських і західноєвропейських учених, а також рясніють іншомовною термінологією.

Разом із тим у східнослов'янському мовознавстві дедалі послідовніше обстоюється думка про вкоріненість когнітивізму в національні філологічні традиції. Справді, не одне століття поспіль у межах означеного дослідницького ареалу підтримувався сталий інтерес до проблем зв'язку мови і культури, мовлення і мислення, літератури і пізнання, мистецтва і свідомості. Особливо продуктивним у цьому контексті був період XIX – XX ст. (докладніше див., напр.: [ГАПЧЕНКО 2011; ЩЕРБИН 2013: 39–54]).

² Із-поміж дат народження лінгвокогнітології фігурує ще 1975 р., у якому американські вчені Дж. Лакофф і Г. Томпсон оприлюднили дослідження з когнітивної граматики [LAKOFF–THOMPSON 1975]. Знаменним для когнітивної лінгвістики називають 1976 р.: тоді вийшла друком книга «Мова і сприйняття» під авторством Дж. Міллера і Ф. Джонсона-Лерда [MILLER–JOHNSON-LAIRD 1976]. Додамо, що за однією з версій поступ когнітивістики як науки комплексної розпочався в 30-тих рр. минулого століття [див. ЩЕРБИН 2013: 38].

Серед знакових постатей минулого, з ім'ям яких пов'язують зародження лінгвокогнітивістики (і ширше – антрополінгвістики), – Олександр Потебня (1835–1891), основоположник психологічного напрямку в славістиці, фундатор Харківської філологічної школи³. На 2015 р. припадає чергова ювілейна дата – 180-ліття від дня народження видатного вченого. Цікаво, що в 1985 р. вшанування пам'яті О. Потебні було названо ЮНЕСКО найзнаменнішою подією [див. Франчук 2012: 308]. А на батьківщині мислителя, в Україні, меморіальні заходи відбуваються традиційно. Додамо, що Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні є однією з провідних спеціалізованих установ, що функціонує при Національній академії наук України.

Лінгвісти Східної Славії солідарні в оцінках новизни й прогресивності наукового світогляду О. Потебні. Пор., напр.: «...У вченні О. О. Потебні про мову, слово, його значення і свідомість виразною є антропоцентрична домінанта, що виражалася насамперед у розгляді зв'язку між мовними і психічними явищами, зокрема між мовою і мисленням. ...видно, наскільки він випередив не тільки своїх сучасників, а й кілька наступних поколінь філологів» [ЛИСИЧЕНКО 2006: 15]; «Є всі підстави вважати, що О. О. Потебня очистив шлях новій науці, яка межує із соціологією, лінгвістикою і психологією, – концептології, або когнітології (когнітивній науці), або когнітивній лінгвістиці» [БОЛОТОВ 2008: 95]; «...Як засвідчує історія розвитку багатьох наук, ...підґрунтям ідей, що видаються інноваційними, нерідко є думки, висловлені в минулому. Сказане цілком стосується... Олександра Опанасовича Потебні. ...можна твердити, що його погляди випередили свій час і значною мірою провістили ті концептуальні позиції, навколо яких формуються вектори сучасних лінгвістичних пошуків» [КУРАШ 2013: 67].

По-справжньому творчий голос – це завжди тільки другий голос у слові [БАХТИН 1986: 305]. М. Бахтін дійшов такого переконання, аналізуючи, як відомо, естетику літературно-художньої творчості. А втім, актуальне воно й для наукової сфери. Якщо наука – субстанція інтертексту [пор. КУЗЬМИНА 2007: 20], то «чужі голоси» відлунують у ній природно. Закономірне навернення до «чужого слова» сприяє поступові науки: у проблематиці, що вже звучала, висвітлюються досі не помічені аспекти, ще не схарактеризовані положення. При цьому важливо, що в розмаїтті стилів аналітичного мислення наука залишається все ж єдиним інформаційним середовищем. І метафора резонансу в про-

³ На східнослов'янських теренах Харківська школа стала першим філологічним осередком. І О. Потебня вважається її найпослідовнішим подвижником. При цьому виникненню школи безпосередньо сприяла діяльність І. Срезневського, який у 40-х рр. XIX ст. працював у Харківському університеті й, до речі, був його першим професором-славістом. Традиції Харківської школи формувалися на тлі наукових поглядів П. Лавровського, М. Колосова, Д. Овсяннико-Куликовського, М. Сумцова, Б. Ляпунова, М. Халанського, В. Харциєва та інших гуманітаріїв.

екції на історіографічний контекст «дозволяє якщо не пояснити, то певним чином унаочнити розірвану в часі спорідненість наукових ідей» [ВОРОБІЙОВА 2006: 72].

Як можна спостерігати, дослідники часто не враховують, що нове – це призабуте колишнє. Тоді прагнення досягнути новітній (неодмінно світовий) досвід перетворюється на самоціль, що спричинює шаблонні умовиводи, невмотивовані наслідування, а ще, за влучними оцінками Р. Якобсона, «мерехтливу строкатість термінів, лозунгів і технічних засобів» та «вражаюче розмаїття суперечних одна одній доктрин» [ЯКОБСОН 1985: 404–405]. Натомість уважніший ретроспективний погляд на актуальну проблематику, до того ж у контексті національних наукових традицій, нерідко міг би суттєво гармонізувати її осмислення.

Про життя і діяльність О. Потебні написано багато. Він – творча особистість «нового типу» – заслужено посідає місце «культової постаті» у славістичній науці [РАДЗІЄВСЬКА 2005: 58]. А втім, евристичний потенціал його самобутньої дослідницької спадщини повною мірою ще не розкрито. І якраз віднедавна східнослов'янська філологія відчула це з особливою гостротою, опинившись під інтенсивним впливом зарубіжної гуманітаристики. Наявний стан справ не може не хвилювати. «У сучасному мовознавстві плідно розвивається антропоцентричний підхід до мови, що виражається в посиленій увазі до такого феномену, як мовна картина світу (МКС). З'явилося чимало праць, присвячених цій проблемі, як у зарубіжному, так і у вітчизняному мовознавстві, – узагальнює нинішня представниця Харківської філологічної школи. – Однак при огляді літератури згадуються переважно близькі до нашої сучасності зарубіжні дослідники і хіба мимохідь (у переліку ряду імен) згадується О. О. Потебня. Проте, цей учений стояв біля джерел антропоцентризму в мовознавстві і розробляв проблеми, з якими прямо корелюють сучасні дослідження мовної картини світу» [ЛИСИЧЕНКО 2006: 7]. За критичними оцінками фахівців убачається прагнення змінити неприйнятну ситуацію. Пор.: «Вкотре наша лінгвістика запозичує заокеанські ідеї... і активно намагається втілювати їх у себе вдома. ...слідування зарубіжним моделям, на жаль, відсуває вітчизняні досягнення, які по суті своїй не поступаються ідеям сучасних зарубіжних фахівців з когнітивної лінгвістики, на задній план. Знову ж таки йдеться про концепцію О. О. Потебні, про яку американська лінгвістика практично нічого не знає» [МАНАКІН 2011: 29].

У цілому поділяючи щойно висловлені зауваги, маємо нагоду вказати й на позитивний бік реалій. Роботи Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Ж. Фоконьє, М. Тернера, Р. Гіббса, Р. Цура, П. Стоквелла, М. Фрімен та інших класиків когнітології по-своєму стимулювали інтерес до лінгвософії О. Потебні, до її окремих засадничих положень, ще не достатньо осмислених наступниками. Адже гуманітарії є на сьогодні більш підготовленими до вирішення тих завдань, які далекоглядно окреслив О. Потебня. І в когнітивістській теорії можна вбачати серйозну спонуку до ретроспективних рефлексій, а щонайперше – до вдумливого прочитання самих текстів О. Потебні.

Згадаймо, що О. Потебня нерідко вдавався до жанру «записок» – вельми своєрідного в науковій комунікації. У такій манері вчений опрацьовував матеріали насамперед лекційних курсів, що були призначені для усного викладу⁴. Тому стиль праць О. Потебні почасти являє фрагментарність, еліптичність формулювань, певну роз'єднаність суджень. Висновки «звучать як недомовлені до кінця, бо автор ніби дає своєму читачеві тези, стимулюючи його до докладніших роздумів у визначеному напрямку, збуджуючи творчі сили та спостережливість уявного співрозмовника» [ФРАНЧУК 2012: 259–260]. Наукова думка, стилізована «в дусі лаконізму», очевидно апелює до уважного, поміркованого реципієнта. «Книги Потебні не можна «просто» читати, або «почитувати»: їх доводиться «розучувати», «студіювати», – і це не легко. А втім, коли читач здолає перші труднощі, ...сильною і вишуканою постане перед ним думка великого вченого» [ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ 1989: 484]. Саме до тих, хто не втратив культури читання, звертався свого часу акад. В. Виноградов: «Наше завдання – вивчити і критично засвоїти багатющий матеріал, поданий у працях чудового лінгвіста О. О. Потебні» [ВИНОГРАДОВ 1938: 121].

Коментуючи неприховану актуальність учення О. Потебні, зауважимо, що в підходах до мови, зокрема художньої, мислитель спирався на *класичну* філологічну стратегію. За філологією в такому разі зберігаються функції особливої «служби розуміння», тієї, що має допомогти у виконанні найважливіших гуманітарних завдань: пізнати людину, пізнати культуру, пізнати епоху [АВЕРИНЦЕВ 1998: 545]. Прикметно, що сучасні фахівці з когнітивної лінгвістики, пропагуючи холістичний погляд на мову, закликають до «реабілітації» класичного філологічного бачення, яке обстоював О. Потебня [ГОЛОВАНЕВА 2013: 15]. При цьому наголошують, що й за нинішніх глобалізаційних реалій філологічний підхід «має зберігати чіткі межі лінгвістики тексту», оскільки філологію цікавить «не думка як така, а думка, фігурально висловлена»; остання зі свого боку «завжди в той чи інший спосіб пов'язана з актуалізацією імпліцитних можливостей мови» [ГОЛОВАНЕВА 2013: 7]. Додамо, що О. Потебня вважав лінгвістику основною наукою про людину (9: 202, 204)⁵. Пор. ще: «Історія літератури щодаля більше має зближуватися з історією мови, без якої вона такою ж мірою ненаукова, як фізіологія без хімії» (7: 194).

⁴ Про те, яким же лектором був О. Потебня, дізнаємося зі спогадів його талановитих учнів. Зокрема, Д. Яворницький запам'ятав професора таким: «...Він приносив із собою тільки цілу купу всякого шпаргалля і потім, сівши за кафедру і розклавши його перед себе, тут же, *на очах слухачів і творив усю лекцію*» [цит. за: СЕЛІГЕЙ 2010: 36].

⁵ Тут і далі в посиланнях на праці О. Потебні використано умовні скорочення. Перша цифра вказує на конкретне видання.

1: А. А. Потебня. Автобиографическое письмо // А. А. Потебня. Слово и миф. Отв. ред. А. К. Байбурин. 1989. Москва: «Правда», 11–14.

2: А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике. Т. I–II. 1958. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство.

3: А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике. Т. III. 1968. Москва: «Промышленность».

Ім'я О. Потебні традиційно згадують серед основоположників лінгвістичної поетики (у ХІХ ст. її місце посідала теорія словесності)⁶. Утім, сьогодні можна з певністю констатувати, що мислитель не тільки освоїв завдання канонічної лінгвопоетики (задовго до їх «узаконення»⁷), а й, будучи авторитетним фахівцем у галузях філософії, психології, фольклористики, історії літератури та ін., довів ефективність синкретичного гуманітарного пізнання. (Як очевидно, ця остання модель наукової рефлексії для сучасних фахівців є пріоритетною.)

Що ж становило найбільший дослідницький інтерес для О. Потебні? Відповідь ученого мала б, напевно, запитальну форму: «Звідки і куди ми прямуємо цариною мови, думки, творчості?» [див. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ 1989: 485]. Різномасштабний аналіз феномену «первинної техніки думки, означеної словом» (10: 84), – у магістральній проєкції на літературно-художній континуум – складає основний зміст лінгвопоетичної теорії О. Потебні.

Мислитель із тонким чуттям мови, О. Потебня послідовно підтверджує її вагомий роль у психоментальному бутті людини та її виняткове значення як «вищої правди» мистецтва (поезії). І в цій найзагальнішій площині простежуємо виразну кореляцію з новочасними судженнями про мовну діяльність та її когнітивні механізми. Між тим виявляємо глибинну спорідненість теорії О. Потебні з настановами когнітивної поетики⁸, що тільки віднедавна опинилася в колі суміжних дисциплін. Пор. погляд на завдання новітньої галузі: «...Когнітивна поетика – лінгвістичний напрям, що досліджує моделювальний

4: А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике. Т. IV. Вып. II. 1977. Москва: «Просвещение».

5: А. А. Потебня. Изъ записокъ по теоріи словесности. 1905. Харьковъ: «Паровая типографія».

6: А. А. Потебня. Изъ лекцій по теоріи словесности. Басня. Пословица. Поговорка. 1894. Харьковъ: «Типографія К. Счасни».

7: А. А. Потебня. Мысль и язык. 2007. Москва: «Лабиринт».

8: А. А. Потебня. О некоторыхъ символахъ въ славянской народной поэзіи. 1914. Харьковъ: Изданіе М. В. Потебня.

9: А. А. Потебня. Психология поэтического и прозаического мышления // А. А. Потебня. Слово и миф. Отв. ред. А. К. Байбурина. 1989. Москва: «Правда», 201–235.

10: О. Потебня. Язык и народность // О. Потебня. Мова, національність, денационалізація. Упорядкув. Ю. Шевельов. Нью-Йорк: [б. в.], 77–114.

⁶ Основні лінгвопоетичні праці О. Потебні вийшли друком уже після смерті автора, за сприяння його учнів, колишніх студентів Харківського університету. Робота з упорядкування рукописної спадщини виявилася досить кропіткою справою, оскільки наявні матеріали значною мірою мали фрагментарний характер (див. вище про стиль Потебні-науковця). Назви програмних видань – «Із лекцій з теорії словесності» (1894 р.) і «Записки з теорії словесності» (1905 р.) – так само обрали, як вважається, учні О. Потебні.

⁷ Див., напр.: [ГРИГОРЬЕВ 1966].

⁸ Про це також: [ВОРОБИЙОВА 2005; КАРНАУШЕНКО 2006; МОЛЧАНОВА 2001].

характер свідомості як креативної системи мовця, ...відображений у тексті – результаті естетично мотивованої мовленнєвої діяльності» [БУТАКОВА 2003: 63]. За такого підходу вербальний профіль тексту (традиційно – художнього) стає базовим для спостережень над фактами ментальної природи, для вивчення імпліцитних мислиннєвих механізмів, що спрямовують і породження тексту, і його декодування.

Про суголосність ідей, заявлених когнітивістами й актуалізованих у вченні О. Потебні, може йтися на рівні кількох принципових положень.

1. *Неодмінною ознакою людського мислення є метафоричність⁹. Вона супроводжує процеси сприйняття дійсності; виявляється у способах моделювання концептуальної картини світу; сигналізує про вже набутий досвід і потребу в одержанні нових знань; впливає на поведінкові орієнтири. Потенціал метафори як сутності лінгвоментальної реалізується в різних суспільно значущих сферах, відтак у різних продуктах текстотворчості. Його частковим проявом є алегоричність, властива літературно-художній комунікації.*

На сьогодні теза про мову як засіб формування думки сприймається лінгвістами аксіоматично. Поділяв цей погляд і О. Потебня, незмінно апелюючи до міркувань свого видатного попередника В. фон Гумбольдта: «Мова – орган, що творить думку» (див. 7: 29, 195). У викладі власної наукової позиції О. Потебня був не менш послідовним, коли стверджував, зокрема, що слово – підґрунтя мислення (5: 21); думка твориться з появою слова (6: 131; 10: 83); у слові звершується акт пізнання, відтак мові людство зобов'язане своїм прогресом (2: 17; 7: 195; 9: 218).

Ідея про те, що людське мислення постійно, хоч і непомітно, живить уява, спрямовують образи (метафори), дістає поширення з другої половини ХХ ст. у працях А. Річардса, М. Блека, М. Бірдслі, Х. Ортеги-і-Гассета, Н. Гудмана, П. Рікера, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Е. Мак-Кормака, та інших дослідників¹⁰. А втім, цю ж ідею О. Потебня сповідував ще в ХІХ ст. Впливає вона з розуміння слова / мови як творчості й способу вдосконалення думки (7: 9, 163, 173, 195–196).

О. Потебня наголошує на креативній складовій, що детермінує появу слова, відтак і значень. Творчу (образну, поетичну) стадію долає кожне слово. Заглиблюючись у минуле слів, у їх етимологію, виявляємо, що всі відомі значення так чи інакше виникають з образу – із «представлення»¹¹; образ уже іс-

⁹ У такому найзагальнішому сенсі використовують ще поняття «художність», «параболічність», «образність», «літературність», «символічність» та ін.; див.: [ВОРОБІЙОВА 2005; МОЛЧАНОВА 2001; СУХИХ 2001].

¹⁰ Див.: [ТМ 1990].

¹¹ Термін 'представление' (рос.) – один із ключових у фаховій мові О. Потебні. Дослідник наділяє його вузькоспеціальним змістом. Відтак окремі судження вченого є сенс подати без перекладу. О. Потебня роз'яснює: «Знак в слове есть необходимая (для быстроты мысли и для расширения сознания) замена соответствующего образа

нує, перш ніж певний зміст пристане до певного звука (6: 122–123). Ще не актуалізовані смисли формуються на тлі стійкого асоціювання одних явищ з іншими (фактично – на ґрунті метафоризації) і за допомогою вже наявних слів. «Щоразу, коли нове явище залучає до пояснення раніше пізнане, із цього *попереднього*¹² запасу зринає у свідомості прийнятне слово. Воно й означає русло для плину думки» (5: 401). В образному слові концентрується новий зміст. А тому фігуральність важлива як механізм *пізнання*, надалі – як регулятор поведінки і необхідна для розвитку *думки* (6: 11, 21, 74–75, 80; 7: 96). Показово, що «саме потєбнянське тлумачення образу як основи розумових процесів відповідає тим новим теоріям, які панують сьогодні у природознавстві... Згідно з сучасною квантово-хвильовою концепцією мозок людини є тим органом, що породжує хвильові структури, відповідні до форм оточуючих людину об'єктів. Але форми мислення суб'єктивні й ґрунтуються на власній апперцептивній базі мовця. Отож спілкування за допомогою вербальних структур базується на здатності словесних сигналів викликати у свідомості співрозмовника індивідуальні образи, що мають відповідний зміст» [СНИТКО 2004: 89–90].

Доцільно відзначити актуальний коментар О. Потєбні й щодо метафоричності як постійної властивості *мови*: «...Перекладати ми можемо тільки з метафори на метафору» (5: 590). Водночас оцінка ключової ролі метафори у *вербальному* спілкуванні корелює із судженням про вагомість метафори як *ментального* феномену, як дієвого механізму в пошуку істини; пор.: (5: 260–273).

или понятия; он есть *представитель* того или другого в текущих делах мысли, а потому называется *представлением*» (2: 18). Або ще: «*Представление* есть известное содержание нашей мысли, но оно имеет значение не само по себе, а только как *форма*, в какой чувственный образ входит в сознание; оно – только *указание* на этот образ и вне связи с ним, то есть вне суждения, не имеет смысла. Но представление возможно только в слове, а потому слово... есть выражение суждения, двучленная величина, состоящая из образа и его представления» (7: 126). Принагідно додамо, що термін 'представление' в розумінні О. Потєбні є синонімом до іншого концептуального поняття, а саме: 'внутрішня форма' (докладніше про це див. далі в нашому дослідженні). Пор.: «Слово с самого своего рождения есть для говорящего средство понимать себя, апперцепировать свои восприятия. *Внутренняя форма*, кроме фактического единства образа, дает еще знание этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, то есть *представление*» (7: 125).

Як видно, О. Потєбня підкреслює *власне лінгвістичну* маркованість терміна 'представление'. І важливо, що дослідник навіть застерігає від ототожнення цього поняття зі 'сприйняттям', 'чуттєвим образом' та іншими *позамовними* явищами (2: 18–19; 6: 131).

Враховуючи сказане, до слова 'представление' у його потєбнянському трактуванні можемо запропонувати (як робочий варіант) український відповідник 'представлення'. У цьому разі зберігається актуальна семантика (за ознакою 'бути представником' / 'заступати' / 'символізувати'), а також чіткіше розпізнається метамова тексту-першоджерела.

¹² Тут і далі в цитатах курсив мій. – Л. Г.

Підкреслимо, що своє бачення онтології метафори й у цілому, розуміння образного характеру мислення О. Потебня виклав задовго до появи когнітивної / концептуальної теорії метафори. Тільки 1980 р. Дж. Лакофф і М. Джонсон напишуть: «...Метафору звичайно вважають власне мовною характеристикою, пов'язаною радше зі словами, аніж з мисленням і діяльністю... Ми виявили, навпаки, що метафора сповнює наше повсякденне життя, до того ж не тільки мову, а й мислення і діяльність. Понятійна система, у межах якої ми думаємо і діємо, насправді є метафоричною... Як звороти мови метафори можливі тільки тому, що йдеться про метафори концептуальної системи людини» [цит. за вид.: ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 25, 27]. І дещо пізніше один із дослідників підтвердить: «локус метафори – у думці, а не в мові» [ЛАКОФФ 1993: 203].

Вірогідно, що найміцніші поліаспектні зв'язки усталилися до сьогодні між метафорологією та стилістикою художньої літератури. Індивідуалізованість, експресія, образність, якими наділяють метафору, цілком корелюють із суб'єктивністю, що її приписують художньому стилю.

На тлі таких своєрідних міжгалузевих пріоритетів когнітивна теорія метафори зберігає дещо особну позицію. Адже з погляду розробників, метафора не є суто поетичною «окрасою», риторичним виражальним засобом, а є вона способом категоризації, концептуалізації, пізнання дійсності й властива повсякденній свідомості, яка матеріалізується у повсякденному мовленні [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008]. «Раціо» людини, невід'ємне від уяви, значною мірою спирається на метафоричні моделі, відтак «залучення метафори до розуміння досвіду – один із найвеличніших тріумфів людського мислення» [ЛАКОФФ 1995: 182]. Зрештою, означена теорія метафори надала інструментарій для вивчення насамперед соціальної комунікації, суспільної свідомості. У такому методологічному ключі послідовно здійснюється опис, зокрема, політичного дискурсу; див., напр.: [БАРАНОВ и др. 2006; БУДАЕВ 2010; ЯВОРСЬКА–БОГОМОЛОВ 2010]. Натомість дослідження специфіки власне художнього мовомислення опинилися на периферії когнітивної лінгвометафорології. Згадаємо, що Дж. Лакофф і М. Тернер упорядкували «путівник із поетичних метафор» [ЛАКОФФ–ТЕРНЕР 1989], де на матеріалі текстів художньої словесності розглянули способи «оновлення» конвенціональних (концептуальних) метафор¹³. Ішлося по суті про той набір метафоричних проєкцій, які є частиною культурної парадигми всіх носіїв певної мови. Конвенціональні метафори відбивають типові кореляції між пізнаним і пізнаваним. Вони співвідносні з усталеною понятійною системою, яка відображається в актах повсякденної вербальної комунікації. Додамо, що концептуальні метафори відтворюються автоматично, на підсвідомому рівні й сприймаються більш-менш однозначно, оскільки є маркерами стереотипного мислення представників етнокультурної спільноти [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008].

¹³ Пор.: «...У поезії мова – це засіб створення нових концептуальних метафор» [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 251].

Як факт *колективної* свідомості концептуальна метафора, звичайно, не протистоїть тій метафорі, що функціонує в *художньому* тексті й передусім є продуктом *індивідуального* мовомислення. Насправді, саме колективне знання дістає індивідуального втілення в мові, при цьому вербальні засоби є загалом універсальними, а смисл може бути виразно суб'єктивним, якщо його скеровує «естетично налаштована свідомість» [Л. БУТАКОВА]. Індивідуальність і суспільство «не можуть існувати одне без одного подібно до двох протилежних полюсів магніту» [ПЕЧЕНКОВ 1999: 37]. Особистість «апріорі зазнає впливу суспільного мислення, оскільки в лінгвокультурі, до якої належить індивідуум, уже сформувалися певна національна свідомість і єдина мова, отже індивідуальні мислення і мовлення неминуче постають складовою суспільного мислення й мови» [КРАВЦОВА 2011: 35]. Пор. ще: «...наявність особистісних – унікальних, одиничних – смислів, характерних для текстів, що актуалізують індивідуально-авторську картину світу, є співмірною колективним знанням про світ, притаманним окремій спільноті (соціальній, професійній та ін.), окремому народу (ідіоетнічній групі) і людству взагалі. Відтак належність автора до певної лінгвокогнітивної спільноти стає запорукою успішної комунікації...» [ЛИТВИНЕНКО 2008: 120].

Зі сказаного випливає, що «метафори, якими ми живемо», структурують і мову, і мислення в будь-якій сфері людської життєдіяльності, а отже, і в царині літературно-художньої творчості. Важливо при цьому, що метафора є джерелом *нових* знань, «скарбницею» *глибинних* смислів. До того ж знання, що їх акумулює метафора, мають *загальнолюдську* цінність, укорінені в контексті *певної лінгвокультури* і в *індивідуальному* досвіді її носіїв.

Підкреслимо, що О. Потебня як дослідник художнього слова і художнього мислення не міг не зважати на приклади *типових* співвідношень між пізнаним і пізнаваним¹⁴, обіграні творцями *красного* письменства. Він спостеріг, що «справжні» поети дуже часто вдаються до «*готових* форм» (6: 148). І за цим прочитуємо не менш актуальні висновки – щодо важливої ролі поетичних узагальнень в економії людської думки, щодо їх «голографічної» здатності («представляти в окремому загальне, нести в частині інформацію про ціле»¹⁵): поезія (як і мистецтво взагалі) акумулює значний смисловий потенціал за допомогою конкретних, одиничних словесних образів; поетичний образ концентрує множину різноманітних думок у відносно невеликих розумових величинах, він у малому має зафіксувати найважливіше і найзмістовніше; «на сцені людської думки» поетичний образ – «представник тисячі окремих думок» (6: 97–99; 5: 59)¹⁶. І вже на тлі регулярних когнітивних проекцій думка зазнає по-

¹⁴ Пор. із тезою про «відображення метафоричних понять *системного* типу» [ЛАКОФФ – ДЖОНСОН 2008: 92].

¹⁵ Див.: [ХТ 2010: 22].

¹⁶ Факт економії *мислинневих* зусиль О. Потебня розкриває через поняття «згущення думки». Про це див. також далі в нашому дослідженні.

стійних перетворень, тобто «готові форми» спроможні генерувати щоразу «новий зміст»; пор.: (6: 148). Прикметно, що аналогічних висновків доходить Р. Цур, один з апологетів сучасної когнітивної поетики: породження і сприйняття текстів у цілому відбувається за універсальними когнітивними моделями, але в разі художньої творчості (Р. Цур апелює щонайперше до матеріалу поезії) концептосфера видозмінюється і навіть деформується, у такий спосіб адаптуючись до незвичних завдань [TSUR 1992: 4–5]. Очевидно, знову ж маємо підстави погодитися, що «хід міркувань Потебні... спрогнозував пошук когнітивними поетологами тих механізмів, які трансформують сталі образи, укорінені у свідомості як «звичка думки», у власне поетичні» [ВОРОБІЙОВА 2005: 23].

Доцільно, зрештою, зацентувати на специфічних вихідних принципах, важливих для вивчення *художньої* метафори. Зауважимо одразу, що у світлі теорії Лакоффа – Джонсона «творчі» метафори сигналізують про ймовірне розширення конвенціональних систем мислення і мови та перехід у царину «образного», «барвистого», «фантастичного» мислення і «поетичної» мови [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 34, 90]. Пор. ще: «Ці метафори надають нам нове розуміння нашого досвіду. І тому вони спроможні наповнити новим змістом наше минуле, нашу повсякденну діяльність, наші знання й переконання. ...нові метафори висвітлюють ті сутності, які зазвичай ігноруються загальноприйнятою понятійною структурою...» [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 169, 204].

Художня метафора є проявом щонайперше індивідуально-авторських інтенцій, отже, забезпечує «імплицитне протиставлення буденного світобачення, яке відповідає класифікаційним (таксономічним) предикатам, незвичному, такому, що виявляє індивідуальну сутність предмета» [АРУТЮНОВА 1999: 381]. Певно, що «незвичність» світоуявлення не сумісна з механістичністю творення (останнє стосується, нагадаємо, концептуальних метафор). Так само позбавлена автоматизму процедура декодування художньої метафори. І тут доречно обумовити принципову позицію О. Потебні: з кожним новим сприйняттям образу однією людиною, тим більше – іншим реципієнтом змінюється значення поетичного образу (5: 101). Міркування, висловлені в цьому ж ключі, знаходимо й у теоретиків когнітивізму; пор.: «...Значення завжди є значенням для когось. Зміст речення не є сутністю самодостатньою... це завжди значення для когось, для реальної особи або гіпотетичного типового представника мовної спільноти» [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 208]. Між тим дискусійною видається думка про те, що «феноменами, які забезпечують розуміння», є не лише конвенціональні, а й неконвенціональні (властиво, «творчі», «образні») метафори [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 187, 208].

Загалом осмислюючи тенденції когнітивного аналізу художнього дискурсу, переконуємося, що новітня філологія певний час залишалась осторонь спеціальних, часткових питань *літературної* комунікації. (Інтерес до цих питань активізувався з появою книги М. Тернера про художнє мислення [TURNER 1996].) Відтак наукові завбачення О. Потебні проступають з особливою виразністю. Адже свою дослідницьку увагу він послідовно скеровував на мистец-

тво слова, при цьому деталізуючи порівняльно-зіставний аспект обраної проблематики. «Найбільше цікавлять мене питання мовознавства, у його гумбольдтівському розумінні: “поезія” і “проза” (поетичне і наукове мислення) “по суті явища мови”», – писав учений (1: 13).

Підкреслимо, що в категоріях «поетичності» й «прозаїчності» О. Потебня розкриває (услід за В. фон Гумбольдтом) природу мислення. Він характеризує два стани думки, явлені у слові: якщо певний зміст експлікується в образі, тобто алегорично, то йдеться про «поезію»; якщо зміст виражається безпосередньо, мовою фактів і абстрактних умовиводів, то має місце «проза» (9: 228–234). У такий спосіб О. Потебня аналізує мистецтво і науку; мислення образне (поетичне) і понятійне (наукове).

Цікаво, що думка набуває певного стану абсолютно мимовільно; форми мислення постійно взаємодіють (6: 39, 125; 9: 235). О. Потебня стверджує: «Діяльність поета – це робота думки, якоюсь мірою дуже подібна до думки наукової» (6: 147). Пор. ще: «Поезія є діяльністю, спорідненою з науковою, паралельною їй» (6: 75). Справді, «поетичний образ виникає слідом за певним хвилюванням, певним напруженням», але, як видно, у цьому «немає нічого характеристичного», це взагалі стосується «роботи думки як такої» (6: 147). Зрештою, і «поезія», і «проза» співвідносні зі сферою словесного – ускладненого – мислення (5: 29).

Важливо нагадати, що поетичну (образну) форму думки О. Потебня вважав первинною, вихідною. На цьому ґрунтується й теза вченого про одвічну тотожність мови і «поезії» (7: 175). Мислення поетичне існує апіорі, наукове – апостеріорі (9: 234–235). Поезія «вказує шлях науці» (10: 90). Із погляду О. Потебні, мистецький твір «є головно актом пізнання, ...що *передує* пізнанню прозаїчному, науковому» (6: 135)¹⁷. Як виявляється, «щохвилини ми маємо потребу в поетичній формі» (6: 125). Тому й «для створення думки наукової поезія необхідна», і «де замало поняття наукового, там виступає на сцену поетичний образ» (6: 125)¹⁸. За спостереженням О. Потебні, «сила-силенна слів, що їх

¹⁷ Прикметно, що своєрідну аналогію до висновків О. Потебні маніфестують постмодерністи. У їхньому розумінні лише поетичне – інтуїтивне – мислення здатне сприяти адекватному осягненню дійсності [див. ЖУРАВЛЕВ 2010]. І зрештою, самі роботи теоретиків постмодернізму є цьому талановитим підтвердженням: стилістика досліджень, покликаних створити атмосферу «задоволення від тексту» [Р. БАРТ 1973], справді, більшою мірою нагадує витвори красного письменства, ніж класичні наукові трактати. «Будь-який науковий аналіз починає здійснюватися за законами художньої творчості, тобто сприйматися як наратив з усіма ознаками белетризованого повістування, перетворюючись на філософські міркування про пізнаваність / непізнаваність світу» [БАБЕЛЮК 2009: 4].

¹⁸ Прикметно, що «поезія» послідовно супроводжує «прозу» О. Потебні. Наукова думка, утілена в яскравому образі, дістає відповідної конкретики, чіткої мотивації, що, звичайно, сприяє її адекватному осмисленню. Коли О. Потебня пише про ізоморфізм слова і твору мистецтва, їх структурні «стихії», то вслід з Г. Штейнталем пропонує увияти мармурову статую, що зображує жінку з мечем і терезами: зовнішньою формою

уживаємо несвідомо, ...анітрохи не відрізняються від... прислів'їв, байок, драм, епопей, романів» (6: 111). Див. також далі: «Ми, самі не відаючи, ...удаємося до поезії, без чого наша думка абсолютно неможлива» (6: 111)¹⁹.

О. Потебня глибоко усвідомлював унікальну онтологічну, гносеологічну й естетичну вартість словесного мистецтва. Він визнавав абсолютний авторитет художнього твору; істинність художньої реальності; автентичність художнього відкриття [див. ШЛЯХОВА 2013: 21]. «Поезією створено багато образів, де нічого додати, ані відняти; проте немає і не може бути досконалих наукових праць», – констатує О. Потебня (7: 177). Із-поміж еволюційно різних форм свідомості, проявлених у слові, художня література репрезентує самотутній креатив. «Ідеться про особливе перетворення – не видиме, матеріальне, а утаємничене, духовне, наслідки якого, проте, часто відчутніші, бо спрямовані на сферу, досконалість якої убереже від руйнування й видимий світ» [МАТВСЄВА 2006: 72]. У цьому – дієвість і «вища правда» красного письменства; пор.: (4: 139; 5: 4, 31–56, 83, 98). Розуміння абсолютної «поетичності», що його мав О. Потебня, довершує квінтесенція: «Поезія... винагороджує за недосконалість наукової думки і втамовує природну людську потребу помічати всюди цілісне й довершене» (7: 177).

Властиво, мистецтво і наука не протиставлені, бо є вони «тлумаченням дійсності, її переробкою для нових, складніших, *вищих* цілей життя» (5: 67). Маючи спільні – «образові» – першовитоки, «поезія» і «проза» наділені все ж різною модальністю: до слова із «живим» представленням тяжіє мистецтво; слову з представленням «утраченим» («призабути») відповідає наука. Інакше ка-

тут буде мармур; форму внутрішню уособлюватиме жінка з атрибутами античної богині; на зміст укаже символіка правосуддя (7: 156–157). Художні засоби обирає О. Потебня й для унаочнення «техніки думки»: людська свідомість – невелика сцена, на якій думки можуть перебувати тільки почергово, змінюючи одна одну; важливо, що мистецтво здатне прискорити цей невпинний рух думок, увиразнюючи окремі з них (6: 91, 98–99). Щоб пояснити, здавалося б, парадоксальне явище (обумовлене, до речі, В. фон Гумбольдтом): «навіть абсолютне розуміння є тією ж мірою нерозумінням», – О. Потебня згадує про... музичні інструменти. Вони звучатимуть в унісон, але звук одного не повториться в іншому; так і «людина не може вийти з кола власної думки» (10: 80). Звернімо увагу на ще одну цікаву аналогію, яку віднаходить О. Потебня: «Коли я промовляю, а мене розуміють, то не перекладаю думки зі своєї голови в іншу, – так само полум'я свічі не подрібнюється, коли я від нього запальною іншою свічку, тому що в кожній спалахують свої гази» (9: 226).

Майстерно врізноманітнюючи «прозаїчні» розмисли, О. Потебня, як видно, по-особливому цінував «поетичний» спосіб аргументації думки.

¹⁹ Співзвучні цьому поглядові судження знаходимо в роботах когнітологів: мислення є принципово художнім («literary mind»), а тому художніми (літературними) є фактично всі тексти [TURNER 1996]; свідомість художня і свідомість повсякденна є результатом тих самих когнітивних процесів, щоправда, у художньому дискурсі виразніше проступають інтенції до самовираження і спрацьовує фактор естетичного впливу [TSUR 1992].

жучи: якщо «поезія» маніфестує силу внутрішньої форми слова, його виняткової етимологічної пам'яті, то «проза» сигналізує про згасання первинної образності. («Символізм мови ймовірно назвати її поетичністю; натомість забуття внутрішньої форми видається нам прозаїчністю слова» (7: 155).) Перше корелює з художнім мовомисленням; друге – із науковим.

Достеменно, що О. Потебня зважав на суб'єктивний характер творчості, зокрема письменницької праці²⁰, і не відкидав стихійно-несподіваної, потаємної суті креативного начала. Пор.: «Поетичний твір є передусім справою душі самого автора, роботою над його власним розвитком» (6: 158); «Поет дійсно є істотою тендітною, крилатою і святою; він може творити тільки перейнятий захвату, утративши самовладання і розсудок. ...цілковите заглиблення у творіння» (5: 92); «...як слово, так і художній твір завершує періоди розвитку митця, є переламним пунктом у його духовному житті» (7: 172). Додамо, що «погляди Потебні на мистецтво як на орган «самосвідомості» сформовані передовсім вітчизняною культурологічною спадщиною, зокрема сповідуваними К. Транквіліоном-Ставровецьким та Г. Сковородою ідеями самопізнання, морального самовдосконалення, «спорідненої» праці як умов виконання свого земного призначення» [ШЛЯХОВА 2013: 21].

Вагому роль у кристалізації «поетичної» думки О. Потебня надавав рецепієнтови. Учений писав: «...той самий художній твір, той самий образ неоднаково діють на різних людей і на одну особу в різний час, як і те саме слово кожен розуміє по-іншому» (7: 157). Акцентуючи на співмірності мови (слова) і мистецтва (поезії; ширше – літературно-художньої творчості)²¹, О. Потебня відзначав, що «словом нема як передати іншому свої думки, а можна тільки збудити в ньому його власну, ...не можна її повідомити й у творі мистецтва; отже *зміст* цього останнього (якщо твір завершено) *розвивається не в художникові, а в тих, хто пізнає*» (7: 163).

Спонукою до розуміння стає, як твердить мислитель, *внутрішня форма слова* (7: 162). Вона не є тотожною цілісному словесному образі (адже природа слова триєдина²²), проте виступає його конститутивним елементом і функціонально є генератором образності (інакше – «когнітивним кодом») (ХТ 2010:

²⁰ «У найзагальнішому розумінні всі звершення думки є суб'єктивними, ...є здобутками персональної творчості; але в цій безмірній суб'єктивності можна відокремити об'єктивне і суб'єктивне та приписати перше науці, а друге – мистецтву» (7: 178).

²¹ Див. вище примітку 18 із тезою про ізоморфізм слова і мистецького твору. Пор. також: «Мова в усьому своєму обсязі й кожне окреме слово відповідає мистецтву...» (7: 161); «Зважаючи на те, що художній твір є... знаряддям у розвитку думки й самосвідомості, ...і навпаки – виявляючи у слові ідеальність і цілісність, притаманні мистецтву, ми доходимо висновку, що й слово – це мистецтво, а власне, поезія» (7: 173); «Слово тільки тому є органом думки, що... має всі властивості художнього твору» (7: 179).

²² «У слові ми розрізняємо: *зовнішню форму*, тобто членоподільний звук, *зміст*, об'єктивований звуком, і *внутрішню форму*, або ближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст» (7: 156).

23)). Внутрішня форма – «концептум», або «зерно першосмислу» [КОЛЕСОВ 2013], – «містить основу першопочатку», оприявлює «першопереживання», «певний штрих архетипу, праобразу» [ХТ 2010: 22–23]; виражає мотивувальну ознаку, ту найпершу прикметну, доміантну рису слова, виділену людиною і закріплену в його зовнішній формі²³. Ідеться про такий сегмент слова-образу, який, будучи, знаком, може представляти інший знак, тобто демонструвати семіотичну подвійність – як «знак значення», як «образ образу»; пор.: (7: 125, 148; 2: 17; 6: 136; 5: 19). На переконання О. Потебні, саме цей сегмент, або внутрішня форма слова, «скеровує думку слухача, ...не визначаючи меж його розумінню слова» (7: 162). І оскільки межі розуміння не є регламентованими, закономірно, що внутрішня форма слова мотивує (програмує) думку²⁴, закладає певні змістові конфігурації, а втім, набуваючи об'єктивної вимірності, не детермінує жорстко ні думку, ні текстовий смисл²⁵ (відтак останній «може слу-

²³ Наведемо приклад О. Потебні: «Зі словом 'золото' наша думка навертається до кольору, а про вагу, звук може й узагалі не йтися, оскільки, бачачи золото, ми не щоразу зважували його або чули його звук» (7: 125).

Варто додати, що внутрішню форму слова, яка фокусує завжди тільки одну ознаку образу (для слова 'золото', як ішлося, «центром образу» є жовтий колір), О. Потебня співвідносить з *об'єктивним* змістом. А той зміст, що є окремою категорією в трьохелементній структурі слова, він називає *суб'єктивним*, таким що може акумулювати безліч ознак (7: 90). Аналогічний підхід до диференціації змісту О. Потебня розкриває через поняття «ближчого» і «дальшого» значень. Із погляду вченого, «ближче, або формальне, значення слів, сукупно з представленням, уможливує порозуміння мовця і слухача, ...є народним, натомість дальше значення різняться в кожного за кількістю і якістю елементів, відтак є *особистісним*» (2: 20). У першому випадку йдеться про єдність суб'єктивних думок, а в другому – про глибоко індивідуальний характер мовомислення. Як видно, О. Потебня справді «тонко розрізняв і відчував» грані змісту [БОЛОТОВ 2008: 95].

²⁴ Звертаємо увагу, що сучасні дослідники співвідносять внутрішню форму слова як важливий елемент семантико-когнітивних процесів із т. зв. інфратекстом (від лат. *infra* – нижче, під і *textum* – тканина, зв'язок, побудова) – віртуальним трансуб'єктивним джерелом смислу, спільним для автора і для реципієнта; своєрідним естетичним об'єктом, первинним для всіх евентуальних версій тексту, тих, що постають як результат співтворчості між адресатом і адресантом [ПРОСАЛОВА–БЕРДНИК 2010: 133, 140]. Ідеться про певну субстанцію (інваріантну основу) у площині «породження – сприйняття». Інфратекст уже існує, коли, з одного боку, «автор переживає осяяння, натхнення, ...приходить до задуму про втілення пережитого осяяння» і далі «маніфестує цей смисл в об'єктивному знаковому матеріалі»; а з іншого боку, реципієнт «намагається осягти... смисл під час діалогу з автором через посередництво знакової маніфестації» [ПРОСАЛОВА–БЕРДНИК 2010: 133].

²⁵ Внутрішня форма слова характеризується постійною відкритістю й «готовністю» до актуалізації. «...Якісна визначеність буття ВФ [внутрішньої форми. – Л. Г.] слова кожного разу інша, бо, хоча вона й має змістову усталеність (поза текстом), у висловленні, у художньому тексті здатна змінювати свої властивості» (ХТ 2010: 21).

жити підставою вибору альтернатив, формувати «діалогічність» різних сегментів тексту – смислових, емоційно-оцінних» [ХТ 2010: 22]). Отже, як стверджує О. Потебня, «зміст слова здатний зростати» (7: 162–163)²⁶; мова здатна прояснювати втаємничені істини (7: 30–31). Письменникові не цікаво шукати образ для вже сформованої ідеї, інакше-бо твір втрачає сенс як для самого автора, так і для публіки (5: 31–32). Ідея народжується у процесі творення. Мистецтво / слово – засіб її формування, засіб, що обертає враження на нову думку (пор. 9: 213). Про те, «як уявляється людині її власна думка», сигналізує внутрішня форма слова (7: 91). І важливо, що мислення активізується під час рецепції, коли читач вибудовує власну версію мистецького твору – об'єкта сприйняття. Відтак зміст проектується нами (7: 163–164)²⁷.

Нарешті, метамовою сучасної текстолінгвістики сутність художнього слова / твору можна окреслити поняттям «емоціогенність»²⁸. Ідеться про значну інформативність словесно-поетичного образу, здатного повідомляти більше, ніж закладено в системі мови, і кореспондувати найпотаємніше знання

Мислеобраз, або внутрішня форма слова, «є багатошаровим утворенням, що сприяє постійному перекодуванню інформації з логічно-поняттєвого рівня на образний – і навпаки» [ХТ 2010: 22].

²⁶ Пор. з висновком Г. Р. Яусса, класика рецептивної естетики: «Читач (чи краще – адресат) може реагувати зовсім по-різному: мистецький твір можуть просто споживати чи в кращому разі критикувати, можуть захоплюватися ним або заперечувати його, гратися його формою, тлумачити його зміст, приймати визнані інтерпретації або пробувати самому написати оповідання. Зрештою, *адресат може зреагувати на художній твір, створивши свій, новий...* Внаслідок цих різноманітних дій зміст твору завжди складається в новий – як результат поєднання двох чинників: горизонту сподівань (або первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (або вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові» (із праці 1981 р. [ЯУСС 2009: 180]).

²⁷ О. Потебня обґрунтував, як вважається, *функціональний* підхід щодо варіативності текстового змісту. Нині саме в такій моделі інтерпретації дослідники вбачають істотні переваги. Адже функціональний підхід враховує і «внутрішні» фактори, що визначають систему актуальних асоціацій у процесі сприймання тексту (стать, вік, соціальний статус, лінгвокультурний досвід та інша атрибутика реципієнта), і чинники «зовнішні», що безпосередньо формують читацьку проекцію (структура тексту, його власне мовна організація). Водночас визнається, що варіативність змісту є обмеженою, «по-перше, тотожністю матеріальної форми тексту, єдиної для всіх, хто сприймає, по-друге, відносною близькістю життєвого досвіду реципієнтів, у тому числі соціального, естетичного і т. д.» [СТЕПАНЧЕНКО 2004: 296]. Загалом же, показово, що О. Потебня, сповідуючи діалектику змінності-стабільності текстового смислу, на сторожі релятивної змістової динаміки поставив слово-твір – код національного письменства, самотній знак етнокультури.

²⁸ Див., напр.: [ФИЛИМОНОВА 2007; BURKE 2011].

про світ²⁹; бути носієм своєї – естетичної – «зарядженості»³⁰, відтак породжувати енергію³¹, відбивати мінливість емоційної аури, по суті акумулювати функції емоційного резонатора³². І в цьому аспекті лінгвопоетична теорія О. Потебні чекає на подальше осмислення. Діяльнісно-творчий підхід до мови, що його послідовно практикував учений, залишається на часі.

2. «Техніка думки», детермінована словом, базується на співвідношенні двох ментальних комплексів: пізнаного (джерела) і пізнаваного (мети). При цьому їх взаємодія може бути як односпрямованою (джерело → мета), так і різновекторною. В останньому випадку йдеться про формування зведеного значеннєвого простору і породження раніше не експлікованих смислів.

Співвідносити явища між собою – природна людська здатність, часто мимовільна. На позначення цього ментального процесу, а також його вербальних «наслідків» у когнітивній лінгвістиці використовують різні терміни: аналогія (analogy), блендинг (blending), концептуальна інтеграція (conceptual integration), проєкція (projection), рекурсія (recursion) тощо. Закономірно, що метафорі – одній із форм «аналогового» мовомислення, без якої «неможливе здобуття нового знання» [КСКТ 1996: 55], – дослідники приділяють особливу увагу.

Як ішлося, вельми резонансною в сучасній філології, зокрема в поезиці, виявилася концептуальна теорія метафори. Варто уточнити, що за цією тео-

²⁹ Додамо актуальне спостереження О. Лосєва: слово у живому мовленні «несе на собі смислову енергію того цілого, куди це слово входить...» [ЛОСЄВ 1990: 39].

³⁰ Р. Цур пише про особливий ступінь чуттєвої напруги, сконцентрованої в художньому тексті, зокрема в поезії [TSUR 1992: 21].

³¹ Буде доречним знову послатися на О. Лосєва і його загальний висновок про те, що саме енергема як образ «взаємовизначення» смислу є закладеною в імені сутністю [ЛОСЄВ 1990: 60–92]. Прикметно, що вчений констатував «енергематичну» різнорідність слова і кожен етап еволюції імені співвідносив безпосередньо з певним типом енергеми (від фізичної до гіперпоетичної). За лінгвософською концепцією О. Лосєва, слово – ефірний організм, «наділений магічною силою... творити великі діяння»; цей незримий об'єкт дістається глибин нашого мозку, породжуючи незвичайні реакції [ЛОСЄВ 1990: 68].

Слушним доповненням до викладеного можна вважати коментар сучасного дослідника текстових структур: «Слово – не лише ідеальний адекват дійсності; будучи самою дійсністю (матеріальною, духовною), воно здатне поширюватися в просторі і часі, нести інформацію, випромінювати емоційно-експресивну енергію» [МОЙСІЄНКО 2008: 11]. Спеціальні маркери лінгвосвіту (графічні, лексичні, граматичні та ін.) «покликані бути в ньому організаційно, інтендно зумовлюючими на вертикальних і горизонтальних лініях перетину емоційно-смислових енергій композиційної, образно-динамічної структури» [МОЙСІЄНКО 2008: 12].

³² Пор. із твердженням І. Бодуєна де Куртене: «Мова – один з потужних резонаторів, тих, що посилюють, а почасти стримують основні тони душі людської» [БОДУЕН ДЕ КУРТЕНЕ 1963: 245].

рією метафора є результатом взаємодії двох когнітивних структур: сфери-джерела, або донорської зони (source domain, donor domain) і сфери-мети (сфери-мішені), або реципієнтної зони (target domain, recipient domain)³³. Зв'язок між цими структурами не має логічного підґрунтя, а залежить від індивідуального / колективного досвіду людини / етносу. Напрямок метафоричної проекції незмінний: елементи вихідної понятійної сфери, тобто джерела, частково відтворюються в зоні мішені, але не навпаки. Таке профілювання може відбуватися майже автоматично; усталена відповідність між когнітивними структурами є свідченням стереотипності ментальних процесів – на рівнях загальнолюдському і власне національному. Нагадаємо, що метафори, узвичаєні в певному лінгвокультурному середовищі, називають конвенціональними, або концептуальними.

Широко тиражованою в новітній лінгвістиці є також теорія блендів (блендингу, або концептуальної інтеграції), розроблена Ж. Фоконьє і М. Тернером [FAUCONNIER–TURNER 2002]. Ключова ідея теорії така: створення нових смислів на базі вже існуючих – унікальна здатність людини; саме ця здатність є вирішальною в тому, як люди мислять і живуть. І мова, і мистецтво, і релігія, і наука – результати дії концептуального змішування.

Метафора – лише один із пунктів у схемі всезагальної інтеграції. На думку Ж. Фоконьє і М. Тернера, алгоритм метафоричної проекції є значно складнішим, ніж його представили Дж. Лакофф і М. Джонсон. У процесах, що їх забезпечує метафора, як-от: осмислення безпосередньо сприйманого, пізнання невідомого через відоме, створення нової реальності³⁴, – беруть участь не тільки сфера-джерело і сфера-мішень, тобто вихідні, базові домени («input spaces»), за термінологією Ж. Фоконьє і М. Тернера), а й інші структури. Метафоричний «сценарій» послідовно розгортається за *інтегративною* моделлю. Мова йде про формування і взаємодію т. зв. ментальних просторів. Останні утворюють абстрактне середовище, у якому відбувається концептуалізація. Важливо, що ментальний простір не існує поза людським мисленням, він не проектується на об'єктивну дійсність, тому відображає уявний стан справ, реальність не логічну, а психологічну. (Пор. у Дж. Лакоффа: «Ментальний простір... не належить до тих сутностей, які можна було б зіставити з реальним світом або його частиною» [ЛАКОФФ 1995: 173].) Із погляду Ж. Фоконьє, ментальні простори – це наше розуміння дійсності; це певні гіпотетичні ситуації; це події, змодельовані у творах мистецтва тощо [FAUCONNIER 1994]. У думках людини ментальні простори постійно взаємодіють, отже, відбуваються пізнавальні

³³ Див. про це, напр.: [СЕЛІВАНОВА 2011: 391–393].

³⁴ Пор.: «Нові метафори здатні творити нову реальність. Це ймовірно, якщо ми будемо осмислювати досвід через мову метафори, ...якщо почнемо діяти в межах цієї мови. Коли нова метафора стає частиною понятійної системи, ...вона перетворює цю систему, а ще – уявлення і дії, породжувані нею. Чимало змін у культурі є результатом засвоєння нових метафоричних понять і втрати застарілих... Нові метафори спроможні творити нове розуміння...» [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 175, 251].

процеси. Сам механізм концептуальної інтеграції впливає зі здатності людини до образного мислення, до встановлення несподіваних, малоімовірних зв'язків між певними ментальними сутностями. Отже, і метафора – це «звичний творчий процес»: «людський розум зіставляє неузгоджені семантичні концепти» та «об'єднує поняття... для глибшого проникнення в сутність справи»; відтак ми збагачуємо наші знання про світ і «створюємо нові гіпотези» [МАККОРМАК 1990: 359–360, 373].

Теорія блендингу містить низку положень, принципових для аналізу явища метафоризації, а саме:

– роль сполучного елемента між донорською та реципієнтною зонами виконує базове (фонове) знання – детермінанта для появи окремого ментального простору («genetic space»), у якому структури обох зон ніби вирівнюються;

– важливим у взаємодії когнітивних сфер є знання, що привнесене особистістю й відсилає до її індивідуального буття, відтак впливаючи на формування «змішаного» простору, або бленду («blended space»);

– бленд – самодостатній простір, у якому «розчиняються» властивості кожної з базових структур і кристалізується новий зміст як підґрунтя нової реальності;

– метафорична проекція може бути різноспрямованою: сфери джерела і мішені виступатимуть чи то засобом, чи предметом осмислення; реконструкція (а не лише профілювання) стосуватиметься й донорської зони, і реципієнтної.

Нарешті, підкреслимо, що з праць О. Потебні вимальовується достеменно сучасний погляд на людську когніцію. Коментуючи перебіг мовно-ментальних процесів, український вчений акцентує на порівнянні «двох мислених комплексів, шойно пізнаваного (x) і раніше пізнаного (A) через представлення (a), як tertium comparationis» (5: 20)³⁵. І далі у твердженнях О. Потебні прочитуються когнітивістські ідеї: «Оскільки *згадані комплекси завжди більш або менш різнопорідні, то слово, що виникає, завжди є алегоричним... Думка плине від A до x...*» (5: 20). Як видно, О. Потебня зважає на *інваріантний* характер метафоричної проекції. (Нагадаємо, що такий самий підхід («invariance hypothesis») окреслено в доктрині Лакоффа–Джонсона.) Разом із тим дослідник «передбачив напрям подальшого розвитку класичної теорії концептуальної метафори» [ВОРОБІЙОВА 2005: 23]. Про можливість «інтеграції» та появи «змішаного» простору (вдаюся до термінології Ж. Фоконьє і М. Тернера), у яких задіяні пізнаване і пізнане, міркування О. Потебні, у цілому, є ще фрагментарними³⁶, але не менш змістовними.

«Будь-яке нове сполучення думки... спонукає до пошуку нових сприйнять і доведення їх зв'язку та узгодженості з *попередніми*», – підкреслює вчений (5: 408). І в цьому немає парадоксу. «Людина, шукаючи нове, обертається в минуле, власне, близьких, інших, віддалених у часі, що зафіксували свій досвід у

³⁵ Див. ще: «До плину людської думки є парна спонукка: *пояснюване і пояснювальне*» (3: 8).

³⁶ Пор.: [ВОРОБІЙОВА 2005: 23].

книгах. Сполучені елементи «я-досвідів» утворюють нову комбінацію, яка знімає питання й сама стає новим досвідом. Цей процес безкінечний, як незнищенними є здатність, прагнення людини творити» (Матвєєва 2006: 72). Як ішлося, з погляду О. Потебні, взаємодію «мислених комплексів» скеровує представлення (**а**); пор. ще: «...Коли з'являється поетичний твір тієї ж миті, як **х** прояснюється через **А**, виникає **а**» (6: 136). Разом із тим О. Потебня відзначає характерну для думки *інверсійну* якість. Він пише: «Під час розуміння ж слухачеві або читачеві надано спершу знак, тобто **а**; але ми знову цей знак мусимо пояснити через нашу попередню думку, що є в запасі, тобто через **А**. Для нас **а** має бути вказівкою на те, що ми пізнаємо, тобто на **х**» (6: 136). Отже, відповідь митця (знак **а**) обертається питанням для реципієнта (**х**), але так чи інакше «скеровує думку слухача». Розуміння стає «повторенням процесу творчості у зміненому порядку» (6: 146). Новий образ формується на ґрунті якогось первинного образу, і відбувається не тільки профілювання властивостей пізнаного у пізнаваному, а й зворотна дія: «в *інверсії* той самий шлях думка проминає двічі» (5: 78).

На окрему увагу заслуговує теза вченого про «згущення думки»³⁷. Певно, що йдеться про *інтеграційний* процес – «осягнути думкою якнайбільшу кількість явищ та їх відношень» (6: 98). Важливо при цьому, що «економія мислення» – то не інерція творчого начала і не сповільнення пізнавальних механізмів, а, якраз навпаки, виняткова концентрація креативних зусиль і доказ невичерпного потенціалу людської думки.

У художньому творі, як вважає О. Потебня, співіснують протилежні якості: одиничність образу і множинність його сприймань. А втім, мистецтво цілісне³⁸, і в безмежному світі смислів, породжених індивідуальним образом, панують гармонія і внутрішньо мотивовані зв'язки (7: 168–169). Фактор адресата закономірно набуває питомої ваги: за участю реципієнта твір акумулює знання, не закладені письменником³⁹. Відтак «гнучкість образу» – рушійна сила в породженні нових значеннєвих структур. Суттєво, що в ролі фундаментального мислетворчого інструмента постає мова. Завдяки мові, образи сприймаються – фактично мимовільно – як послідовність «дій думки» (5: 7).

Ідею про «згущення думки», яке виявляється на етапі *сприйняття* повідомлення, доцільно співвіднести з поняттям «ментальний простір». Зрештою,

³⁷ Означений термін (в оригіналі – «сгущение мысли») О. Потебня використовує з посиланням на роботи М. Лацаруса і Г. Штейнтала (7: 194–195).

³⁸ О. Потебня коментує міркування В. фон Гумбольдта.

³⁹ Цікаво порівняти, як про єдність і боротьбу протилежностей, що мають місце на текстовому рівні, пише І. Гальперін у своєму класичному дослідженні: «Текст має двоїсту природу – стан спокою і руху. Представлений послідовністю дискретних одиниць, текст перебуває у стані спокою, і ознаки руху виступають у ньому імпліцитно. Проте коли текст відтворюється (читається), він перебуває у стані руху, і тоді ознаки спокою виявляються в ньому імпліцитно. Під час читання тексту відбувається перекодування повідомлення» [ГАЛЬПЕРІН 2007: 19].

моделювання ментального простору відбувається в процесі дискурсивної діяльності й безпосередньо пов'язане з чинником *реципієнта*⁴⁰. Нагадаємо, що зведення у свідомості людини певних сенсів до конструктів (концептів) схоже в цілому на «гіпотетичний синтез», коли суб'єктивна картина дійсності формується з комплексу уявлень індивідуума про минулі чи прийдешні події, його оцінок реальних, можливих, вигаданих ситуацій і т. ін. [FAUCONNIER 1994]. Аналогічний висновок впливає з учення О. Потебні: «...для людини реальне майбутнє – це *синтез часу*, який вона пережила, переживає, фіксуючи всі його моменти, що, збережені пам'яттю, у потрібний момент перейдуть зі сфери підсвідомості у свідомість» [див. МАТВЄЄВА 2006: 72–73].

Очевидно, що як дослідник «дії думки у слові» О. Потебня багато в чому провістив характер «когнітивної революції».

3. *Концептуалізація дійсності людиною є перцептивно зумовленою, відбувається з опертям на емпіричні уявлення, чуттєвий, тілесний досвід індивіда, а отже, має антропоморфний характер. На засадах «утіленого пізнання» («embodied cognition») послідовно структуруються метафоричні прообрази абстрактних реалій і зокрема, емотивних станів.*

«Що категорії мови сповіщають нам про мислення?» – запитує Дж. Лаккофф. І відповідає: «Мислення є втіленим. Це означає, що джерелом нашої концептуальної системи є чуттєвий досвід, у термінах якого й осмислюються її структури» [ЛАКОФФ 2004: 13]⁴¹. Аналогічний висновок формулює М. Джонсон у своєму програмному дослідженні: з огляду на те, які реалії набувають ключової ролі в житті людини і в який спосіб це виражається, можна твердити про зумовленість людського розуму людським тілом [JOHNSON 1987: xix]. Категоризація дійсності людиною хоч і звершується незалежно від свідомості, проте є планомірною. Когнітивний апарат діє за принципом економії: члени категорій мають різну психологічну значущість, відтак у семантичній «пам'яті» опиняються чи то в центрі (як прототипи), чи на периферії; див., напр.: [ROSCN 1975]. При цьому доказом безпосереднього зв'язку лінгвоментальних процесів із тілом людини, її кінестетичною здатністю, сенсомоторикою і под. є те, що соматична лексика належить до мовних універсалій і зокрема, якнайшвидше засвоюється дітьми [див. КОЛЕВА-ЗЛАТЄВА 2005: 28].

⁴⁰ До поезії як своєрідного ментального простору привертає нашу увагу французький театральний критик П. Паві: «*Поезію*, яку читає чи декламує вголос поет або читець, сприймають як ментальний простір, що відкривається читачеві й слухачеві й озвучує текст без ілюстрації та репрезентації ситуативно або ж дією (як у театрі). Вона нагадує собою чисту сторінку всередині нас самих, порожній екран, звукове відлуння, що не потребують екстер'єризації. ...читача / слухача бентежить репрезентація на сцені елементів його особистого ментального простору» [ПАВІ 2006: 317].

⁴¹ Звернімо увагу, що цитоване дослідження вперше було опубліковано 1987 р. І монографія М. Джонсона, на яку посилаємося далі, вийшла друком того ж таки року.

Коментуючи сказане, підкреслимо, що «втіленість», регулярно простежувана на лінгвальному рівні, фактично є системотвірним смислом і проявом т. зв. «прихованої пам'яті» мови⁴².

Важливо, що вирішальний вплив чуттєвого досвіду на життєдіяльність особистості О. Потебня доводив не менш послідовно. Учений констатував, що зовнішнім предметам і своєму тілу людина приписує певні властивості, а надалі оцінює здобуті в такий спосіб враження, віднаходить їм місце з-поміж емоцій відрадних чи неприємних, урешті, з'ясовує їх вагомість для індивідуального буття (7: 62). Фактично людина творить думку «за образом і подобою своєю», відтак мислить суб'єктивно (інакше й не може бути) і щоразу привносить у пізнаване частку власного досвіду, елемент свого «я». О. Потебня акцентує на тому, що відношення між поняттями, між реаліями – Богом і світом, субстанцією і явищем, речовиною і якістю – «людиноподібні» й таке саме «людиноподібне» вираження вони мають у мові ('доц іде', як 'людина йде', 'я йду'). Суб'єкти, ознаки, дії набувають характеру «нашого я» (3: 7–8). Отже, антропоморфізм – це, по-перше, іманентна властивість думки і, по-друге, основа пізнавального процесу (3: 461).

У свідомості немає такого, чого б не було раніше у відчуттях. (Для увираження цієї тези О. Потебня обрав латинський крилатий вислів: *nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu* (7: 49).) Усі порухи душі впливають із чуттєвих вражень. Надалі видозмінені сприйняття «повстають із дна душі, з'єднуються, простягаються плетеницею, складаються в чудернацькі образи або в абстрактні поняття, і все це відбувається мимовільно, як схід і захід світла, без того двигуна, що є в ляльковому театрі» (7: 50). Чуття первинне, тож і думка не може цілком позбутися чуттєвості. Чуттєвий образ – «вихідна форма думки» (7: 41, 152). При цьому своєрідною внутрішньою силою, що скеровує думку і вказує на чуттєвий образ, позначений словом, є представлення (7: 125–126, 161; 9, 218).

Сучасні дослідники-когнітивісти функцію рушійної сили у мислинневих процесах покладають на т. зв. генетичні знання [див. МОЛЧАНОВА 2001: 61–62]. По суті йдеться про те саме представлення, тобто базовий, попередній, – зрештою, наслідувальний, тілесний – досвід, спроможний активізувати ментальні механізми в усьому їх розмаїтті. Переважання «тілесних проєкцій» сигналізує про єдиний для всіх людей спосіб самоусвідомлення і світосприйняття. Пор. ще: «Оскільки первинною сферою людського досвіду є власне тіло, у психіці наявні образно-схематичні поняття, що усвідомлюються, виходячи з тілесного досвіду, як зрозумілі й добре знайомі структури. Потім вони поширюються на абстрактні поняття. І окреслення таких абстрактних сфер відбувається через тілесну метафору, яка прибирає роль відсилання до звичного, уже відомого» [КИРИЛИНА 2002: 214].

⁴² Здатність лексем, граматичних форм, синтаксичних конструкцій тощо до сталого відображення якоїсь типової моделі концепту вважають одним з імовірних свідчень «прихованої пам'яті» мови [САМИГУЛЛИНА 2009: 111].

Показово, що метафоричний «сценарій» домінує у вербальному вираженні емоцій. Для О. Потебні ця закономірність була очевидною: «Цілком зрозуміло, що таке складне явище, як любов і нелюбов, ненависть, не можна сприйняти безпосередньо... У мові лишається відбиток того, що людина позначила любов теплом, наприклад теплом сонця, яке зігріває, а нелюбов, ненависть – холодом» (6: 115). Наведені міркування О. Потебня ілюструє на матеріалі ботанічної лексики (6: 117–122), а також фольклорних текстів (8: 7–9, 19–20, 23–26 et al.). Важливо, що для опису емоцій пропонується найбільш адекватний, із лінгвістичного погляду, підхід. О. Потебня описує емоції через «тілесні» метафори (пор.: любов – *тепло*, ненависть – *холод*). У такому разі появу метафоричних прообразів можна пояснити, спираючись на *власне мовні* факти. А як відомо, тлумачення емотивної лексики виявляється по-особливому складним завданням саме через те, що мовні засоби здебільшого опосередковано вказують на симптоматику психоемоційних станів. (У колі дослідників сформувався навіть крайня позиція – про неможливість ефективного семантичного опису назв емоцій. А втім, погоджуємося, що проблема ця вирішувана [див. ТЕМИР-ГАЗИНА 2013: 124]; передумови для адекватного аналізу емоційних концептів закладено в розумному синтезі традиційних і новітніх методик, напрацьованих лінгвістами, психологами, культурологами.) Звичайно, показово, що до тієї практики, яку О. Потебня накреслив, хоч і фрагментарно, але точно, лексикографи наблизилися тільки в другій половині ХХ ст. [АПРЕСЯН–АПРЕСЯН 1993].

Дж. Лакофф і М. Джонсон сформулювали свого часу переконливий висновок про те, що «*досвід поводження з матеріальними об'єктами (а надто з нашим власним тілом) є основою для надзвичайного розмаїття онтологічних метафор, тобто способів трактування явищ, діяльності, емоцій, ідей та ін. як матеріальних сутностей*» [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 49]. Дослідники не один раз зацентрували на тому, що метафорична модель, за якою менш структуровані сутності осмислюються в термінах більш конкретного фізичного досвіду людини, є типовою для експлікації власне *емотивних* концептів [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 118–119, 141–142, 144, 147]. Однак належного фактичного підтвердження ця теза не дістала, про що свідчать, зокрема, результати аналізу концепту *любов*. Заявлені метафоричні моделі: *любов – це божевілля*, *любов – це чаклунство*, *любов – це війна*, *любов – це подорож* та ін.⁴³ – не містять, як видно, виразних «емпіричних» аналогій. Реальна продуктивність таких моделей видається сумнівною, оскільки «між фізичною мотивацією і самою метафорою бракує мовної, семантичної ланки» [АПРЕСЯН–АПРЕСЯН 1993: 29]. Навряд чи уподібнення, наприклад, любовних стосунків і подорожі адекватно відображає фрагмент концептуальної картини світу; не тільки любов, а й інші форми взаємин, діяльності (суперечка, критика, похвала тощо) так само можна уявити в образі подорожі [АПРЕСЯН–АПРЕСЯН 1993: 29]⁴⁴. Зрештою, фахівці доходять

⁴³ Див.: [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: 80–83, 118, 141–142 et al.].

⁴⁴ Як відомо, теорія когнітивної метафори неодноразово переглядалася й удосконалювалася самими авторами. Цікаво, що зміни торкнулися й безпосередньо явища

висновку, що збіг сполучуваності в словах-назвах фізичних (об'єктивованих) і психічних (непостережуваних) станів, тобто станів тіла і душі, не випадковий, а закономірний. «Реакції тіла... є ключем до того, що відбувається в душі людини» [АПРЕСЯН–АПРЕСЯН 1993: 33]. Доцільно нагадати, що «з погляду квантово-хвильової теорії світу психічна діяльність розуміється як засіб *фізичного* кодування образів» [див. СНИТКО 2004: 89]. Своєрідним вербальним еквівалентом «фізичного кодування образів» є «тілесні метафори душі», що віддзеркалюють масову мовну свідомість, відтак концентрують значну прогностичну силу.

Як бачимо, у контексті «нових лінгвістик», зокрема емотіології, ідеї О. Потебні набувають принципової значущості. Підхід ученого щодо концептуалізації емоцій абсолютно узгоджується з нинішніми завданнями мовознавчої науки.

Видатний представник Харківської філологічної школи О. Потебня формулював і успішно розв'язував проблеми, актуальні для гуманітаристики нашого часу. Звичайно, показово, що в назві основоположної праці вченого, уперше опублікованої 1862 р., поряд опинилися ключові термінопоняття лінгвокогнітології – «Думка і мова». Без перебільшення, О. Потебня заклав «міцні підвалини людиновимірної когнітивної парадигми» [ХАРИТОНОВА 2004: 97]. І очевидно, що серйозна філологія не можлива сьогодні поза ґрунтовним вивченням його самобутньої теорії.

При цьому доводиться констатувати, що навіть у славістиці ідеї мислителя дістали відносно продуктивного розвитку; «оригінальне вчення... ми досі не осягнули в його складності» [ЛИСИЧЕНКО 2006: 6], не осмислили по-справжньому. Зокрема й когнітологія ще доволі невпевнено реанімує традиції О. Потебні, хоча поступово бере на озброєння головне – «узагальнений, міждисциплінарний підхід до конкретного наукового матеріалу і цілісне («соборне», «монічне») світорозуміння» [ПИМЕНОВА 2013: 40]. Водночас для зарубіжних дослідників спадщина О. Потебні фактично залишається, на жаль, *terra incognita*.

Образ – «акт *свідомості*», «вихідна форма *думки*». О. Потебня неодноразово наголошує на цьому, як і на тому, що всі слова у мові – це результат *образного мислення* людини. «...Немає такого стану мови, за якого слово тими чи іншими засобами не могло набути поетичного значення», – узагальнює вчений (7: 194). Важливо, що О. Потебня дає ґрунтовне пояснення явищам дієвості образу. У сучасних когнітивних дослідженнях так само постулюється непорушність органічного зв'язку мови – образу – думки – пам'яті, що, правда, нерідко

концептуалізації *любові*. Певна річ, впливають ці зміни з постулату про те, що вся наша мислиннева діяльність є «втіленою» апріорі. Отже й метафори емоцій виникають на тлі асоціювання останніх із певними фізичними корелятами. У сучасному варіанті теорії Лакоффа – Джонсона виявляємо показовий приклад «тілесної» концептуальної метафори *любов – це тепло* [див. СКРЫННИКОВА 2013: 311]. Прообразом *любові* визначено переживання тепла, яке сходить від батьків до дитини. На цю характерну аналогію зважав, до речі, і О. Потебня (6: 116).

ця магістральна ідея розкривається вельми сумбурно і без належної доказової бази.

Цілком певним є внесок О. Потебні в теорію рецепції. «Слухач може набагато краще за мовця розуміти те, що приховує слово, і читач може досягнути ідею твору більшою мірою, аніж сам поет. Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, у невичерпності можливого змісту», – стверджував мислитель (7: 163). Водночас важливо, що вчений був далеким від абсолютизації постаті чи то реципієнта, чи автора⁴⁵. О. Потебня приділяв їм рівновелику увагу: вагому роль приписував суб'єктові-інтерпретатору; незмінний інтерес виявляв до феномену автора⁴⁶. Небезпеці розмивання змісту О. Потебня протиставив гармонію співтворчості.

У ХХІ ст., справді, важко не погодитися з тим, що «праці О. О. Потебні більшою мірою належать майбутньому, ніж минулому» [ФРАНЧУК 2004: 156]. Його вчення достеменно корелює з постулатами антрополінгвістики, а отже, і лінгвокогнітології, за якими «мову розглядають у широкому екзистенційному і понятійному контексті буття людини – у невід'ємному зв'язку зі свідомістю й мисленням людини, із її духовним світом» [ПОСТОВАЛОВА 1999: 28].

Як теоретик поезики О. Потебня лише підтвердив свою дивовижну проникливість і раціональний синтетизм своєї наукової концепції. Учений створив новітню лінгвопоетичну теорію – когнітивну не за назвою, а фактично; досконалу з позицій світоглядної чіткості й фахового обґрунтування. Праці О. Потебні завжди відкриті для інтелектуального діалогу.

Література

АВЕРИНЦЕВ 1998: С. С. Аверинцев. Филология // Языкознание: большой энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. Москва: Большая российская энциклопедия, 544–545.

АПРЕСЯН–АПРЕСЯН 1993: В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. № 3, 27–35.

⁴⁵ Як відомо, у різні періоди культурно-історичного розвитку питання щодо суб'єктів породження і сприйняття мистецького твору набувало й категоричної конкретики. Так, у світоглядних настановах романтизму чільне місце належало *авторові* як уособленню «всесвітніх креативних сил», митцеві-генію, «всевідному» письменникові. А вже, наприклад, постмодерністи намагалися звести історію літератури до історії *тлумачення* текстів, проголосивши «смерть Автора» [див. ЛЕ 2007: (1, 23–25; 2, 320–321)].

⁴⁶ Принципу «золотої середини», що його обстоював О. Потебня, дотримуються й сучасні фахівці. Як ідеться, «буттєвість речі» формують і автор, і читач: «слово ввіряє себе поетові», і той «набуває досвіду існування, гідності слова»; так само читач, «оприявлюючи модальності тексту, парцелюючи і синтезуючи його зміст, актуалізує “досвід мови” і через слово “надає речі буття”» [див. ХТ 2010: 24].

- АРУТЮНОВА 1999: Н. Д. Арутюнова. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры.
- БАБЕЛЮК 2009: О. А. Бабелюк. Принципы постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми. Дрогобич: Вимір.
- БАРАНОВ и др. 2006: А. Н. Баранов, О. В. Михайлова, Е. А. Шипова. Некоторые константы русского политического дискурса сквозь призму политической метафоры. Москва: ИНДЕМ.
- БАХТИН 1986: М. М. Бахтин. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 297–325.
- БОДУЕН ДЕ КУРТЕНЕ 1963: И. А. Бодуен де Куртене. К теории «слова как такового» и «буквы как таковой» // И. А. Бодуен де Куртене. Избранные труды по общему языкознанию. Т. II. Москва: Издательство Академии наук СССР, 243–245.
- БОЛОТОВ 2008: В. И. Болотов. А. А. Потебня и когнитивная лингвистика // Вопросы языкознания. № 2, 82–96.
- БУДАЕВ 2010: Э. В. Будаев. Сопоставительная политическая метафорология. Диссертация... доктора фил. наук. Волгоград. Online: https://dvs.rsl.ru/kiiev_shevchenko/Vgr/SelectedDocs?id=EBD@005085167, Date of access: 11.07.2014.
- БУТАКОВА 2003: Л. О. Бутакова. Интерпретация художественного текста: поэтика «с человеческим лицом», «усредненным» сознанием или поэтика без «лица» и «сознания»? // Вопросы психолингвистики. № 1, 57–63.
- ВИНОГРАДОВ 1938: В. В. Виноградов. А. А. Потебня // Русский язык в школе. № 5–6, 111–121.
- ВОРОБЙОВА 2005: О. П. Воробйова. Когнітивна поетика в потебнянській ретроспективі // Мовознавство. № 6, 18–25.
- ВОРОБЙОВА 2006: О. П. Воробйова. Идея резонансу в лінгвістичних дослідженнях // Мова. Людина. Світ. Відп. ред. О. О. Тараненко. Київ: Видавничий центр Київського національного лінгвістичного університету, 72–86.
- ГАЛЬПЕРИН 2007: И. Р. Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: КомКнига.
- ГАПЧЕНКО 2011: О. А. Гапченко. Учення про внутрішню форму слова та його розвиток у контексті сучасної когнітивної лінгвістики // Мовні і концептуальні картини світу. Вип. 33, 15–20.
- ГОЛОВАНЕВА 2013: М. А. Голованева. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века. Диссертация... доктора фил. наук. Волгоград. Online: https://dvs.rsl.ru/kiiev_shevchenko/Vgr/SelectedDocs?id=EBD@005095603, Date of access: 07.07.2014.
- ГРИГОРЬЕВ 1966: В. П. Григорьев. О задачах лингвистической поэтики // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXV. Вып. 6, 489–499.
- ДЕМЬЯНКОВ 1994: В. З. Демьянков. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. № 4, 17–33.
- ЖУРАВЛЕВ 2010: С. Журавлев. Постмодернизм в литературе. Online: <http://www.proza.ru/2010/07/05/891>, Date of access: 25.08.2014.
- КАРНАУШЕНКО 2006: Г. Н. Карнаушенко. Антропоцентричность языка в представлении А. А. Потебни // Александр Потебня: сучасний погляд. Відп. ред. В. С. Калашник. Харків: Майдан, 32–45.

- КИРИЛИНА 2002: А. В. Кирилина. Телесная метафора // Словарь гендерных терминов. Ред. А. А. Денисова. Москва: Информация–XXI век, 214.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2005: Ж. Колева-Златева. О приемах когнитивного подхода в этимологических исследованиях // *Slavica. Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis*. Vol. XXXIV, 23–42.
- КОЛЕСОВ 2012: В. В. Колесов. Концепты и концептуальные исследования // Восточнославянские языки и литературы в историческом и культурном контекстах: когнитивная лингвистика и концептуальные исследования. Отв. ред. М. В. Пименова. Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго, 38–41.
- КРАВЦОВА 2011: Ю. В. Кравцова. Метафорическое моделирование мира: поэзия и проза. Киев: Издательство Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова.
- КСКТ 1996: Краткий словарь когнитивных терминов. Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. Москва: Издательство Московского университета.
- КУЗЬМИНА 2007: Н. А. Кузьмина. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Москва: КомКнига.
- КУРАШ 2013: С. Б. Кураш. А. А. Патабня і некторыя праблемы лінгваметаролагіі: погляд з сучаснасці // Наукова спадщина О. О. Потебні у слов'янському культурному просторі. Відп. ред. В. Ю. Франчук. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 66–74.
- ЛАКОФФ 1995: Дж. Лакофф. Когнитивное моделирование // Язык и интеллект. Сост. В. В. Петрова. Москва: Прогресс, 143–184.
- ЛАКОФФ 2004: Дж. Лакофф. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. Москва: Языки славянской культуры.
- ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2008: Дж. Лакофф, М. Джонсон. Метафоры, которыми мы живем. Москва: Издательство ЛКИ.
- ЛЕ 2007: Літературознавча енциклопедія. Т. 1–2. Укл. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія.
- ЛИСИЧЕНКО 2006: Л. А. Лисиченко. Лінгвософські ідеї О. О. Потебні (Предтеча сучасного вчення про мовну картину світу) // Олександр Потебня: сучасний погляд. Відп. ред. В. С. Калашник. Харків: Майдан, 6–16.
- ЛИТВИНЕНКО 2008: Т. Е. Литвиненко. Интертекст и его лингвистические основы (на материале латиноамериканских художественных текстов). Диссертация... доктора фил. наук. Иркутск. Online: https://dvs.rsl.ru/kiev_shevchenko/Vtr/SelectedDocs?id=EBD@004057909, Date of access: 01.07.2014.
- ЛОСЕВ 1990: А. Ф. Лосев. Философия имени. Москва: Издательство Московского университета.
- МАККОРМАК 1990: Э. МакКормак. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. Общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва: Прогресс, 358–386.
- МАНАКІН 2011: В. М. Манакін. Мова і загальна симетрія універсуму // Мовознавство. № 3, 26–40.
- МАТВЄЄВА 2006: Т. С. Матвєєва. Теорія творчості у дослідженнях харківських філологів кінця XIX – початку XX століття // Олександр Потебня: сучасний погляд. Відп. ред. В. С. Калашник. Харків: Майдан, 71–81.
- МОЙСІЄНКО 2008: А. Мойсієнко. Мова як світ світів. Поетика текстових структур. Умань: [б. в.].

- МОЛЧАНОВА 2001: Г. Г. Молчанова. Когнитивная стилистика и стилистическая типология // Вестник Московского университета. Серия 19 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». № 3, 60–72.
- ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ 1989: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Воспоминания. Александр Афанасьевич Потебня // Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Литературно-критические работы. Т. 2. Москва: Художественная литература, 464–486.
- ПАВІ 2006: П. Паві. Словник театру. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- ПАРШИН 1996: П. Б. Паршин. Теоретические перевороты и методологический мятеж в лингвистике XX века // Вопросы языкознания. № 2, 19–42.
- ПЕЧЕНКОВ 1999: В. В. Печенков. Индивидуальность как открытая система // Прикладная психология. № 6, 33–44.
- ПИМЕНОВА 2013: М. В. Пименова. А. А. Потебня и отечественная традиция когнитивных исследований // Новое в когнитивной лингвистике XXI века. Отв. ред. М. В. Пименова. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 36–41.
- ПОСТОВАЛОВА 1999: В. И. Постовалова. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ современной фразеологии) // Фразеология в контексте культуры. Отв. ред. В. Н. Телия. Москва: «Языки русской культуры», 25–33.
- ПРОСАЛОВА–БЕРДНИК 2010: В. Просалова, О. Бердник. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. Донецьк: «Норд-Прес».
- РАДЗІЄВСЬКА 2005: Т. Радзівєвська. Епістолярія О. О. Потебні: нотатки до мовного портрета // Наукова спадщина О. О. Потебні в контексті сучасності. Відп. ред. В. Ю. Франчук. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 58–67.
- САМИГУЛЛИНА 2009: А. С. Самигуллина. «Скрытая память» слова (на примере метафорических номинаций) // Вопросы языкознания. № 4, 110–118.
- СЕЛІВАНОВА 2011: О. О. Селіванова. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К.
- СЕЛІГЕЙ 2010: П. Селігей. Педагогіка Олександра Потебні і проблеми сучасного наукового стилю // Дивослово. № 8, 36–40.
- СКРЫННИКОВА 2013: И. В. Скрынникова. К вопросу о роли концептуальной метафоры в воплощенном познании // Новое в когнитивной лингвистике XXI века. Отв. ред. М. В. Пименова. Киев: Издательский дом Д. Бурого, 308–312.
- СЛУХАЙ ТА ІН. 2011: Н. В. Слухай, О. С. Снитко, Т. П. Вільчинська. Когнітологія та концептологія в лінгвістичному висвітленні. Київ: Київський університет.
- СНИТКО 2004: О. С. Снитко. Психолінгвістичні ідеї О. О. Потебні і сучасна наука // О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури. Відп. ред. В. Ю. Франчук. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 89–93.
- СТЕПАНЧЕНКО 2004: І. І. Степанченко. О. О. Потебня і функціональне дослідження художнього тексту // О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури. Відп. ред. В. Ю. Франчук. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 290–297.
- СУХИХ 2001: С. И. Сухих. Теоретическая поэтика А. А. Потебни. Нижний Новгород: КиТиздат.
- ТЕМИРГАЗИНА 2013: З. К. Темиргазина. Как мы грустим, печалимся, скорбим: культурные сценарии эмоций // Новое в когнитивной лингвистике XXI века. Отв. ред. М. В. Пименова. Киев: Издательский дом Д. Бурого, 123–130.
- ТМ 1990: Теория метафоры. Общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва: Прогресс.

- ФИЛИМОНОВА 2007: О. Е. Филимонова. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте. Санкт-Петербург: Книжный дом.
- ФРАНЧУК 2004: В. Ю. Франчук. Вивчення спадщини О. О. Потебні в Україні (1975–2000) // О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури. Відп. ред. В. Ю. Франчук. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 150–156.
- ФРАНЧУК 2012: В. Ю. Франчук. Олександр Опанасович Потебня. Сторінки життя і наукової діяльності. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- ХАРИТОНОВА 2004: Т. А. Харитонova. Потебня і розвиток когнітивної парадигми в сучасному мовознавстві // О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури. Відп. ред. В. Ю. Франчук. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 94–97.
- ХТ 2010: Художній текст – слово – образ: лінгвістичний аналіз. За ред. М. І. Голянич. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- ШЛЯХОВА 2013: Н. Шляхова. Український контекст рецептивної естетики (автор і читач у теорії словесної творчості О. Потебні та І. Франка) // Філологічні семінари. Вип. 16, 19–26.
- ЩЕРБИН 2013: В. К. Щербин. Этапы развития лингвоконцептологии в восточнославянском контексте // Лингвоконцептология: перспективные направления. Под ред. А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Недайновой. Луганск: Издательство Луганского национального университета имени Тараса Шевченко, 38–87.
- ЯВОРСЬКА БОГОМОЛОВ 2010: Г. Яворська, О. Богомоллов. Непевний об'єкт бажання: Європа в українському політичному дискурсі. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- ЯКОБСОН 1985: Р. Якобсон. Лингвистика и её отношение к другим наукам // Р. Якобсон. Избранные работы. Москва: Прогресс, 369–420.
- ЯУСС 2009: Г. Р. Яусс. Рецептивна естетика і літературна комунікація // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. За заг. ред. Д. Наливайка. Київ: «Києво-Могилянська академія», 179–194.
- BURKE 2011: M. Burke. Literary reading, cognition and emotion. An exploration of the oceanic mind. New York, London: Routledge.
- FAUCONNIER 1994: G. Fauconnier. Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAUCONNIER–TURNER 2002: G. Fauconnier, M. Turner. The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books.
- JOHNSON 1987: M. Johnson. The body in the mind (the bodily basis of meaning, imagination, and reason). Chicago, London: University of Chicago Press.
- LAKOFF 1993: G. Lakoff. The contemporary theory of metaphor // Metaphor and thought. Ed. by A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 202–251.
- LAKOFF–THOMPSON 1975: G. Lakoff, H. Thompson. Introducing cognitive grammar // Proceedings of the first annual meeting of the Berkeley Linguistic Society. Berkeley, CA: Berkeley Linguistic Society, 295–313.
- LAKOFF–TURNER 1989: G. Lakoff, M. Turner. More than cool reason: a field guide to poetic metaphor. Chicago, London: University of Chicago Press.
- MILLER–JOHNSON-LAIRD 1976: G. A. Miller, Ph. N. Johnson-Laird. Language and perception. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ROSCH 1975: E. Rosch. Cognitive representations of semantic categories // Journal of Experimental Psychology: General. Vol. 104. No. 3, 192–233.

TSUR 1992: R. Tsur. *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdam: Elsevier (North Holland) Science Publishers.

TURNER 1996: M. Turner. *The literary mind: the origins of thought and language*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Abstract

The Linguo-poetic Theory of Oleksandr Potebnya Interpreted as a Response to Cognitivism

Oleksandr Potebnya (1835–1891), the founder of psychological research in Slavic studies, the founder of Kharkiv philological school, is one of the key figures of the past whose names are associated with the strengthening of cognitive linguistics.

As an investigator of «the acts of thought in the word», O. Potebnya was most instrumental to determining scientific development in the long run. His doctrine is closely related to the principles of modern cognitive linguistics in terms of language being analyzed in a broad existential and conceptual framework of objective reality. The basic concepts of Potebnya's scholarly interest – the impact of language on the formation of ideology and national mentality, the role of the art of writing in education, the effectiveness of artistic writing, the dynamism of text structure; the apperceptive «flexibility» of artistic images, etc. – maintain clear relevance to current philological discourse.

A thinker with a subtle flair for language, O. Potebnya consistently emphasises its crucial role as a means of the «superior truth» of art (poetry). He created a new linguo-poetic theory, cognitive not by its name, but in fact, a perfect and professionally well-founded one from the point of view of ideological clarity.

O KONCEPCIE HONORU JAKO SKŁADNIKU JĘZYKOWO-KULTUROWEGO OBRAZU ŚWIATA BUŁGARÓW *

Petar SOTIROV

1. Wprowadzenie

Przedmiotem rozważań obecnego tekstu są wybrane aspekty bułgarskiego rozumienia honoru, celem zaś jest ujawnienie głównych komponentów treści konceptu, które rysują się na podstawie danych językowych. Zaproponowana praca mieści w paradygmacie teorii językowego obrazu świata, rozumianego tutaj jako „zawarta w języku, różnie zwerbalizowana interpretacja rzeczywistości, która daje się ująć w postaci zespołu sądów o świecie [BARTMIŃSKI 2006: 12]”. Zastosowana metodologia badawcza zgodna jest z metodologią przyjętą w ramach konwersatorium EUROJOS, które powstało w celu zbadania językowo-kulturowego obrazu świata Słowian i ich sąsiadów [szczegółowo o konwersatorium zob. LAPPO, MAJER-BARANOWSKA 2013].

Koncept HONORU¹ zajmuje szczególne miejsce w bułgarskiej aksjoserferze. Taki wniosek można wyciągnąć obserwując język Bułgarów w różnych okresach i dziedzinach życia. W sposób najbardziej wyrazisty istotę konceptu ujawnia folklor bułgarski, na przykład pieśni ludowe, przysłowia czy wyrazy frazeologiczne. W ramach współczesnego dyskursu bułgarskiego frekwencja kontekstów przy udziale pojęcia honoru także jest dosyć pokaźna. O wadze konceptu HONORU jako fenomenu społeczno-psychologicznego i kulturowego świadczy wykazane zainteresowanie wobec niego ze strony bułgarskich uczonych z dziedziny etnografii, socjologii, etnopsychologii czy antropologii kulturowej, którzy poświęcili mu specjalne badania bądź zajmowali się nim w ramach szerszej problematyki. W bardziej odległych czy bliższych czasach koncept HONORU został omówiony przez Dymitra Marinowa [МАРИНОВ 1994], Iwana Chadżijskiego [ХАДЖИЙСКИ 2002-2003], Todora Panowa [ПАНОВ

* Publikacja przygotowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2015, nr umowy 0132/NPRH2/M12/81/2012.

¹ W niniejszym tekście terminy *koncept* i *pojęcie* używane będą zamiennie, zdają sobie sprawę jednak z ich rozgraniczenia w naukach humanistycznych, w tym w lingwistyce kognitywnej i w etnolingwistyce [szczegółowy przegląd literatury z tego zakresu zob. GRYSKOVA 2014].

1914] i in., a ostatnio w związku z konceptem badania przeprowadzili Tomisław Djakow [ДЯКОВ 2001] i Iliana Genew-Puhalewa [ГЕНЕВ-ПУХАЛЕВА 2009, 2014].

Przyjmując, że zarodek terażniejszości w dużym stopniu tkwi w przeszłości, przy rekonstrukcji współczesnego językowego obrazu honoru uwzględniona będzie również perspektywa historyczna, która pozwala na zrozumienie niektórych najbardziej specyficznych aspektów tego pojęcia na gruncie bułgarskim.

2. Z historii konceptu HONORU w języku bułgarskim

Współczesny językowy obraz bułgarskiego HONORU odzwierciedla rozmaite znaczenia tego pojęcia, które zaistniały w różnych okresach rozwoju społeczeństwa bułgarskiego. Historyczny rozwój treści pojęcia można zrekonstruować na podstawie bogatych źródeł językowych, w tym: najstarsze starobułgarskie zabytki pisemne z czasów Pierwszego Państwa Bułgarskiego, średniowieczne teksty z okresu Drugiego Państwa Bułgarskiego, folklor, stare źródła leksykograficzne, dokumenty archiwalne itp.

Główny leksem w języku bułgarskim reprezentujący koncept HONORU jest *čest* (buł. *чест*). Pochodzi on z prasłowiańskiego **čьstь* ze znaczeniem ‘cześć, szacunek, hołd’ [ЭССЯ 1974, 4: 119, 175-176; ЕПРБКЕ 1941: 683-684]. Po raz pierwszy wyrazy zawierające ten leksem zaistniały w języku bułgarskim w związku z wprowadzeniem chrześcijaństwa w Bułgarii jako oficjalnej religii w drugiej połowie IX wieku. Najstarsze pisemne teksty, sporządzone głagolicą bądź cyrylicą, prezentują HONOR jako pojęcie wyłącznie o treści religijnej. W starobułgarskich tekstach leksem *čest* nawiązuje do czci, do szacunku należące się komuś wyłącznie za jego *blagočestie* (buł. *благочестие* < *благо* + *чьсть* - kalka gr. εὐσέβεια), czyli za jego przywiązanie do norm życia religijnego, za jego pobożność. Znaczenia pochodnych leksemów również nawiązują do sfery religii, na przykład: przym. *чьстьнь*, oprócz ‘czczony, szanowany’ posiadał znaczenie ‘pobożny, prawowierny, prawosławny; przym. *чьстивь* – ‘pobożny’ [СС-МЯ 1976: 238]; przysł. *чьстно* ‘pobożnie’ [СБР 2009: 1211-1212, СС-МЯ 1976: 238]. Duża część wymienionych wyrazów w tym samym znaczeniu używana jest do dziś we współczesnym bułgarskim języku cerkiewnym. Niektóre z nich przeszły również do języka ogólnonarodowego z nieco zmienioną semantyką, na przykład wyraz *česten kryst* [*честен кръст*] jako synonim wyrazu *čestna duma* (*честна дума*) w znaczeniu ‘mówię prawdę, nie kłamię’.

W aspekcie etycznym treść pojęcia HONORU związana była zdecydowanie z *dobrem* – świadczy o tym wyraz starobułgarski *добрыи моѡжь*, który miał znaczenie nie tylko ‘dobry człowiek’ we współczesnym rozumieniu, ale przede wszystkim ‘wzorowy, według kanonu chrześcijańskiego, człowiek, czyli pobożny, świętobliwy’ [СБР 1999: 430]. Najwcześniejsze pisemne teksty języka bułgarskiego ujawniają także związek między pojęciami HONORU i GODNOŚCI/DOSTOJEŃSTWA. Dostojęństwo [buł. *достойнство*] rozumiane było jako ‘wartość, wysoka waga czegoś lub kogoś’, a *godne* [dostojne] było przede wszystkim uczczenie Boga

jako najwyższa wartość moralna, więc dostojenstwo było cechą pobożnego, światobliwego człowieka [СБР 1999: 430].

W języku powszechnym dawnego bułgarskiego społeczeństwa nacechowanego patriarchalnością koncept HONORU posiadał bardziej rozbudowaną treść. Potwierdza to na przykład *Słownik języka bułgarskiego* Najdena Gerowa [РБЕ: 1975-78]. Jest to wydawnictwo leksykograficzne opracowane w drugiej połowie XIX wieku, unikatowe faktem, iż obejmuje materiał, jak sam autor dowodzi, „zbierany wyłącznie z ust narodu” [РБЕ 1976: 30].² W słowniku podano trzy znaczenia leksemu *čest*: 1. ‘dobry przypadek, szczęście, pomyślność, dobrobyt’; 2. ‘dobroduszność, dobroć, sumienność, rzetelność, prawda, sprawiedliwość’; 3. ‘szacunek, uszanowanie’.

Pierwsze z powyższych znaczeń ilustrowano w słowniku wyrazem *dobra čest*, fragmentem tekstu pieśni ludowej oraz kilkoma związkami frazeologicznymi rodzaju: *да имам тая чест, да съм честлив [mieć to szczęście]; не му работи честта (nie pracuje mu szczęście)* [РБЕ 1978: 548]. Wymienione znaczenie leksemu *čest* można znaleźć również w innych wzorach folkloru bułgarskiego, na przykład w frazeologizmie *putam си честта (kopać swoje szczęście)* [ФРБЕ 1975: 255] oraz w przysłowiaach rodzaju: *Роду ме мамо с чест, на ме хвърли на купуцето (Urodź mnie, tamo, ze szczęściem, a wyrzuć mnie na śmietni), Не чака ли те честта, ти с бърз кон не можеш да я стигнеш (Jeśli szczęście nie czeka na ciebie, nawet szybkim koniem nie dogonisz go), Блазе му тому, комуто чест помага (Zazdroszczę temu, komu szczęście pomaga)* [ПЕТРОВА 2013: 158]. Ślady tego znaczenia leksemu *čest* można znaleźć również w literackim słownictwie języka bułgarskiego przełomu XIX i XX w., na przykład w wyrazie *dobročestina* (buł. *доброчестина* < *добра чест*) w znaczeniu ‘dobro, dobrobyt, szczęście (np. ojczyzny)’.³

Z punktu widzenia współczesnego Bułgara omawiane znaczenie uważane jest za przestarzałe, przekazywane jest ono obecnie innymi leksemami, najczęściej poprzez *kāsmet* (*късмет*) i *štastie* (*щастие*).

² Badacze słownika zazwyczaj podkreślają fakt, że w nim ukryta jest ówczesna psychologia narodu bułgarskiego. Jeden z nich, Pantelej Zarew, we wstępie do kolejnego wydania słownika pisze: „W mowie i w języku Najden Gerow odkrywa i notuje sposób myślenia narodu, kierunki i krąg ludowej wiedzy o świecie, specyfikę wyobraźni ludowej [ЗАРЕВ: 1975:8]”. Na potwierdzenie badacz przytacza kilka przykładów, w tym czasownik *chorować* [buł. *боледувам*], którego znaczenie N. Gerow ilustrował również następnym przysłowiem ludowym: „Jeśli chodzi o chorowanie, niech ja choruję; jeżeli chodzi o umieranie, to niech żona umiera [tamże: 9]”. W związku z tym można powiedzieć, że w pewnym stopniu Najden Gerow należy do prekursorów syntetycznej definicji kognitywnej.

³ Por.: „Ja wyjeżdżam, moja droga niewiasto! W tej uroczystej chwili bez wahania stawiam ojczyznę ponad własną rodzinę, jej **dobro** ponad nasze dobro osobiste” / „Аз заминавам, мойта драга невеста! В тоя тържествен миг аз, без да се колебая, поставям отечеството по-високо от семейството, неговата **доброчестина** по-горе от нашите лични блага” [z listu płka Borisa Drangowa do małżonki, w którym uzasadnia przyłączenie się do powstania Bułgarów w Macedonii w roku 1903 [www.bulgarian.history.org, dost. 17.02.2014].

Pozostałe dwa znaczenia leksemu *čest*, które zostały przytoczone w słowniku Gerowa, zdecydowanie mają związek ze współczesną semantyką leksemu. Odzwierciedlają one tzw. stronę „wewnętrzną” i stronę „zewnątrzną” konceptu HONORU w bułgarskim rozumieniu [por. ТОЛСТАЯ 2013: 10]. Jak widać, znaczenie ‘sumienność, rzetelność’, ilustrowano przykładem *Направи го с чест, но чест (Wykonał coś sumiennie, rzetelnie, z honorem)*, nawiązuje do wewnętrznego przekonania człowieka, do wyboru określonego sposobu działań zgodnego z własnymi zasadami moralnymi. Ostatnie znaczenie zaś - ‘szacunek, uszanowanie wobec kogoś ze względu na jego cechy’ – zawiera ideę społecznego usankcjonowania zbioru cech charakteru określanego mianem HONOR i wyrażane jest obecnie w języku bułgarskim wyrazami: *отдавам чест (oddawać honor/cześć)*, *изразявам уважение (wyrażać szacunek)*, *извършвам поклонение (oddawać cześć, składać hołd)*, *вечна слава (wieczna sława)* i in.⁴ Znaczenia te w formie synkretycznej można zauważyć we współczesnych definicjach słownikowych leksemu *čest*, por.: ‘zbiór cech pozytywnych konkretnej osoby, które determinują jej postępowania i **to ocenia się pozytywnie przez innych**’ [БТР 2004: 798], też ‘zbiór cech i zasad moralnych indywidualnej osoby, które **godne są szacunku i stwarzają dobre imię w społeczeństwie**’ [СТРБЕ 2000: 1003]”.

W historii społeczeństwa bułgarskiego szczególne znaczenie, w tym również dla pojmowania pojęcia HONORU, ma okres od połowy XVIII do wyzwolenia spod panowania Imperium Osmańskiego w roku 1878 - okres ten w historiografii bułgarskiej zaznaczany jest terminem *Odrodzenia Bułgarskiego*. W aspekcie społeczno-psychologicznym podstawowymi jego cechami są wzrost samopoczucia i odrodzenie tożsamości Bułgarów, którzy podejmują wszechstronne walki o odzyskanie niezależności. W tym okresie w Bułgarii wyrazisty oddźwięk znajdują idee Oświecenia, które zostały przeniesione tutaj przez inteligencję bułgarską uczącą się w krajach europejskich. W połączeniu z bułgarskim patriarchalnym modelem aksjologicznym owe idee przyczyniły się do pewnego ogólnonarodowego zachwyty wobec tzw. „uczciwości absolutnej”. Żyjący w tym samym okresie etnograf Dymitar Marinow stan ten opisuje tak: „Wszędzie i we wszystkim wysuwa się następujące zjawisko – wszyscy starają się być uczciwymi, cnotliwymi dla siebie i pożyteczni innym, pomagać sobie, unikać złego [МАРИНОВ 1994: 309]”.

Cennym wkładem do poznania bułgarskiego rozumienia pojęcia HONORU w okresie Odrodzenia jest dokonany przez D. Marinowa opis podstawowych zasad etycznych, przestrzeganie których określano jako zachowanie „honorowego człowieka” (buł. *човек с чест*). Część zasad ma charakter instrukcji do działań, por.:

⁴ W związku z tym znaczeniem N. Gerow zanotował pewien bardzo specyficzny niuans bułgarski [i bałkański], który pokazuje stan relacji w ramach dawnego bułgarskiego rodu. Chodzi o wyraz *правя [чиня] чест* [pol. *robić [czynić] cześć*], który w stosunku do młodej niewiasty posiadał znaczenie ‘poprzez milczenie [nie odzywianie się] przez pewien okres wykazuje swoje uszanowanie wobec określonych członków nowej rodziny, na przykład wobec teściów i braci męża’ [РБЕ 1978: 548].

czcić, szanować i słuchać rodziców; obowiązkowo przestrzegać gościnność; pomagać wdowom, sierotom i biednym. Inne wymagania wobec zachowania są w brzmieniu zakazów, por.: *nie dopuszczać się kazirodztwa, cudzołóstwa, zabójstwa, łupienia (rabowania, grabież), przemocy, zdrady*. Opisane zasady przestrzegane były nie tylko z pobudek etycznych, ale również z powodu strachu przed nieunikalną karą, o którym świadczą powiedzenia rodzaju: *Майчина и бащина клетва стигат до девето коляно (Przekleństwo matki i ojca sięga do dziewiątego kolana); Който връща пътник, връща плодородието (Kto odsyła tułacza, odsyła urodzaj); Краденото винаги се загубва и носи нещастие (To, co skradziono, zawsze traci się i powoduje nieszczęście); Пролятата кръв вика за възмездие и може да отнесе в гроба невинни деца на престъпника (Rozlana krew żąda zadośćuczynienia i może doprowadzić do grobu niewinne dzieci przestępcy)* [tamże: 356-358].

Innym okresem, w którym społeczeństwo bułgarskie doświadcza gruntownych zmian, jest okres przełomu XIX i XX wieku. Jest to czas zapoczątkowania i utrwalenia kapitalistycznego modelu gospodarki, obumierania patriarchalnego rodu bułgarskiego i zanikania swoistego dla niego systemu wartości. Najważniejsze w stosunku do konceptu HONORU jest pojawienie się w ramach jego treści konotacji ujemnej, która jest pewnym odzwierciedleniem ówczesnych doświadczeń społecznych. Badacz psychologii narodu bułgarskiego i świadek tego okresu Iwan Chadżijski pisze: „Pojęcia uczciwości, honoru, dzielności dzisiaj nie posiadają wysokich notowań”, treść honoru zaś określa tak: „Honor zazwyczaj jest cechą głupków, którzy za jego pomocą na pewno i na zawsze marnują swoją karierę [ХАДЖИЙСКИ 1986: 60]”.⁵

Inni autorzy bułgarscy z tego okresu wysuwają swoiste rozwarstwienie społeczne w stosunku do konceptu HONORU. Na przykład Todor Panow w swoim opublikowanym po raz pierwszy w roku 1914 studium *Psychologia narodu bułgarskiego*, mając na uwadze przedstawicieli chłopstwa, pisze: „Bułgar nie poniża się przed nikim; on zawsze zachowuje się prosto [naturalnie, bez manier], ale z pełną świadomością godności osobistej”. Myśląc o inteligencji zaś, autor stwierdza: „Żeby otrzymać jakieś dobro materialne, gotowa jest pełzać (czołgać się) przed każdym, gotowa jest do wszelkich kompromisów ze swoim sumieniem, do czołobitności, samoponiżać się, znosić wszelkie zniewagi” [ПАНОВ 1992: 86].

W konkluzji tejże części zasługuje na podkreślenie fakt długotrwałej [ogólnie prawie przez siedem wieków] utraty państwowości przez Bułgarów. Według badaczy etnopsychologii bułgarskiej fakt ten miał, między innymi, istotny wpływ na sposób rozumienia i zachowania honoru. Tomisław Djakow, autor monografii *Bułgarski charakter*, uważa, że „ponieważ honor Bułgarów był długo deptany przez różnych ciemiężycieli, *čest* u nich przebrało formę *čestoljubie*, czyli dążenie do obrony i

⁵ Na potwierdzenie swojego spojrzenia autor przytacza przykład swojego krewnego, który bez skutku starał się zostać współlnikiem w jakiegokolwiek sofijskiej firmie: „Ludzie, dłączego, czyżbyście wąpili w moją uczciwość? – pytał w rozpaczy. – Odwrotnie, kłopot akurat w twojej uczciwości – brzmiała odpowiedź” [tamże: 60].

ochrony honoru za wszelką ceną [ДЯКОВ 2001: 96-97]. Inny autor, Atanas Ilijew, bazując na opiniach bułgarskich pisarzy i wybitnych działaczy społecznych z okresu Odrodzenia, również uważa, że „poniżenie, którym był poddany naród bułgarski przez pięć wieków jarzma tureckiego, nie tylko nie rozchwiało jego poczucia honoru i godności osobistej, wręcz doprowadził je do hipertrofii [ИЛИЕВ 1981, za: ДЯКОВ 2001: 97]”.

3. Koncept HONORU w świetle współczesnych danych językowych

Obecny bułgarski obraz honoru jest w dużym stopniu wynikiem historycznego rozwoju treści tego pojęcia. Na podstawie współczesnych reprezentatywnych danych językowych można zrekonstruować całe wielowarstwowe bogactwo tego obrazu, ale tutaj zostaną omówione tylko niektóre z aspektów współczesnego bułgarskiego rozumienia honoru. Zgodnie z przyjętą przez autorów konwersatorium EUROJOS metodologią uwzględnione będą trzy rodzaje danych językowych: słownikowe, ankietowe i tekstowe [ABRAMOWICZ, BARTMIŃSKI, CHLEBDA 2009].

Treść konceptu HONORU na podstawie **danych systemowych** została omówiona przez Ilianę Genew-Puchalewą [zob. ГЕНЕВ-ПУХАЛЕВА 2009, 2014]. Autorka zaprezentowała znaczenia leksemu *чест* we współczesnym języku bułgarskim oraz jego synonimy (*dostojnstvo* i *dobro ime*), derywaty (*česten*, *čestnost*, *čestoljubie*) oraz wyrazy frazeologiczne i kolokacje z komponentem *čest*. Na podstawie już opublikowanej analizy oraz na podstawie własnych obserwacji można stwierdzić, że współczesne bułgarskie źródła leksykograficzne zawierają większość z historycznych znaczeń leksemu *čest*, które również odzwierciedlają wymiar kulturowy treści pojęcia HONORU. Należy zwrócić uwagę na fakt, że współczesne definicje słownikowe leksemu *čest* uwiadcniają androcentryzm (seksizm) w bułgarskim rozumieniu honoru, gdyż jedno ze znaczeń odnosi się tylko do kobiety, por.: *čest* 1. [...] 2. O kobiecie – ‘czystość, nieskazitelność, dziewictwo’ [СТРБЕ 2000: 1003] oraz: *čest* 1. [...], 2. [...] 3. ‘nieskazitelność, dziewictwo’ [БТР 2004: 798]. Aspekt ten zauważalny jest również w semantyce form rodzaju męskiego i żeńskiego przymiotnika – *česten* i *čestna* – forma żeńska obejmuje dodatkowo znaczenie ‘dziewica’.

Zdając sobie sprawę z faktu, że opracowania leksykograficzne stanowią „narrację autora zbiorowego” [za: CHLEBDA 2010: 201], trzeba stwierdzić, że mimo obecności wspomnianych aspektów kulturowych w definicjach dotyczących honoru, nie są one wystarczającą podstawą do interpretacji całego bogactwa treści konceptu – tak, aby dokonać *synkretycznej definicji kognitywnej* [o terminie zob. BARTMIŃSKI 1988, 2007]. Z tego powodu dalej zostaną przytoczone dodatkowe dane językowe – ankietowe i tekstowe.

W dążeniu do odtworzenia pełnego obrazu honoru w wyobraźni współczesnych Bułgarów pod koniec 2013 roku przeprowadzono **ankietę** z grupą nosicieli języka bułgarskiego składającą się ze 117 studentów i studentek z Uniwersytetu Sofijskiego i z Filii Uniwersytetu Płowdiwskiego w mieście Smolyan. Ankietowanym posta-

wiono następujące pytanie: *Co według Ciebie stanowi o istocie prawdziwego honoru?* Otrzymane odpowiedzi wykazały, że większa część ankietowanych zadowolili się pojedynczymi, bardzo lakonicznymi wyrazami stanowiącymi pierwsze skojarzenia językowe, a mniejsza część odpowiadających wybrała bardziej rozbudowaną formę wypowiedzenia się.

Podczas analizy materiału ankietowego korzystano z metodologii, zastosowanej przy podobnych badaniach, polegającej na rekonstrukcji „niejawnych pytań”, które respondenci stawiali sobie odpowiadając na postawiony problem [BARTMIŃSKI, ŻUK, 2009:51]. Na podstawie otrzymanych odpowiedzi udało się ustalić, że osoby biorące udział w ankiecie zadawały sobie pytania o istotę honoru [czyli o jego status ontologiczny], o cechy człowieka nosiciela honoru i cechy człowieka bez honoru, o konkretne postawy, czyny czy postępowania reprezentujące honor i o te świadczące o braku honoru, o pojęcia, z którymi honor tworzy kolekcję, o odmiany honoru i jego granicy, o rolę opinii społecznej jako czynnika decydującego o istnieniu honoru, o zagrożenia dla honoru i wyzwania przed ludźmi honoru, o czasową przejściowość honoru itp. Ujawnienie listy pytań pozwoliło na zarysowanie aspektów konceptu HONORU, które przez ankietowanych zostały uznane za najbardziej istotne.

Nie wchodząc w szczegóły (analiza wyników ankietowych zostanie zaprezentowana w odrębnej publikacji), można stwierdzić, że w rozumieniu badanej grupy nosicieli języka bułgarskiego honor jest przede wszystkim wartością i cnotą, jest również systemem norm etycznych mający charakter zarówno indywidualny (będący osobistą miarą i osobistym rozumieniem godnego i dzielnego zachowania), jak i społeczny (będący wyrazem cech etycznych i społecznych, które podlegają uznaniu ze strony społeczeństwa). Według ankietowanych człowiek honoru jest człowiekiem dobroczynnym, lojalnym, uczciwym, odpowiedzialnym (przed młodszą generacją), jest on o wysokim morale, żyje też w harmonii z sobą (czyli jest zadowolony ze swoich działań, postępowania i sposobu myślenia). W praktyce człowiek honoru dotrzymuje słowa, postępuje uczciwie, broni swoich poglądów, opinii, wartości oraz honoru rodziny i bliskich osób, ale jednocześnie porusza się w granicach ustalonych norm społecznych (czyli stosuje pokojowe środki, nie ogranicza wolności innych); nie da się pogodzić podłości z honorem.

W odpowiedziach honor tworzy szereg (zespół, kolekcję) z następującymi pojęciami (według frekwencji): godność, dzielność, szacunek (do innych i do siebie), uczciwość, moralność, szlachetność, wdzięczność, duma, konieczność (również pierwszej potrzeby), szczerłość, otwartość, rodzina, życie. Według części osób ankietowanych honor jest czymś ściśle indywidualnym, według innej części zaś (liczniejszej) charakterystyka honoru występuje w zależności od określonego dominującego czynnika, np. takiego jak płeć, zajęcie (zawód), pokrewieństwo, przynależność etniczna itp., o którym świadczą wyrazy typu: *мъжка чест* (*męski honor*), *женска чест* (*honor kobiety*), *семејна чест* (*honor rodziny*), *национална чест* (*honor narodowy*).

Osoby ankietowane zwracają uwagę na fakt, iż honor jest stale poddawany próbie społecznej - znajduje się on pod stałym zagrożeniem, jest stale kwestionowany,

poddawany działaniom destrukcyjnym, dlatego podlega ochronie, obronie. Sam fakt wykazania honoru często wymaga odwagi, więc *honor* jest cechą ludzi silnych, odpornych. W związku z tym często w tekstach wywołanych, jakimi są odpowiedzi na pytanie ankietowe, leksem *honor* wchodzi w kolokację z czasownikami rodzaju *bronić, chronić, zachować, obstawać (przy honorze)*, a według ankietowanych jednym z jego synonimów o dużej frekwencji jest *odwaga*. W ankietach respondenci podkreślają również względność czasową honoru jako wartości, ujawniając fakt mocnego obniżania jego wagi obecnie na skali bułgarskiego systemu wartości.

Bułgarski językowy obraz honoru znacznie wzbogacają współczesne **dane tekstowe**. W roli materiału do obecnej analizy wystąpiło ponad 300 tekstów prezentujących rozmaite odmiany stylistyczne i sfery dyskursu bułgarskiego. Cały korpus danych obejmuje trzy rodzaje tekstów: przysłowia (około 30), indywidualne teksty zaczerpnięte z Narodowego Korpusu Bułgarskiej Akademii Nauk (140) i teksty z własnego korpusu (140), zgromadzonego na podstawie bułgarskich wydawnictw drukowanych i elektronicznych o wysokim nakładzie (w tym gazety, czasopisma, fora, blogi). Najbardziej reprezentatywny jest styl publicystyczny w jego rozmaitych odmianach: informacja, komentarz, analiza, wywiad, esej, dyskusja i in.

Przysłowia, mimo swojej stosunkowo małej liczebności na tle innych tekstów w ramach całego korpusu, okazały się istotnym źródłem informacji o obiekcie naszego zainteresowania.⁶ Wynika to z ich istoty jako minimalnych tekstów zawierających pewne sądy utrwalone społecznie, obiegowe” [BARTMIŃSKI, ŻUK 2009: 52] oraz z ich funkcji „realistycznych konstatacji dotyczących życia osobistego i zbiorowego oraz rad życiowych formułowanych nierzadko w trybie rozkazującym z perspektywy zobiektywizowanej, ogólnoludzkiej [BARTMIŃSKI 2007: 160]”. Te minimalne teksty folklorystyczne w sposób bardzo przekonująco uwidoczniają kilka istotnych aspektów bułgarskiego wyobrażenia honoru:

- honor jest wartością, która cenniejsza jest od pieniędzy i od wszelkich dóbr materialnych: *Честта е по-скъпа от парите. (Honor jest droższy od pieniędzy.) Безчестнуемо с парите се купува. (Hańbę kupić można pieniędzmi.)*

- honor jest zasadą życiową, rodzajem instrukcji wobec codziennych zachowań: *Който работи честно, живее лесно. (Kto pracuje uczciwie, żyje łatwo.)*

- postępowania i postawy, których nie da się pogodzić z honorem, to żebractwo oraz nie przeciwstawianie się aktom zbezczeszczenia: *Гладен стой, не се учи да просиш. (Głodny bądź, ale nie ucz się żebrać.) Ти го плюеш, то вика: “божа росичка”. (Ty plujesz na niego, on mówi: „boża rosiczka”).*

- honor jest cnotą, która wymaga szczególnej troski osobistej i podtrzymywania, ponieważ łatwo można go stracić lub narazić na trwałe uszczerbek: *За един час*

⁶ Zasługuje na uwagę fakt, że w ramach bułgarskiej paremiologii przysłowia związane z pojęciem honoru stanowią jedną z najliczniejszych grup wśród tzw. „pochwalnych” przysłów [zob. ПЕТРОВА 2013: 158-159].

човек чест добива и за миг я изгубва. (W ciągu godziny człowiek honor uzyskuje i w chwili może go stracić).⁷

- honor posiada specyficzną moc – nie jest przypadkiem, że porównywany jest ze słońcem, czystym niebem oraz czystym srebrem: *Слънцето греє и в калта, ала не се каля.* (Słońce świeci również w błoto, ale nie brudzi się.)

- istnieją dwie grupy zachowań ludzkich wobec honoru: z jednej strony, *Човек живее за еднама чест* (Człowiek żyje tylko dla swojego honoru), z drugiej strony, *Ту го плюееш, то вика: „божа росица“.* (Ty plujesz na niego, on mówi: „boża rosiczka”).

- związek między pojęciami HONOR i GODNOŚĆ odzwierciedla przysłowie: *У всекиго има троха чест.* (U każdego jest trochę honoru).

Na podstawie ekscerpowanych **tekstów indywidualnych** można zrekonstruować najbardziej aktualne aspekty konceptu HONOR, które, jak wynika z analizy, są:

- czyny i postawy, które kojarzą się z honorem, to: dotrzymanie obietnic i słowa, wywiązanie się z obowiązków przy zachowaniu własnej reputacji; czyny i postawy, których nie można pogodzić z honorem, to: mijanie się czynów ze słowami, omamienie, kłamstwo, samochwalstwo, serwilizm, podłość;

- pojęcia, z którymi honor tworzy kolekcję, to: godność, siła, (dobre) imię, uczciwość, duma, poświęcenie, moralność, dobre zwyczaje, własność, życie prywatne, przyzwoitość, uznanie, odwaga, odpowiedzialność, sumienie;

- obecnie honor ma ambiwalentny charakter: honor jest wiecznym, często nieuświadomionym i zmieniającym formy przejawu, ale żywy vs. honor jest przeżytkiem, przeszkodą w drodze do sukcesu;

- honor jest wartością, która poddawana jest działaniom destrukcyjnym, ale honor jest również wartością pożądaną, która wymaga ochrony i obrony;

4. Podsumowanie

Na podstawie zaprezentowanych dotąd trzech typów danych językowych można wyciągnąć wnioski odnośnie niektórych aspektów językowego obrazu honoru w rozumieniu współczesnego Bułgara.

Z analizy danych wynika, że jeden z aspektów tego rozumienia dotyczy **statusu ontologicznego** pojęcia honoru. Przystudiowane materiały w sposób bezpośredni lub pośredni wskazują na pojęcie nadrzędne (hiperonim) honoru. Okazuje się, że dla Bułgara honor nie jest zjawiskiem homogenicznym, lecz zbiorowością (systemem) składającą się z elementów, które można rozróżnić i wyodrębnić. Według danych zbiorowość ta obejmuje określone cechy, zasady bądź normy człowieka. Można to zauważyć w większości z definicji słownikowych, w których bułgarski leksem *čest* określono jako „zbiorowość osobistych cech i zasad etycznych [CTPBE 2000: 1003]”, „godne szacunku i pochwały cechy człowieka [БТР 2004: 793]” itd.

⁷ Por. polskie przysłowia: *Honor jak papier, gdy raz się splami, już go nie wyczyszczisz; Honor nie kapota, nie zmyjesz zeń błota.* [za: GRZESZCZAK 2014: 240].

Takie ujmowanie honoru istnieje również w znacznej części materiału tekstowego, na przykład: „Honor i godność to [...] zbiorowość *cech* [nick: nofearinc - <http://asl.bg.com>, 29.01.2006]; „Honor to wewnętrzny – osobisty i ściśle indywidualny - system norm etycznych każdego człowieka. [A-6]”. Wspomniane cechy, zasady i normy dotyczą zachowań człowieka, z tego powodu znaczna część nosicieli języka bułgarskiego postrzega honor jako rodzaj regulatora (korektywy, miary) zachowania, w bułgarskim rozumieniu honor może być uważany również za rodzaj wolności (por. „wolność – {to znaczy} czuć się wszędzie dobrze i godnie” [A-11]) oraz umiejętności (por. „umiejętność – {to znaczy} szanować samego siebie” [A-20]).

Bułgarskie wyrazy przymiotnikowo-rzeczownikowe z komponentem *čest* pokazują, że rodzimy nosiciel języka bułgarskiego wyodrębnia różne odmiany honoru, które związane są z rozwarstwieniem społecznym na podstawie czynników płci, powiązań rodzinnych, zawodu, przynależności narodowej i in. W związku z tym w języku bułgarskim funkcjonują wyrazy **hiponimy** honoru, na przykład takie, jak: *мъжка чест* (*honor męski*), *женска чест* (*honor żeński*), *семејна чест* (*honor rodziny*), *професионална чест* (*honor profesji*), *национална чест* (*honor narodowy*) itp.

Przebadany materiał źródłowy, który odzwierciedla język współczesnego Bułgara, ujawnia **postawy i zachowania**, które uznawane są za honorowe. Okazuje się, że człowiek honoru zawsze trzyma się swoich zasad i poglądów, dotrzymuje słowa i dlatego można na nim polegać, wykonuje sumiennie swoje obowiązki, staje w obronie innych, przy czym działa otwarcie wykorzystując pokojowe i legalne środki, więc nie stosuje podłości i nie ogranicza praw innych. W związku z tym można wyciągnąć wniosek, że podstawowymi cechami człowieka honoru są: konsekwencja, słowność, solidarność, otwartość, pokojowość. Do tego, jest on dobroczyńnym, szlachetnym, lojalnym, odpowiedzialnym, legalistą, jest również osobą żyjącą w harmonii ze sobą, zadowoloną ze swoich czynów i sposobu myślenia.

Brak honoru w języku bułgarskim wyrażane jest leksemem *bezčestie*, a w odniesieniu do konkretnej osoby używane są najczęściej formuły: *някой няма чест* (*ktoś nie ma honoru*), *някой е без чест* oraz *някой е безчестен* (*ktoś jest bez honoru, nieczny, nikczemny, bezczny, haniebny*). Jak było wspomniane, konkretne zachowania i postawy, które stanowiłyby podstawę do nazwania kogoś człowiekiem bez honoru są: działania szkodzące innym, strach, pasywność wobec zła, brak odpowiedzialności za własne postępowanie, brak skruchy i przeprosin za swoje przewinienie, mijanie się czynów ze słowami, omamianie, kłamstwo, samochwalstwo, serwilizm, podłość. Zasluguje na uwagę jednak fakt, że powyżej wymienione zachowania i postawy (występujące oddzielnie lub w kombinacji między sobą) najczęściej przypisywane są przez autorów tekstów (przeważnie ankietowych i publicystycznych) przedstawicielom świata polityki (zob. tekst pt. *Министри без чест* (*Ministrowie bez honoru*), 09.12.2011 < <http://novinar.bg/news/ministri-bez-cest>>07.05.).

W aspekcie **społeczno-psychologicznym** dla współczesnego Bułgara honor jest czymś, co ciągle poddawane jest **działaniom destrukcyjnym**, dlatego honor może

być zniesławiony, zdeptany, splamiony, na honor można pluć lub ktoś może być dotknięty na honorze (por. wyrazy: *опорочена чест* (*honor zniesławiony*), *потъпкана чест* (*honor zdeptany*), *опетнена чест* (*honor splamiony*), *плюя на честта* (*dosłownie: pluć na honor*), *засегната чест* (*ktoś poczuł się dotknięty na honorze*) itp. Jednym z możliwych działań destrukcyjnych wobec honoru jest na przykład pomówienie, oszczerstwo, o którym świadczy następujący fragment tekstu:

Dla swoich wielbicieli, którzy nie śledzą posiedzeń parlamentu, były premier przypomniał, że w czwartek Conew (poseł innej partii – P. S.) agresywnie i bezpardonowo zaatakował go poważnym oszczerstwem, z którego powodu czuje się dotknięty na honorze i godności osobistej. [01.11.2013<www.mediapool.bg>07.05.2014].

Materiał językowy uwidacznia świadomość, że wykazanie się honorem nie jest zawsze łatwe i bezpieczne, dlatego najczęściej **wymaga odwagi**. Na przykład jedna z ankietowanych osób pisze, że „honor jest cechą odważnych i wytrzymałych ludzi”. W związku z zagrożeniami, które ciążyą nad honorem, rozumiany jest on jako cecha, która podlega obronie i ochronie. Z tego powodu leksem *honor* wchodzi w kolokacje z czasownikami typu *bronić* (*защитавам, браня*), *chronić* (*пазя*), *obstawać* (*отстоявам*), a w zbadanych tekstach jednym z najbardziej wysuwanych synonimów honoru jest *odwaga* (*смелост*). Można zauważyć to zarówno w materiałach ankietowych, jak i w tekstach gazetowych:

Honor – {jest to} wartość [związana z tym] jak człowiek broni i chroni swoje wartości, godność, jak prezentuje swoją osobowość przed światem [A-16]; {Mieć honor znaczy} obstawać przy swoich poglądach mimo wszystkich przeszkód i z powodu własnego przekonania [A-21] /; Honor – już rzadko spotykany wśród ludzi. [...] Ale mimo wszystko są ludzie, którzy bronią swojego honoru, godności. [A-37].

Jesteśmy na ulicy, żeby bronić również honoru naszych rodziców. Dziś, wiemy, większość Bułgarów wybrała stanąć przeciw mafii i wykrzyzczeć: „Dymisja” [www.mediapool.bg, 24.09.2013].

W sensie **aksjologicznym** dla zdecydowanej większości współczesnych Bułgarów honor jest **wartością** bądź **cnotą**, która w aspekcie etycznym związana jest z dobrem. Bezpośrednio za tym przemawiają zarówno dane systemowe (np. obecność w definicjach słownikowych wyrazy typu *cnota*, *nieskazitelność*, *dziewiczość*), jak i dane tekstowe (por. przysłowie: *Honor jest droższy od pieniędzy*) czy ankietowe (por.: *Honor jest cnotą [...] [A-9]*; *Honor – {jest to} wartość [A-16]*).

Materiał źródłowy ujawnia świadomość Bułgarów o złożonych relacjach między jednostką a społeczeństwem w stosunku do pojęcia honoru. Dla nich honor jest czymś pożądanym, przyczynia się bowiem do stworzenia dobrego imienia, pozytywnej opinii społecznej, reputacji. Wszystko to wynika z faktu, że honor nie jest jakimś samoistniejącym, lecz społecznie utrwalonym i społecznie usankcjonowanym zbiorem etycznych cech, zasad i norm postępowania indywidualnej osoby. Konstatację tę potwierdzają liczne przykłady. W związku z tym można twierdzić, że z punktu widzenia psychologii społecznej kształcenie właściwości charakteru, które

leżą u podstaw pojęcia honoru, wiąże się również z ogólnoludzkim dążeniem do osiągnięcia dobrego imagu w społeczeństwie.

Rozważając istotę pojęcia honoru w aspekcie aksjologicznym, nie da się pominąć problemu **ambivalentności** tego pojęcia we współczesnym świecie, o którym wspomniano w niektórych publikacjach [np. PUZYNNINA 1999: 40; GRZESZCZAK 2013: 24]. Przy badaniach nad bułgarskim językowym obrazem honoru również zauważono podobne ujęcie pojęcia, które dotyczy kilku aspektów.

Na początku niniejszego tekstu już wspomniano, że na przełomie XIX i XX wieku w treści pojęcia HONORU zaistniała pewna negatywna konotacja związana z pojmowaniem honoru jako „cechy głupków” czyli jako wady charakteru, jako antywartości. Więc od tego okresu odnosi się początek ambivalentności w bułgarskim rozumieniu honoru. W pewnym stopniu współczesny stan treści tego pojęcia jest kontynuacją jego historii. Z jednej strony, w większości kontekstów, jak już było pokazane, honor jest wartością, cnotą, z drugiej strony zaś, utrwała się myśl, że „*Honor [...] jest dla głupków. Honor to przeszkoda na drodze do sukcesu*” i jeszcze, że „*Honor jest dokładnie jak strach – bardzo często jest przyczyną klęski*” [Nick: wicked_f - <http://asl-bg.com>, 03.01. 2006]”.

Ambivalentny charakter honoru wyraża się również w odczuciu nosicieli języka bułgarskiego, że jest to wartość o temporalnej relewantności. Większość kontekstów językowych przekonuje, że honor postrzegany jest jako kategoria historyczna, jako przeżytek, por.: *Honor – już rzadko spotykany wśród ludzi. Traci na wartości [...] / Чест – вече рядко срещана пред хората. Губи своята стойност [...] [A-37]*. Tylko w nieznacznej liczbie przykładów honor uważany jest za wartość „wieczną, nieprzejdziową”, por.: *Honor i godność zawsze istniało i zawsze będzie istniało. Problem polega na tym, że u niektórych nadmiar wrażliwości na punkcie honoru jest w takim stopniu rozwinięty, że rzeczywiście depreczą swoją godność osobistą* [Nick: raparka_bez_namornik - <http://asl-bg.com>, 03.01. 2006]; *Wszystkim wam, którzy twierdzicie, że nie ma czegoś takiego, powiem, że według mnie jest coś takiego. On (honor – P.S.) ukryty jest nawet w naszych najbardziej elementarnych działaniach, tylko my nie uświadamiamy tego i nie rozumiemy* [Nick: raparka_bez_namornik - <http://asl-bg.com>, 03.01.2006].

Ponadto do przejawów ambivalentności można odnieść wspomniany już fakt, że z powodów historycznych bułgarska *čest* przebrała masowo formę *čestoljubie*, czyli dążenie do obrony i ochrony honoru za wszelką ceną. Taki sposób rozumienia honoru w dzisiejszych czasach nadal jest masowo obserwowany w relacjach interpersonalnych w rozmaitych sferach życia współczesnego Bułgara, np. nadmiar wrażliwości wobec obrazy i wyśmiewania się, bolesna podejrzliwość wobec małżonki i strach przed zdradą, wyrazista niechęć wobec doradzania ze strony innych⁸ i in. [ДЯКОВ 2001: 95-96].

⁸ Powszechnie znany jest bułgarski wyraz, który używany jest w sytuacji, kiedy ktoś komuś coś spróbuje doradzić: *He ми давай акъл, а напу ми дай*, czyli dosłownie: *Nie dawaj rady, lepiej pieniądze mi daj*.

Słowniki

- БТР 2004 - Радева В., Български тълковен речник, София: Хермес.
- ЕПРБКЕ 1941: Младенов, С., Етимологически и правописен речник на българския книжовен език, София.
- РБЕ 1975-78: Геров Найденов, Речник на българския език, ч. I-VI, Фототипно издание, София: Български писател (Първо изд. Пловдив: Дружествена Печатница „Съгласие“, 1895-1904).
- СБР 1999: Старобългарски речник, т. I (А-Н). Д. Иванова-Мирчева (гл. ред.), София: „Валентин Траянов“.
- СБР 2009: Старобългарски речник, т. II (О-У). А. Давидов (ред.) София: „Валентин Траянов“.
- СС-МЯ 1976: Стоянов, С., Янакиев М., М. Старобългарски език. Текстове и речник, София: Наука и изкуство.
- СТРБЕ 2000: Буров, С. и кол., Съвременен тълковен речник на българския език, Велико Търново: Gaberot.
- ФРБЕ 1974-75: Ничева, К., Спасова-Михайлова, С., Чолакова, К., Фразеологичен речник на българския език, т. I-II, БАН, София.
- ЭССЯ 1974: Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд, О. Н. Трубачев (ред.), Москва 1974- , вып. 1- .

Literatura

- ABRAMOWICZ, BARTMIŃSKI, CHLEBDA 2009: Abramowicz M., Bartmiński J., Chlebda W., Językowo-kulturowy obraz świata Słowian na tle porównawczym. Założenia programu "A" // Etnolingwistyka, t. 21, Lublin: UMCS, s. 341-342.
- BARTMIŃSKI 1988: Bartmiński J., Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji słowa // J. Bartmiński (red.), Konotacja, Lublin: UMCS, s. 169-183.
- BARTMIŃSKI 2006: Bartmiński J., Językowe podstawy obrazu świata, Lublin: UMCS.
- BARTMIŃSKI 2007: Bartmiński J., Językowe podstawy obrazu świata, wyd. 2 uzupełnione, Lublin: UMCS.
- BARTMIŃSKI, ŻUK 2009: Bartmiński J., Żuk G., Pojęcie równości i jego profilowanie we współczesnym języku polskim // Etnolingwistyka, t. 21, Lublin: UMCS, s. 47-67.
- CHLEBDA 2010: Chlebda W., W jakim zakresie słownik dwujęzyczny może być źródłem informacji etnolingwistycznej? // W. Chlebda (red.), Etnolingwistyka a leksykografia, Opole: Uniwersytet Opolski, s. 201-208.
- GRYSHKOVA 2014: Gryshkova N., Leksem, pojęcie, stereotyp, koncept, znaczenie, idea – propozycja regulacji terminologicznych // I. Bielińska-Gardziel, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura (red.), Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów, t. 3. Problemy eksplikowania materiału, Lublin: UMCS [w druku].
- GRZESZCZAK 2013: Grzeszczak M., Polski HONOR w świetle danych słownikowych // Etnolingwistyka, t. 25, Lublin: UMCS, s. 23-38.
- GRZESZCZAK 2014: Grzeszczak M., Polski HONOR w świetle danych ankietowych i tekstowych // J. Bartmiński, I. Bielińska-Gardziel, S. Niebrzegowska-Bartmińska (red.), Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów, t. 2. Wokół europejskiej aksjofery, Lublin: UMCS, s. 237-260.
- LAPPO, MAJER-BARANOWSKA 2013: Lappo I., Majer-Baranowska U., Z historii badań etnolingwistycznych: Komunikat o powstaniu Konwersatorium EUROJOS w roku 2001 // Etnolingwistyka, t. 25, Lublin: UMCS, s. 329-331.
- PUZYNYNA 1999: Puzynina J., O honorze w języku i nie tylko // „Więź”, 9, s. 40-47.
- ŻUK 2010: Żuk G., Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków // M. Karwatowska, A. Siwiec (red.), Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku, Chełm: PWSZ, s. 239-257.

- ГЕНЕВ-ПУХАЛЕВА 2009: Генов-Пухалева И., Оценъчна лексика с елемент 'чест' в съвременния български език, // P. Sotirov (red.), *Cyryl i Metody w duchowym dziedzictwie Słowian*, Biała Podlaska: PFWT, s. 221-228.
- ГЕНЕВ-ПУХАЛЕВА 2014: Генов-Пухалева, И. Понятието ЧЕСТ в съвременния български език // J. Bartmiński, I. Bielińska-Gardziel, S. Niebrzegowska-Bartmińska (red.), *Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów*, t. 2. *Wokół europejskiej aksjofery*, Lublin: UMCS, s. 225-236.
- ДЯКОВ 2001: Дяков Т., *Българският характер*, София: АИ „Проф. Марин Дринов”.
- ЗАРЕВ 1975: Зарев Пантелей, Новото издание на речника на Найден Геров // Найден Геров, *Речник на българския език*, ч. I, София: Български писател, с. 7-22.
- ИЛИЕВ 1981: Илиев А., *Копнежът на Дон Жуан* // *Избрани български есета*, Варна: Георги Бакалов, 1981.
- МАРИНОВ 1994: Маринов Д., *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. Сборник за народни умотворения, Второ фототипно издание, съст. и ред. М. Василева, София: БАН.
- ПАНОВ 1992: Панов Т., *Психология на българския народ*, Велико Търново: Университет „Св. св. Кирил и Методий”.
- ПЕТРОВА 2013: Петрова Р., *Български паремии за присмех и похвала*. Лингвокултурно изследване (скала на културемите), Серия „Език и култура”, Русе: Университет „Ангел Кънчев”.
- ТОЛСТАЯ 2013: Толстая С., *Русская ЧЕСТЬ и польский HONOR* // *Etnolingwistyka*, т. 25, Lublin: UMCS, s. 9-22.
- ХАДЖИЙСКИ 1974: Хаджийски, И., *Съчинения в два тома*, Т. 1 – 2, София, 1974.
- ХАДЖИЙСКИ 1986: Хаджийски И., *Гражданска смърт или безсмъртие*, Варна: „Георги Бакалов”.
- ХАДЖИЙСКИ 2002-2003: Хаджийски И., *Избрани съчинения в три тома* Т. 1. *Бит и душевност на нашия народ* (2002); т. 2. *Оптимистична теория за нашия народ* (2002); Т. 3. *Гражданска смърт или безсмъртие* (2003), София: Хеликон.

Abstract

On The Concept Of Honour As A Component Of The Linguo-cultural Worldview Of Bulgarians

The paper discusses the concept of honour among Bulgarians with a view to the basic components of its content on the basis of modern linguistic data. The author holds that the contemporary worldview of honour in Bulgarian has a complex historical background deriving from the dynamic development of Bulgarian society over time. This is why any reconstruction of the concept relies vastly on tracing it back to its changing interpretation in history. Analysing various linguistic sources, the paper discusses the most important periods of the development of Bulgarian society that have influenced the approach to honour. That is how the author suggests a reconstruction of the concept of honour in the Bulgarian language, which could be based on three types of linguistic data: dictionaries, surveys and texts. This allows formulating a syncretic cognitive definition that contains the basic aspects of the Bulgarian understanding of honour. These aspects refer to the ontology, the specific attitudes and types of behaviour that have been considered honest or dishonest as well as the axiological status of honour, etc.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ТРУД» В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Вера ЛЕДЕНЕВА

Наше исследование посвящено семантической реконструкции концепта «труд» как фрагмента русской языковой картины мира на основе обобщения его репрезентаций в современном общественно-политическом дискурсе. Нас интересуют два объекта: во-первых, тема труда как феномен реализации человека и, во-вторых, семантическая презентация человека трудящегося с целью характеристики его разнообразных качеств, признаков и состояний.

Неослабевающий интерес исследователей-лингвистов к понятию и слову «труд» связан с вхождением данной категории в базовый «пакет ценностей» человека. Изучение выраженных в языке представлений о сфере трудовой деятельности предполагает два основных направления. Первое направление касается внешней, «этикетной» стороны трудового процесса, в рамках которого регулируются организация трудовой деятельности, распределение трудовых обязанностей в семье, взаимоотношения между работником и работодателем, традиционные нормы поведения при совместной работе и т.п. [ЕРЕМИНА 2003]. Второе направление затрагивает внутреннюю, «этическую» составляющую труда – отношение общества, определенной социальной группы, отдельного индивида к труду. Концепт «труд» анализируется в работах целого ряда исследователей (Л.В. Басова, Т.В. Гоннова, К.А. Жуков, М.А. Еремина, В.Г. Токарев, О.Е. Чернова, Е.В. Маркелова, Н.А. Купина, В.И. Карасик и др.).

Так, описанию культурного компонента концепта «труд» посвящена работа Г.В. Токарева «Теоретические проблемы вербализации концепта «труд» в русском языке» [ТОКАРЕВ 2003]. Г.В. Токарев делает интересные выводы о динамике концепта «труд» в русском семантическом пространстве: «постепенный переход от ценности социальных, психологических, физиологических факторов к утверждению утилитарных и техногенных...» [ТОКАРЕВ 2003]. В монографической работе М.А. Ереминой осуществляется комплексный этнолингвистический анализ лексико-семантического поля «Отношение человека к труду» на материале лексико-фразеологических единиц русских народных говоров. Автор определяет структуру семантических полей «Положительное отношение человека к труду» и «Отрицательное отношение к труду» на основе компонентного анализа единиц, выявляет и описывает набор базовых семантических полей на каждом уровне содержания, через аспект трудовой

нравственности анализирует этнокультурную информацию, содержащуюся в лексических полях [ЕРЕМИНА 2003].

В настоящей статье мы опираемся на методологию дискурсивного анализа текста, а также на идеи антропоцентристской семантики, являющейся одним из течением современной российской лингвоантропологии (см. труды М.П. Одинцовой, Л.Б. Никитиной, Н.Д. Федяевой, И.Г. Дьячковой, Ю.Ю. Литвиенко и др.). В основе лингвоантропологических исследований лежит понятие языковой картины мира, под которой мы понимаем «запечатленные в языке процессы и результаты концептуализации действительности как проявление творческой мыслительной и языковой/речевой активности человека, характеризующиеся количественной и качественной нетождественностью с процессами и результатами научной концептуализации мира в сознании человека» [НИКИТИНА 2012: 25].

Для интерпретации фрагментов языковой картины мира той или иной культуры польский лингвист Е. Бартминьский использует понятие стереотипа. Стереотип — это «субъективно детерминированное представление предмета, в котором сосуществуют описательные и оценочные признаки и которое является результатом истолкования действительности в рамках социально выработанных познавательных моделей» [БАРТМИНЬСКИЙ 1995: 7]. В этнолингвистическом словаре польской традиционной народной культуры («Словарь народных стереотипов и символов») при описании семантики лексических единиц Е. Бартминьский разрабатывает понятие когнитивной дефиниции. Цель когнитивной дефиниции, согласно этнолингвистическому подходу, заключается в том, чтобы «ответить на вопрос о способе восприятия предмета говорящими на данном языке, то есть о закреплённом в обществе и доступном через язык и употребление языка способе познания мира, категоризации его явлений, их характеристиках и оценках» [БАРТМИНЬСКИЙ 2005: 55].

Средствами языковой репрезентации концепта, наряду со словом, высказыванием и текстом, является дискурс. Возникновение теории дискурса в 60 – 70-ых гг. XX века связано с лингвистическими тенденциями к стремлению вывести синтаксис за пределы предложения (макросинтаксис Т. ван Дейка, синтаксис текста В. Дреслера), разработке прагматики речи (теория речевых актов), подходу к речи как к социальному действию, интересу к речевому употреблению и субъективному аспекту речи, общей тенденции к интеграции гуманитарных исследований. Французский лингвист Э. Бенвенист одним из первых придал слову «дискурс» терминологическое значение, обозначив им «речь, присваиваемую говорящим» [БЕНВЕНИСТ 1974].

Н.Д. Арутюнова определяет дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [АРУТЮНОВА 1990].

Мы проанализировали тексты общественно-политического дискурса, в которых возникает тема труда. Источником языкового материала стали публицистические статьи популярных российских интернет-изданий (деловые газеты «Взгляд» vz.ru, «Коммерсант» kommersant.ru, информационный портал Russia.ru), блоги журналистов, предпринимателей, общественных деятелей, комментарии пользователей и обсуждение на форумах актуальных общественно-политических событий.

Так, например, основу дискурсивного анализа составили высказывания из электронных статей, имеющих следующие заголовки: «Россия должна начать работать» (о моральном поощрении рабочих при капитализме), «Герои нашего времени» и «Моральные стимулы необходимы» (о системе стимулирования работников производств), «Гордость трудового народа» (о внедрении в производство машин и роботов, заменяющих человеческий труд), «Вступились за кормильцев» и «Россия живет в феодализме» (о поправках к статье Трудового кодекса об увольнении отцов-кормильцев многодетных семей), «Низкая зарплата развращает» (рассмотрение проблемы бедности с позиций существующих в российском обществе мифов и стереотипов о бедных и богатых) и т.д. Таким образом, мы можем отметить, что тема труда в общественно-политическом дискурсе возникает, во-первых, как реакция общественности на принятие чиновниками законов в области трудового права, а также как попытка объяснить существующие в российском обществе социальные проблемы, такие как бедность, безработица, неравенство.

Рассмотрим, каким образом репрезентируется концепт «труд» в общественно-политическом дискурсе и какими смыслами характеризуется в этом пространстве современный человек трудящийся.

В проанализированных нами высказываниях происходит актуализация семантических смыслов с положительным и отрицательным знаком оценки труда как «деятельности». Знак оценки часто обусловлен ее принадлежностью к идеологической оппозиции *советское – российское*. Вариантом этого противопоставления может быть оппозиция *социалистическое – капиталистическое*. Критерием оценки является отношение общества к трудовой деятельности и к человеку трудящемуся в темпоральном аспекте *сейчас и тогда*. *Советское* оценивается в современном общественно-политическом дискурсе в большинстве случаев положительно. Простой рабочий в социалистическом государстве пользовался уважением, почетом, материальными благами: *Россия может гордиться тем, что в 20-ом веке трудящийся человек в СССР был в почете, а выдающиеся труженики от имени государства имели почетные награды* (vz.ru). В данном высказывании реализуются несколько оценочных интенций, которые на синтаксическом уровне объективируются сложноподчиненным предложением с однородными придаточными. Оценочный предикат в главной части предложения выражен глаголом эмоционального состояния *гордиться*; положительная оценка человека трудящегося заключена в номина-

циях *почет* (быть в почете), *награды* (иметь награды). Атрибутивный определитель *выдающийся* к слову «труженик» эксплицирует положительное общеоценочное значение человека трудящегося.

Другие положительные характеристики советского человека трудящегося относятся к «внутреннему миру» и обозначают черты характера: мотивация к трудовой деятельности, трудолюбие, ответственность. Эти качества помогают человеку делать свою работу хорошо. Советский работник был мотивирован, его интересовал результат труда и качество работы, а сама деятельность приносила радость и удовлетворение. *И мы бежали на работу с горящими глазами и с желанием сделать не выполненное вчера... Предприятие давало жилье, детсад, пионерлагерь, путевку в дом отдыха, медобслуживание, спортивный инвентарь и т.п. Предприятие воспитывало и берегло кадры. Сейчас это все уничтожено вместе с заводами и институтами (russia.ru).*

Анализ современных контекстов показал, что отношение человека к труду и конкретно к своей рабочей деятельности в условиях рыночной экономики и капитализма изменилось по сравнению с советским периодом. Если одной из ключевых характеристик советского человека трудящегося была мотивированность, то сейчас это качество уже не является определяющим или вовсе отсутствует, а работа часто воспринимается носителями языка как бремя, зло, болезнь: *Я знаю кучу людей, которые абсолютно ничего не делают, чтобы поправить свое финансовое положение. Не ищут другую работу, не повышают квалификацию. Не пытаются минимально хорошо делать свою работу, в конце концов(vz.ru); Для феодального труженика, который работает не на своей земле, труд – это бремя, неизбежное зло, а настоящее удовольствие можно получить лишь вне работы. Знакомая философия? Так большинство россиян и сегодня относятся к своей трудовой деятельности (vz.ru).*

Формирование негативного отношения современного человека к труду обуславливается сменой системы ценностей, в иерархии которых ведущее место стали занимать деньги: *Сейчас выросло уже второе поколение молодых людей, которые не очень сильно хотят работать. Они хотят, чтобы у них было все и сразу (vz.ru); Получилось так, что мерилом всего стали деньги. Мне кажется, моральные стимулы сегодня необходимы. Хотя бы с точки зрения важности возрождения рабочего класса (vz.ru).*

Основанием оценки в высказываниях, объективирующих представления о современном труде в общественно-политическом дискурсе, является уровень заработной платы, то есть количество денег, получаемых работником в обмен на свой труд: *Я работаю в коммерческом предприятии, критерием моего труда является ЗАРПЛАТА (vz.ru).*

Оплата труда работника может быть высокой, средней и низкой. Участники общественно-политического дискурса расходятся во мнениях о сумме заработной платы в России: *Поднимите рабочим зарплату хотя бы до уровня СССР, и никаких «Героев капиталистического труда» не надо (vz.ru); Только что вернулся из Рязанской губернии. Даже там, в довольно глухой деревне, 15 т.р.*

не является особым откровением (vz.ru). Однако в высказываниях наблюдается тенденция объяснить причины низкой оплаты труда рабочих. Такое положение объясняется как внутренними причинами, зависящими от работника (лень, пассивность, отсутствие мотивации в выполнении рабочих обязанностей), так и внешними обстоятельствами: низкий уровень заработной платы определяется нежеланием руководства платить своим сотрудникам достойную зарплату. В контекстах часто подчеркивается, что большую зарплату получают те, кто занимает высокую должность, но работает при этом мало или нечестно, в то время как простые рабочие вынуждены «пахать за копейки», чтобы заработать «на кусок хлеба»: *Раздражает то, что осязаемый продукт производят заводы регионов, но имеют среднюю з/п в 20 тыс. А московские менеджеры головной конторы получают в среднем 60 – 100 тыс. Вопрос: за что?!?* (vz.ru).

Низкая оплата труда в современной России понижает престиж профессии и формирует негативное отношение общества к тем, кто, по их мнению, несет ответственность за этот социальный дисбаланс, – к начальникам, руководителям, государственным служащим. Для обозначения отношения коммуникантов делового дискурса к представителям этих должностей используются оценочные наименования *бездельник, вор, преступник, идиот, паразит* и т.д. Содержание оценки данных языковых единиц различно. Так, например, слова *бездельник* и *паразит* означают то, что человек ничего не делает и живет за счет труда других людей. Наименование *идиот* содержит отрицательную оценку интеллектуальных способностей человека и косвенно соотносится с его трудовыми качествами. В данном аспекте это наименование может означать «неспособность руководителя должным образом выполнять свою работу вследствие невысоких умственных способностей». Лексемы *вор, преступник* при характеристике начальника в его профессиональной реализации означают, что человек получил работу, статус, деньги нечестным, преступным трудом: *Лично меня раздражают не те богатые, которые своим трудом заработали богатство, а те, которые, скажем так, заработали "нечестно" - всякие там зажравшиеся милицейские начальники (russia.ru); Чиновник - это самый главный бездельник и вор!!!! Мы не ваши рабы, чтоб работать за звездочки!!!* (vz.ru).

Уровень заработной платы может зависеть от интенсивности труда рабочего. Чем больше усилий прилагает работник, тем выше будет его заработок: *А так, конечно, если пахать, то везде можно заработать. Пример: женщина в захолустном провинциальном городке за Уралом, без образования, мать-одиночка, всю жизнь работает уборщицей. Выростила детей, сделала «евроремонт» в квартире, каждый год ездит 1 раз в местный санаторий, 1 раз в Турцию/Египет. Это моя знакомая. Но она пашет реально и никогда не ноет, оптимистка* (vz.ru). В таких высказываниях часто содержатся качественные и количественные характеристики аспектов труда. Так, в семантическую структуру предиката *пахать* входит компонент «интенсивность работы», общеоценочное слово *реально* усиливает это значение.

Ценностное осмысление трудовой деятельности выражается также в семантической оппозиции *свое – чужое*. Эта культурная дихотомия в высказываниях общественно-политического дискурса реализуется в противопоставлении российского труда западному и восточному. Основанием для оценки являются такие параметры, как умение работать, результативность труда, государственная модель организации труда (государственное стимулирование работников). В современном деловом дискурсе *восточный* труд оценивается преимущественно положительно: *Японский опыт управления подтверждает, что патернализм эффективен: повышается производительность труда (vz.ru); Умные японцы в СССР перенимали систему нематериального стимулирования работников и знали, что делали (vz.ru)*. В русской языковой картине мира существуют стереотипные представления о китайцах как о трудолюбивом народе. Япония воспринимается русскими как страна, достигшая невероятных экономических успехов (японское экономическое чудо). Положительная оценка работоспособности и продуманной государственной политики в области организации труда восточных стран выражается такими семантическими компонентами, как *эффективность, интенсивность, стимулирование, прогресс, повышение производительности, массовость*.

Частотной для общественно-политического дискурса является также оппозиция *труд человека / работа машины*. В эпоху научно-технического прогресса происходит автоматизация производства, физический труд человека заменяется работой механизмов и автоматов. Это явление в общественно-политическом дискурсе получает негативную оценку, поскольку замена человеческого труда на машинный является причиной появления социальных, демографических проблем – безработицы, трудовой миграции, социального неравенства: *Действительно все автоматизируется. На заводах внедряется все больше роботов и автоматических линий. Мне совершенно непонятно, КУДА через полсотни лет девать все эти миллиарды хомосапиенсов. Они ВСЕ будут не нужны! (vz.ru); Ведь сегодня бич развитых стран с роботизированной экономикой – высокий процент безработицы среди работоспособного населения (vz.ru)*.

Таким образом, в современном российском дискурсивном пространстве концепт «труд» реализуется в семантических, оценочно-культурных оппозициях *советское – российское (социалистическое – капиталистическое), свое – чужое (отечественное – восточное, западное), труд человека / работа машины*. Наиболее богатой для интерпретации языкового образа человека трудящегося по данным дискурсивного анализа является оппозиция *советское – российское*. В советский период сформировался идеальный образ человека трудящегося, представления о котором до сих пор актуализируются в сознании носителей языка. Сейчас знак оценки человека в его трудовой ипостаси меняется преимущественно в сторону негативного отношения к труду, что во многом объясняется экстралингвистическими факторами: последствиями перехода общественного строя от советского социализма к рыночному капитализму.

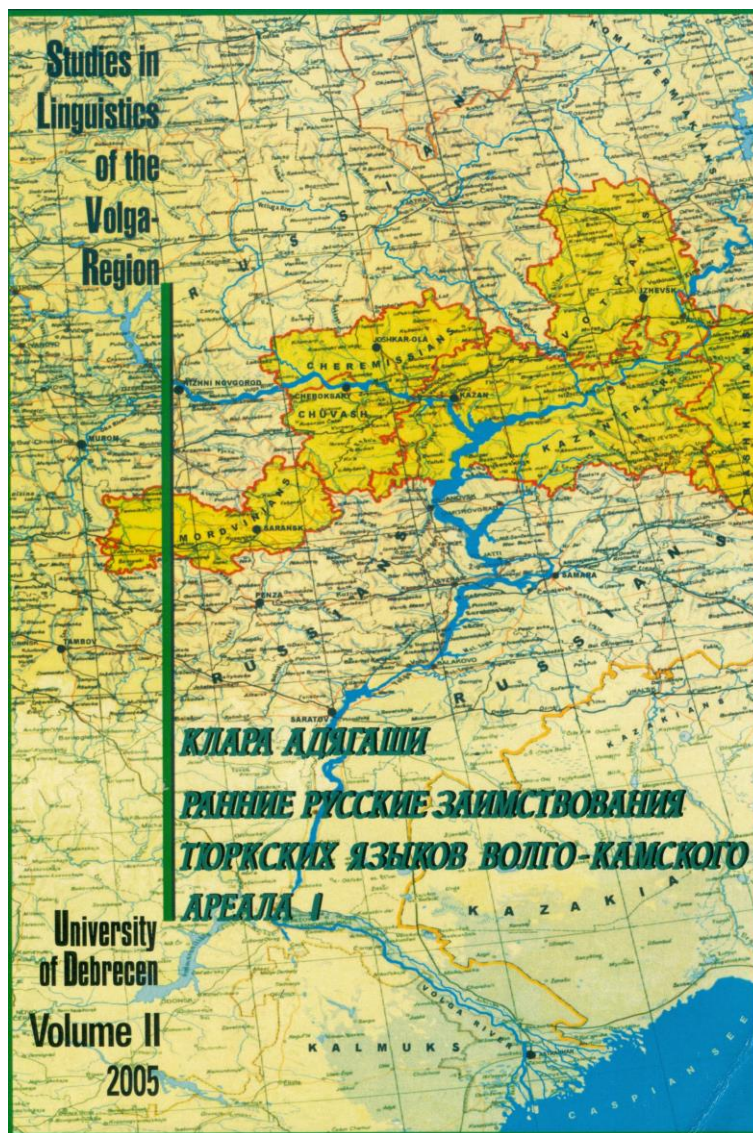
Литература:

- АРУТЮНОВА 1990: Арутюнова, Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия.
- БАРТМИНСКИЙ 1995: Бартминский, Е. Этноцентризм стереотипа: результаты исследования немецких (Бохум) и польских (Люблин) студентов в 1993–1994 гг. // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тез. конф. – М.: Наука
- БАРТМИНСКИЙ 2005: Бартминский, Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. – М.: Индрик
- БЕНВЕНИСТ 1974: Бенвенист, Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс.
- ЕРЕМИНА 2003: Еремина, М. А. Лексико-семантическое поле «Отношение человека к труду» в русских народных говорах: этнолингвистический аспект: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: УГУ, 2003.
- НИКИТИНА 2007: Никитина, Л.Б. Антропоцентристская семантика: образ homo sapiens по данным русского языка: учебное пособие. – Омск: Издательство ОмГПУ.
- НИКИТИНА 2012: Никитина, Л.Б. Образ-концепт «homo sapiens» в русской языковой картине мира как объект антропоцентристской семантики // Лингвистика человека: антология. – Омск: Вариант-Омск.
- ТОКАРЕВ 2003: Токарев, Г.В. Теоретические проблемы вербализации концепта «труд» в русском языке: автореф. дис. филол. наук. – Волгоград: Волгоградский педагогический университет.

Abstract

Representation of the Concept of “Labour” in Contemporary Socio-political Discourse

This article is dedicated to a semantic reconstruction of the concept of "labour" in the Russian linguistic picture of the world. The concept of "labour" in contemporary socio-political discourse varies in semantic and, evaluative cultural oppositions: *Soviet - Russian, personal - alien, human labour - work done by machines*. The actual semantic components of the linguistic picture of labouring man are best revealed in the opposition *Soviet - Russian*.



В книге рассматривается исторический фон языковых контактов между русскими, волжско-булгарскими и волжско-кыпчакскими диалектами с X до XVII вв., затем реконструируется процесс прямого и опосредованного заимствования 207 древнерусских слов на основе широкой базы исторических, литературных и диалектных данных русского, чувашского, казанско-татарского и башкирского языков. В качестве сведения о действующих механизмах Волго-Камского языкового союза к словарным статьям приложены и соответствующие формы изученных русских слов в марийском и мордовском языках.

Культурология

АКТУАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ ИСТОРИОСОФСКОЙ МЫСЛИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Борис ТАРАСОВ

Системный кризис современной цивилизации, потребительское давление на планету, двойные стандарты в политике, природные и социальные катаклизмы, терроризм, экстремизм, преступность и другие подобные явления имеют в своей основе духовные причины. Тупиковость складывающейся ситуации заключается в утверждении и отстаивании отдельными индивидами, корпорациями и целыми народами прежде всего собственной выгоды, лелеемых эгоистических интересов.

Предотвратить катастрофический ход вещей возможно лишь на путях кардинальных духовных перемен, преображения внутреннего мира личности, коренного изменения существующих подходов к человеческой деятельности, очищения от материально-эгоцентрического жизнепонимания. Восстановление подлинной иерархии ценностей, подчинение политико-экономических вопросов духовно-нравственным задачам, этическое наполнение всех видов практической активности могут стать основой высшего реализма и прагматизма, оздоровления разных общественных сфер, в том числе политической и экономической, разрешения многих, кажущихся неразрешимыми, проблем.

И здесь духовно-нравственный и эстетический опыт русской классической литературы и религиозной философии обретает все большую актуальность. Прежде всего в понимании того, что Достоевский называл «тайной человека», непосредственно связанной с тайной исторического движения.

Кто есть человек – продукт стихийной игры слепых сил природы, «свинья естественная», как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых», или образ и подобие Божие? Корневые противоречия человеческой природы подчеркивал Г.Р. Державин: «Я царь, я раб, я червь, я бог». От смутно ощущаемого или ясно осознаваемого ответа на главный вопрос о собственной сущности зависит вольное или невольное предпочтение «божественных» или «червивых» ценностей, направление воли и желаний по «царскому» или «рабскому» пути, построения своей и окружающей жизни на основе разрушительного эгоцентрического жизнепонимания или ее созидание по законам истины, добра и красоты.

Поэтому для уяснения стратегических перспектив развития современного общества и цивилизации важно понимать, что духовное начало играет в истории первостепенную роль, предопределяя направление, содержание и характер творческой, художественной или научной деятельности, цели и задачи использования тех или иных «внешних» достижений. Следовательно, от того, какой, «высший» или «низший», человек проявляется в этих достижениях, от «внутренних» установок сознания, своеобразия нравственных принципов и мотивов поведения, влияющих на духовное преображение личности или, напротив, укрепляющих эгоцентрическую основу его деятельности, зависит «восходящее» или «нисходящее» движение истории – вперед-вверх или вперед-вниз.

Христианское мировидение в традициях русской культуры, литературы и философии дает своеобразный ключ к пониманию возможных результатов, вытекающих из глубинного исследования тесной пульсирующей взаимосвязи между «психологией» и «историей». Говоря об искусстве Пушкина, Л.Н. Толстой писал: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» [Толстой 1983: 731].

Сказанное о художественном творчестве может быть методологически отнесено и ко всей жизни в целом. Сейчас, когда низшее не только смешивается с высшим, но первое агрессивно принимается за второе, было бы полезным задуматься над тем, что, например, Пушкин понимал под «неумолимым эгоизмом» и «нестерпимым тиранством» демократии, подавляющим «страстию к довольству» бескорыстные и возвышенные движения души; Гоголь – под «пустым призраком» цивилизации, скрывающей беспросветную пошлость и вселенскую скуку. Чаадаев – «под плачевной золотой посредственностью» мещанства, изничтожающего духовные дары человека. Все еще не западают в сознание современного интеллектуала размышления К.Н. Леонтьева о «либерально-эгалитарном прогрессе», приводящем самобытные культуры ко всемирному примитивному однообразию. Последний не устает подвергать критике такие результаты «либерально-эгалитарного прогресса», как понижение человеческих идеалов, опошление творчества, узаконение бескрылого существования. Леонтьев подчеркивает, что гигантские социальные, научные и технические усилия оказываются на поверку лишь исполинской толчеей, «всех и все толкущей в одной ступе псевдогуманной пошлости и прозы; все это сложный алгебраический прием, стремящийся привести всех и все к одному знаменателю. Приемы прогресса сложны, цель груба, проста по мысли, по идеалу, по влиянию и т.п.» – это среднестатистическая посредственность среди миллионов таких же посредственностей с плоскими материальными интересами и потребностями.

Русские писатели и мыслители предсказывали подобные результаты, наблюдаемые нами ныне в эпоху господства глобализации, краха социалистической и глубинного кризиса капиталистической систем, поскольку иерархия

высшего и низшего в обеих системах была перевернута, на что они обращали особое внимание. В системе глобализма вопросы абсолютных ценностей, внутреннего содержания жизни, духовной культуры, нравственных ориентиров человеческого существования не только уходят с иерархически главного места на периферию сознания и перестают играть конструктивную роль, но и вольно или невольно подавляются ею. Когда экономикоцентризм и рыночная идеология ставятся во главу угла, а деньги заменяют Бога, создается атмосфера, в которой высшее и низшее меняются местами, душа и дух начинают служить телу, а подлинная культура растворяется в массовой.

Для подлинного понимания происходящих при этом процессов необходимо иметь в виду принципиальное значение антропологического измерения, которое не учитывается в рациональных расчетах и прагматических планах глобалистов, технократов и прогрессистов, и которое было особо выделено В.С. Соловьевым: «Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, – пока эта темная основа у нас налицо – не обращена – и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело и вопрос что делать не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей слепых, глухих, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздастся вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления... Истинное дело возможно, только если в человеке и в природе есть положительные силы добра и света; но без Бога ни человек, ни природа таких сил не имеют» [СОЛОВЬЁВ: 311].

Именно темная основа нашей природы есть то, что А.И. Герцен называл демоническим началом истории, которое вносит расхождение между идейными теориями или революционными преобразованиями и их практическим осуществлением. Он говорит о том, как все упования теоретических умов были осмеяны, как демоническое начало истории нахоталось над их наукой, мыслью, теорией, как оно из республики сделало Наполеона. А из революции 1830 года – биржевой оборот.

Утопизм всякого рода благих реформаторских устремлений заключается в том, что они не учитывают во «внешних» проектах и практических действиях по преобразению общественно-политической и государственной действительности «внутренней» темноты и главных страстей человеческой природы, на свой лад преломляющих их «математические» расчеты. Отсюда постоянное воспроизведение как бы вслед за Герценом недоуменных констатаций: «Хотели как лучше, а получается как всегда».

Но мы все еще продолжаем на свой лад повторять многократно разоблаченную в истории схему зависимости человека от среды, уповаем на «внешние» достижения технологических или информационных революций, на разум или науку, здравый смысл или хваткую хитрость, «шведскую» или «американскую» модель рынка. При этом игнорируется стратегическая зависимость не

только общего хода жизни, но и наших собственных тактических планов от непосредственного содержания и «невидимого» влияния темной основы нашей природы, от всегдашнего развития страстей, от порядка (или беспорядка) в душе, от действия (или бездействия) нравственной пружины. «Под шумным вращением общественных колес, – заключал И.В. Киреевский, – таится неслышное движение нравственной пружины, от которой зависит все» [КИРЕЕВСКИЙ 1979:343].

Эти фундаментальные выводы В.С. Соловьева, А.И. Герцена, И.В. Киреевского, соответствующие традиционному для отечественной культуры, философии и литературы вниманию к «тайне человека», чрезвычайно важны для обнаружения нигилистического историко-антропологического «внутреннего» содержания во «внешних» идеях социально-экономического, политического и культурного развития в эпоху глобализации. В.С. Соловьев отмечает как бы невидимую, но тем не менее непреложную иерархическую взаимосвязь религиозно-антропологических, духовно-нравственных и социально-исторических процессов, зависимость общего хода жизни от качества человеческого сознания, от перевеса в душах людей сил «темной основы нашей природы» (вслед за византийским богословием в трудах русских богословов они именуются «восемью главными страстями», или «духами зла» – гордыня, тщеславие, сребролюбие, чревоугодие, блуд, уныние, печаль, гнев) или сил «добра и света» (любовь, совесть, праведность, правдолюбие, смирение, благородство, честь, достоинство, справедливость, самоотверженность и т.п.).

К сожалению, за бортом общественного сознания оказываются те процессы, которые на свой лад формируют и обрабатывают душевно-духовный мир человека, укореняют его волю в низших этажах существования, упрочивают и разветвляют своекорыстие как темную основу нашей природы в рамках воинствующего экономизма и денежного абсолютизма. В системе глобализации господство материальных интересов, экономических мотивировок, логика личной или государственной выгоды, отношения спрос-предложение, вклад-прибыль и т.п., заинтересованный расчет и эгоцентрическое поведение распространяются на все сферы жизни. Политическая жизнь становится своеобразной биржей, где не мудрые люди, а наиболее хитрые, ловкие и правдоподобные демагоги покупают голоса зомбированных избирателей, семья – малым предприятием на основе брачного договора, ребенок – объектом долгосрочного инвестирования и т.д. и т.п. Все становится фактором потребления и обмена, купли – продажи, в том числе и человек, рассматриваемый с точки зрения рыночных ценностей как заменяемая вещь. В результате он и сам становится рабом вещей, превращается в марионетку «невидимой руки» Адама Смита и рыночной конъюнктуры, в куклу анонимных экономических сил, а все новые и новые мануфактурные игрушки и технические изобретения приобретают в его сознании уродливо-непомерное субъективное значение. Расширение и омасовление таких несоответствий, когда вещи пленяют человека, а усовершенствование средств материально-телесного существования людей заменяют им

духовные цели жизни, стало в эпоху глобализации одним из самых существенных признаков так называемого общества потребления, оказавшегося в замкнутом гедонистическом кругу все более несовершенных, корыстных, капризных желаний власти, наслаждения, обладания и т.п. В таких условиях, когда умалется все священно-духовное и возвышается все материально-утилитарное, человек естественно и незаметно начинает осознавать свою жизнь в категориях самосохранения и борьбы за существование – в тех социал-дарвинистских категориях, в которых собственно человеческие и действительно высшие свойства личности, резко выделяющие ее из природного мира, такие, например, как милосердие или сострадание, правдивость или праведность, совесть или справедливость, благородство или самоотверженность, утрачивают свою подлинную сущность и самостоятельную значимость, а реально действуют низшие (похотливость, жадность, зависть, озлобленность, мстительность и т.п.).

На путях воинствующего экономикоцентризма и рыночного социал-дарвинизма любая страна включается в «игру на понижение», попадает в планетарный кочевнический дом глобалистической утопии, в котором не находится места ничему, что выходит за пределы «экономической рациональности», прагматических расчетов, утилитарной выгоды, которому чужды духовные, исторические, национальные идеалы и традиции и в котором ради материального успеха устраняется все внешнее, нетоварное и натуральное, высокое и глубокое, внутреннее и личностное с помощью языческого культа силы и массовой культуры. В результате происходит неизбежная деградация внутреннего мира современного человека, который отвыкает от духовных достижений, нравственных норм, высокой культуры и сознание которого растворяется в глобалистической потребительской нирване и в мареве «темной основы нашей природы». В такой антропосфере при сугубо технологическом отношении к действительности происходит усиление безудержного потребительского гедонизма, высвобождение зоологической чувственности и погружение в темную инстинктивную среду поиска все более изощренных удовольствий. Стремление передоверить нормотворческие функции экономическому и технологическому человеку, сотворить из него элиту, определяющую цели человечества, внешне парадоксально, а внутренне закономерно приводит к разрушительным тенденциям и в самой экономике: вместо продуктивной экономики на первый план выдвигается ростовщическая, паразитарная экономика спекуляций и перераспределений, самоотверженный вдохновенный труд заменяется игровым досугом с его гедонистическими понятиями и обращенностью к декадентской личности, а подлинное качество и функционирование с помощью блефующих имиджмейкеров, информационных и манипулятивных технологий заслоняется престижным имиджем и статусной символикой.

Понятно, что «прогресс» России, как и в других странах, в исключительно глобалистическом русле, без всяких поправок и корректив, чреват духовно-нравственным регрессом, утратой культурно-исторического кода и ментально-

сти, эксцессами гедонизма, господством массовой культуры и другими подобными явлениями. В такой антропологической среде, когда народы вдобавок превращаются с помощью мощного информационного воздействия в манипулируемые массы, надеяться на какую-то потребительскую «нирвану» и экономическую «гармонию», (как это делает в нашумевшей статье «Конец истории?» американский профессор Ф. Фукуяма), было бы по меньшей мере непредусмотрительным. Более того, в условиях духовного кризиса и обезличивания разных культур, повышения завистливых накопительских ожиданий во всех группах и слоях при одновременной невосполнимости источников энергии, возможного изменения климатических зон, недостатка пресной воды и удобной земли и, соответственно, новых конфликтов и войн за выживание, увеличения населения при усилении бедности в странах «третьего мира», уже составляющих $\frac{4}{5}$ современного человечества и готовых предъявить ему свои требования, обедненная и больная рассудочным прагматизмом «душа», оказавшаяся в плену у своих низших сил, забывшая о своей «высшей половине», но владеющая все более мощными внешними средствами, является главным «внутренним» источником возможных мировых конфликтов. И никакие дружественные договоры, «новые порядки» или общечеловеческие ценности не способны их предотвратить, если сохраняется «низкое» состояние человеческих душ, видимое или невидимое соперничество которых порождает все новые материальные интересы и, соответственно, множит разнообразие тайных или явных захватов. В результате мирное время промышленных и иных бескровных революций, если оно не способствует преобразению эгоцентрических начал человеческой деятельности, а, напротив, создает для них питательную среду, само скрыто накапливает враждебный потенциал и готовит грядущие катаклизмы.

О том, как сплошное обмелчение, материализация и эгоизация человеческих желаний незримо готовит драматические последствия, создаёт подспудные предпосылки для перерастания мира в войну, опять-таки пронизательно писал Ф.М. Достоевский. Говорят, размышлял он, что мир родит богатство, но ведь только десятой доли людей. От излишнего скопления богатства в одних руках развивается грубость чувств, жажда капризных излишеств и ненормальностей, возбуждается сладострастие, провоцирующее одновременно жестокость и слишком трусливую заботу о самообеспечении. Болезни богатства, продолжал Достоевский, передаются и остальным девяти десятым, хотя и без богатства. Панический страх за себя сообщается всем слоям общества и вызывает «страшную жажду накопления и приобретения денег». Утробный эгоизм и приобретательская самозащита умерщвляют духовные запросы и веру в братскую солидарность людей на христианских началах. «В результате же оказывается, что буржуазный долгий мир, всё-таки, в конце концов, всегда почти сам зарождает потребность войны, выносит её сам из себя как жалкое следствие... из-за каких-нибудь жалких биржевых интересов, из-за новых рынков... из-за приобретения новых рабов, необходимых обладателям золотых

мешков, словом из-за причин, не оправдываемых даже потребностью самосохранения, а, напротив, именно свидетельствующих о капризном, болезненном состоянии национального организма» [ДОСТОЕВСКИЙ 1983:102].

В подобной атмосфере, когда зависть и соперничество, конкуренция и вражда не пресекают, а распалют упомянутые выше страсти «темной основы нашей природы», было бы по меньшей мере крайней наивностью полагаться (как нередко делается) на юридические нормы и правовые отношения, которые по своей условной и релятивистской природе неизбежно деградируют, все чаще начинают играть роль своеобразной пудры или дымовой завесы для осуществления корыстных и гедонистических потребностей, открывая через демагогические и манипулятивные технологии путь праву сильного. А уж тот найдет немало способов, как упаковать беззаконие в оболочку закона и реализовать стяжательские мотивы и плутократические цели близких ему индивидов и групп. Именно в такой атмосфере ежесекундно создаются подспудные условия, в которых формальное равенство как бы невидимо оборачивается реальным неравенством, закон обрастает двойными стандартами, богатство порождает нищету, а мир готовит войну. И в этом отношении и процветающий терроризм, и активность тоталитарных сект, и коррупционный вал, и рост фашистских настроений, и войны в центре Европы, и многое подобное не является случайным и неожиданным, а оказывается закономерным результатом атрофии духовно-нравственной жизни, сплошной материализации и эгоизации человеческих желаний.

В данном контексте и в данной иерархической логике, когда религиозно-антропологические и духовно-нравственные факторы должны занять подобающее им главное и определяющее место, именно духовное состояние общества, усиление или, напротив, ослабление нравственной пружины, преобразование или, наоборот, укрепление «темной основы нашей природы», конкретное наполнение человеческих душ и реальные мотивы поведения могут лежать в основании высшего реализма и подлинного прагматизма, служить критерием оценки как действительного положения дел в современности, так и возможных перспектив развития человека и творящейся им истории. Выход из неизбежного в рамках глобализации русла движения истории вперед-вниз возможен лишь при своеобразной духовной революции, восстановлении перевернутой иерархии, когда чисто экономические и социальные вопросы принципиально отступают на задний план перед культурно-этическими, а религиозно-антропологические и духовно-нравственные факторы, активизирующие высшие свойства личности и «положительные силы добра и света», займут подобающее им место.

Необходимо восстанавливать и соблюдать в бесконечном поле всего бытия «предвечную иерархию» и «гармоническую правильность распределения предметов» – духовного и материального, культуры и экономики, а также отвечать на первостепенный «достоевский» вопрос: кто есть человек – образ и подобие Божие или, как говорят его персонажи, – «усиленно сознающая мышь», «эпикурейская свинья»?

В том же русле находятся и размышления Л.Н.Толстого. В одной из последних дневниковых записей он заметил, что люди учатся летать вместо того, чтобы жить любовной жизнью. Это все равно, как если бы птицы перестали летать и учились бы бегать или строить велосипеды и ездить на них. Толстой подчеркивает, что по своей первозданной и истинной природе, связанной с образом и подобием Божиим, человек предназначен для любви, как птица для полета или рыба для плавания. Однако эта «внутренняя» духовная природа была искажена, «правильный источник» жизнедеятельности ослаблен и стал укрепляться ее «внешний», говоря словами А.С.Хомякова, «случайный центр». «Нужно задавать себе вопрос: чей прогресс, прогресс чего именно? – настаивал А.С.Хомяков. – Иначе выйдет, что вся жизнь Римской империи до последнего дня была прогрессом; может усовершенствоваться наука, а нравы могут упадать и страна гибнуть. Может скрепляться случайный центр, а все члены слабеть и болеть и страна опять-таки гибнуть. Где же тут прогресс страны? Прогресс есть слово, требующее субъекта. Без этого субъекта прогресс есть отвлеченность или, лучше сказать, чистая бессмыслица» [ЧААДАЕВ 1991: 26].

Восстановление перевернутой вертикали и примат духовных ценностей позволит идти по пути излечения искаленного в глобализации субъекта прогресса и, соответственно, альтернативного социализму и капитализму личного, государственного и общественного жизнеустройства. Преобладание в психоструктуре субъекта прогресса вопросов о бессмертии души, о высшем предназначении, смысле жизни человека и т. п. дает возможность более разумного использования природных, материальных, интеллектуальных ресурсов, поставить экономику на службу культуре, умерить безудержный гедонизм и безумную потребительскую гонку, результативно решать экономические и продовольственные проблемы, снижать конфликтность и усиливать сотрудничество между разными религиозными конфессиями и странами с неравномерным социальным развитием и т.д. и т.п.

Литература

- ДОСТОЕВСКИЙ 1983: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 25. Москва: Наука.
КИРЕЕВСКИЙ 1979: Киреевский И.В. Критика и эссеистика. Москва: Искусство.
СОЛОВЬЁВ 1988: Соловьёв Вл. Соч.: В 2 т. Т. 2. Москва: Мысль.
ТОЛСТОЙ 1965: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 20. Москва: Художественная литература.
ТОЛСТОЙ 1983: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 17-18, Москва: Художественная литература.
ЧААДАЕВ 1991: Цит. по Чаадаев П.Я. Цена веков, Москва: Молодая гвардия.

Abstract

What Makes Russian Historical Thinking a Topical Issue in the Age of Globalization

The permanent crisis of modern civilization as well as consumer pressure on the planet, double standards in politics, natural and social disasters, terrorism, extremism and other similar phenomena have spiritual causes. In the era of globalization, absolute values, the internal content of life, the spiritual culture, and the moral standards of human existence are pushed to the periphery of consciousness and are unwittingly suppressed by this system.

"External" projects and practices to transform reality into a sphere without a fundamental human dimension and eliminate the "internal" content of human nature are utopian and lead to the inevitable degradation of the internal world of modern society and destructive tendencies become prevalent in most of this "external" reality.

It is the restoration of a genuine hierarchy of values, the subordination of political and economic issues to spiritual and moral problems, the filling up of all practical activities with ethical content that can be the basis of highest realism and pragmatism. It is the only way that can improve the ills of society and heal the wounds of progress afflicted by globalization and, therefore, can serve as an alternative to socialism and capitalism as far as personal, public and social order is concerned. It is also at this point that the spiritual, moral and ethical aspects of Russian classical literature and religious philosophy become increasingly important and topical, a point that the present study focuses on.

**ОБЩЕЕ И СПЕЦИФИЧЕСКОЕ В ПОПЫТКАХ ЛЕГИТИМАЦИИ ГУМАНИТАРНЫХ
НАУК – ОПЫТ РОССИИ В НАЧАЛЕ XXI-ГО ВЕКА**

Olga SZÜCS

По всем признакам, в наше время задавать вопросы является более адекватной рефлексией на современный мир, нежели давать ответы. Вопросы, по своей сущности, отражают ту неопределенность, тот переходный статус происходящих процессов, которые, пожалуй, наиболее точно характеризуют данную эпоху. Относительно нашей конкретной проблематики, главный вопрос: почему возникла необходимость реабилитации гуманитарных наук, частным случаем чего является необходимость реабилитации самой философии? Пока дать полный ответ на этот вопрос еще трудно, но материал для формулировки некоторых гипотез, уже собран [РУБИНШТЕЙН 2005].

Как мы это очень хорошо знаем, рефлектируя на свой предмет изучения, наука всегда пыталась с помощью своего категориального аппарата выявлять причинно-следственные связи исследуемых явлений и процессов, и тем самым постичь те качества или соотношения, которые впоследствии своего развития назвала термином *истина*. Определение термина *истины* никогда не было однозначным. Критерием истины считали консенсус мнений, прагматичность в реализации цели, адекватным отражением реальности, логикой мышления, и даже умением посредством коммуникации создавать видимость истины и техниками убеждать в ней кого-либо. Как бы там ни было, истина была в данный момент одна и с момента ее определения выступала под ореолом неоспоримости.

В нашу эпоху престиж понятия истины рухнул, королева свергнута с трона и наступила если не анархия, то по крайней мере беспредельно широкая демократия, в которой любой и каждый может претендовать на престол. Истин столько, сколько мнений. Заметим, понятие мнения является – в отличии от категории истины – субъективным и вполне оспоримым другим любым мнением и так далее, до бесконечности. Чем же отличается понятие мнения от понятия истины? В первую очередь отсутствием требования быть доказуемым. Принцип «все дозволено» - наделяет человека правом формировать мнение ничем, кроме своим ограниченным опытом, не обоснованным, значит, не компетентным.

Вопрос о том, может ли быть знание без – хотя бы относительной – истины, решается сам по себе: знания без «знания чего-то», то есть знания без собствен-

ного предмета, существовать не может. Одна из основных причин неопределенности гуманитарных наук является в распространившемся принципе согласно которому ставится знак равенства между прежде четко делимыми понятиями знания и мнения, истины и просто недоказанного, но прозвучавшего суждения. Результатом подмены этих понятий является глубинное несоответствие двух основных пластов существования: онтологического /объективного/ пласта и эпистемологического /субъективного/. Если знание не должно в себе содержать элемента истины – проводника «мнения» в объективный мир – оно остается в безрефлексивном пространстве субъекта и остается лишь мнением, ни к чему не обязывающим и не содержащим информации для принятия решений.

Какова наша современность с точки зрения динамики необходимости принятия решений? Нет сомнения в том, что чем более открытая любая сложная система, чем более быстрее протекают в ней различные по своей значимости процессы, тем меньшие временные интервалы выпадают на временной фактор рефлексивных на ее процессов. Одним словом, реагировать на изменения приходится очень быстро [ДРИККЕР 2000]. Может быть всеобщий дефицит времени для всех нас связан именно с необходимостью моментального реагирования на все более сложные процессы? Чем менее адекватные реакции, тем больше возможности совершать различного рода ошибки, а ошибаться – это в психологическом смысле значит переживать дискомфорт, что нередко приводит к сниженной самооценке, которая в свою очередь усугубляя процессы, способствует новым ошибкам. Можно даже сформулировать вопрос о роли ошибок относительно усложнения или же упрощения сложности систем [MAGYARI-BESK 2007]. А в эпистемологическом смысле - выявлению истины способствуют ли ошибки, или наоборот, помогают ей еще более скрыться?

По всем этим причинам, сутью которых являются с одной стороны увеличивающаяся сложность, и этим самым непредсказуемость нашей социосистемы, набирающаяся скорость временных показателей ее динамики, растущая некомпетентность реакций на изменения данной системы, закономерно возникает вопрос способов преодоления данных сбоя [РЕУТ 2012]. Другой причиной значительной усложненности социосистемы является т.н. удвоение реальности, расчленение ее на две полноправные симметричные относительно самой себя составляющие: «реальную» и «виртуальную». Виртуализация реального пространства увеличивает риски субъективности, и тем самым способствуют увеличению неадекватности рефлексивных процессов на реальную сферу. Мощным фактором усложнения социосистемы является смена господствующих парадигм и принципов внутренней регуляции социосистемы как сложной системы. Очевидно, что основной задачей является повышение рефлексивной адекватности соотношения онтологической и эпистемологической пластов. Речь идет в конце концов об очень простой вещи: наши мысли должны отражать реальность, а наука – соответственно – должна выражать истину.

Что же этому препятствует? Восприятию реальности в ее адекватной форме – на наш взгляд – мешает несколько нововведенных эпистемологических приемов, основанных на философских, и не исключено, что и на мировоззренческих принципах, выражающихся прежде всего в методологии воспроизведения реальности. Что касается философских принципов, так они выражаются в первую очередь в оттеснении традиционных – нацеленных на познание объективной реальности философских течений и школ. Таким образом такие философские направления как герменевтика и феноменология – изучающие скорее специфику саморефлективной способности разума и перцептуальные навыки познающего индивида, нежели саму реальность – получили полную легитимацию претендуя на философскую мысль вообще.

Вторая – явно выраженная – тенденция, это повсеместная подмена качественно-ориентированных параметров аксиологического подхода количественными критериями оценок. Эта тенденция явным образом имеет корни в превалировании обязательных формально-экономических принципов при применении оценочных актов – будь их предмет хоть этически, хоть эстетически обусловленным. Здесь мы должны отметить, что например в философском понятии истины этому сильно способствует прагматическая трактовка. Объяснить истоки количественных критериев при применении эстетических суждений уже более сложно, так как здесь имеет фактор попытки превосходящей постмодернистскую рациональность, и введение как решающего фактора иррационалистически эмоциональные компоненты. [ДРИККЕР 2012] Чему мы свидетели в случае столь модной алгоритмической эстетики? Во-первых введению вместо любых канонических эстетических критериев полный произвол количественно-эмоционального подхода. Как же это делается?

Для хоть приблизительного осмысления процесса всеобщего введения количественных критериев, мы должны отметить, что это происходит на фоне взаимопроникновения аксиологических аспектов, то есть мы одновременно наблюдаем и появление таких эстетических подходов, которые хотя и существовали в истории перцепции человеком его окружающей среды, но не были настолько осознанными и вербализованными.

Количественный подход к предметам искусства и следовательно в эстетике обусловлен процессом эстетизации специфических областей некоторых естественнонаучных дисциплин. Эстетизация современной науки явилась логическим развитием выводов об эстетизации философии и политики, наблюдающейся на протяжении 60-80-х годов. Основания для данного заключения дают нам теоремы Геделя и Тарского в математике, теория неопределенности Гейзенберга, парадоксы в теории множеств, законы термодинамики, в частности теория энтропии, основные постулаты квантовой механики волновой функции как носителя максимально полной информации о физической системе, и т.д. [Кудрявцев 1982]

Параллельно с процессом эстетизации науки наблюдается и приоритет количественного подхода к вопросам искусства и эстетики. Постмодернистская эстетика отличается многообразием правил языковых игр, их машинностью и

экспериментальностью, причем правила эстетических игр меняются под воздействием компьютерной техники. Параллельно тому, как обсуждаются проблемы специфики интеллектуальной красоты, роли эстетических суждений и художественных образов в науке, соотношения научного и художественного стилей, значения эстетического вкуса и эстетического наслаждения в творческом процессе ученого исследуются эстетические измерения математики, физики, биологии, наблюдается и зеркальный процесс внедрения в классическую, канонизированную эстетику математизированных и компьютерных анализирующих моделей, функцией которых является в принципе давать оценку количественными способами эстетическому содержанию художественных произведений. Сущность метода состоит в абстрагировании на основе непосредственного эстетического опыта произвольных исходных данных, результатом которого получаем полностью определяемые этими данными результаты [ЮСУПОВА 2010].

Компьютерные методы в этом плане обладают чрезвычайно широкими возможностями, которым преградой может послужить лишь психофизические возможности человеческого восприятия. Таким образом, объем необходимой информации для оценки художественного произведения, не представляет препятствия, однако в данном случае решающую роль играет не количественный, а качественный аспект [МАНЬКОВСКАЯ 1994]. Каким же может быть – по сути своей количественный – критерий, обозначающий качество? Это имманентное противоречие алгоритмическая эстетика – по определению – не может решить. Но какой способ т.н. решения она все же предлагает?

Эстетическая ценность любого, возможно даже канонического художественного произведения в алгоритмической эстетике измеряется разницей объемов информации на выходе и на входе: чем больше прироста информации на выходе, тем выше эстетическая ценность рассматриваемого и принадлежащего оценке объекта искусства. Принцип количественной максимализации переживаний, вызванных художественным произведением, предполагает негибкость качественного аспекта переживания, то есть стирается разница между позитивными и негативными эмоциями. В следствии этого, например, чувство катарсиса отождествляется с чувством отвращения [МАНЬКОВСКАЯ 1994]. Таким образом мы приходим к полнейшему парадоксу: качество классических произведений, созданных веками глубочайшей гуманности выражается через компьютерные количественные единицы.

Последствие этого парадокса: знак равенства между позитивными и негативными эмоциями, наяву. Не случайно, что такой подход вызывает критику как эстетиков, так и математиков, ведь творчество, особенно художественное, конъюнктивный процесс, связанный с возникновением не только нового, но эстетически гуманизированного нового. Алгоритм же по определению дизъюнктивен, компьютерный подход разбивая процесс на количественные единицы не только не создает принципиально новое по сравнению с программой, но и не способен передать социальную, эмоциональную, гуманную сущность

человеческого творчества [КАСТЕЛЬС 2000]. В контексте нашей непосредственной темы, касающейся интерпретации знаковых систем, в данном случае искусства, мы пришли к умозаключению, согласно которому какой разнообразной не была бы совокупность всевозможных интерпретаций символических знаковых систем искусства – по своей адекватности они могут носить лишь качественно детерминированный социально-психологический характер.

Таким образом, пожалуй, будет уместным позволить себе гипотезу о необходимости легитимации требования объективной адекватности употребляемого метода со своим объектом. Неадекватность метода с объектом наблюдается и в других аспектах, например в чрезмерной преобладании экономики во всеобщем регулировании общественных процессов, в господстве массмедии в формировании не только общественного мнения, но и в формировании отождествления мнения с понятием знания. Роль понятия истины должна быть всесторонне обдумана и заново реабилитирована, но в самом ее широком аспекте, ни в коем случае не исключая ее фальсифицируемость и верифицируемость. В условиях релятивизации научного знания также представляется необходимым переосмысление и реконструкция понятийного аппарата наук, в особенности гуманитарных и общественных.

Общаясь с российским научным сообществом наблюдаются два мощных потока по применению методологических основ исследовательской работы. Один из них – как в гуманитарных, так и в общественных науках пытается как можно шире определить свои методологические, концептуальные и субъективные возможности, в то время, как другое мощное направление решительно требует сохранения выработанных философской и исторической традицией эпистемологических и аксиологических норм исследовательской парадигмы. В научном общении, на конференциях, в публикациях наблюдается обостренная – редко увенчающаяся компромиссом – дискуссия суждений, сформированных на основе этих противоположных принципов. Накал и глубина этих дискуссий показывает огромную личную заинтересованность в решении возникших разногласий, что и обнадеживает нас верить в возможный, оплодотворяющий научное мышление синтез.

Литература

- ДРИККЕР 2000: Дриккер, А.С.: Эволюция культуры: информационный отбор. Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет. Санкт-Петербург.
- ДРИККЕР 2012: Дриккер, А.С.: Физические аспекты метафизической трансформации. Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет. Санкт-Петербург.
- КАСТЕЛЬС 2000: Кастельс М.: Информационная эпоха. Экономика, общество и культура. Москва: ГУ ВШЭ.
- КУДРЯВЦЕВ 1982: Кудрявцев, П.С.: Курс истории физики. Т. 3. Москва: Просвещение.

- ЮСУПОВА 2010: Юсупова Г. М. (ред.) Культурологические записки – О границах искусства. Москва: Государственный институт искусствознания РАН.
- МАНЬКОВСКАЯ 1994: Маньковская, Н.Б.: Париж со змеями. Москва: Российская Академия Наук. Институт философии.
- РЕУТ 2012: Реут, Д. В.: Здоровье в аспектах управления, контроллинга, экономики, прокреации. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing GmbH and Co.
- РУБИНШТЕЙН 2005: Рубинштейн А. Я. (ред.): Экономика культуры, Москва: Слово.
- МАGYARI-BECK 2007: Magyar-Beck István: Mitől szenved az euroatlanti civilizáció? (От чего страдает евроатлантическая цивилизация?) *Valóság*, 50/6: 1-11.

Abstract

General and Specific in Attempts to Legitimize Humanities - The Experience of Russia at the Beginning of the 21st century

The article analyses the contemporary philosophical approaches to the concept of *truth* in the context of postmodern aesthetic theories. The author is examines the impact of the development of information technology on aesthetic theories and its subsequent influence on personality values.

**ЧЁРНАЯ ЗЕМЛЯ ВОРОНЕЖА:
ОБРАЗ РУССКОГО ГОРОДА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Дмитрий ДЬЯКОВ

Сначала – о месте. В Париже, в Палате мер и весов, в качестве эталона чернозёма выставлен куб с землёй из Воронежской области. Это неслучайно.

Нигде в мире нет такой тучной, плодородной почвы, как в Воронежской области. Недаром российский регион, в который входят 5 областей, окружающих Воронежскую, называют Центрально-Чернозёмным (общее число жителей 7,8 млн. человек – чуть меньше, чем в Венгрии). Воронеж, как самый большой город этого региона (более 1 млн. жителей) – считается столицей Черноземья – главным городом Чёрной земли.

В самом словосочетании – Чёрная земля – уже изначально есть что-то мистическое. Сразу начинаешь искать культурную опору, и обнаруживаешь ее то в реальном Кемете Древнего Египта – с его судьбой и историей; то в вымышленном Мордоре Средиземья, куда Толкин отправляет своих героев, дабы они смогли найти и уничтожить Кольцо Всевластья.

*Чернозём, чёрная ты
земля, часо-
родица,
отчаяние*

– писал Пауль Целан [ЦЕЛАН 2008: 147], ощущая из центра Европы, особую магию русской Чёрной земли, угадывая сокровенную тайну её некоронованной столицы – Воронежа.

Все обобщенные суждения о жителях Чёрной земли (как доброжелательные, так и неприязненные) отмечают изначально присущее нам ощущение легкости существования. Жители Черноземья, подобно северо-восточным татарским и мордово-мещерским соседям, ценят традицию, но при этом, вслед за южными соседями – украинцами, ощущают её относительность и ненавидят деспотические границы. Поэтому на протяжении всей истории края любые государственно-политические, равно как и официально-христианские воззрения имели здесь самое незначительное (по сравнению с другими регионами России) влияние.

«Место у нас украинное, и всякого чину люди обвыкли жить здесь неподвластно, по своей воле», – говорил о Воронеже Петру I Святитель Митрофан, воронежский архиерей [БОЛХОВИТИНОВ 1800: 193]. Как известно, Пётр именно в Воронеже начал строить русский флот, когда Петербурга еще не было. И Митрофан, сподвижник русского царя во всех начинаниях, именно здесь пророчествовал Государю о создании нового города и о несокрушимости его врагами. Потому-то Митрофан считается сегодня духовным покровителем сразу двух российских городов – Воронежа (где он служил) и Петербурга (который Пётр I построил по его наущению).

Впрочем, особой набожностью люди Чёрной земли никогда не отличались. В конце XIX века, к примеру, за исключением всего каких-то десяти процентов, жители чернозёмных провинций вообще не посещали мест церквей и храмов, за исключением свадеб и похорон.

Примерно с XVII столетия Черноземье начинает обращать на себя правительственное внимание разнообразием и силой раскола и сект. обстоятельный летописец этих мест И. Дубасов еще в XIX веке писал: «Край наш издавна изобилует раскольниками обоих толков и особенно сектантами: молоканами, духоборцами, субботниками, шелапутами, хлыстами и скопцами. Местное народонаселение всегда отличалось чуткостью к религиозным вопросам, хотя понимало их весьма узко и наивно. Поэтому-то наши крестьяне и крестьянки нередко всю жизнь перекочевывали из монастыря в монастырь, меряя русскую землю своими неутомимыми ногами» [ДУБАСОВ 1993: 149].

В этом стремлении обозначилась ещё одна историческая особенность жителя Чёрной земли: культ поклонения силе. Местный житель никогда всерьёз не относился к официально-православным догмам, но всегда и во все времена помнил о главном догмате сектантства: в силе – правда. Культура чернозёмной провинции боготворила разудалое полууголовное ухарство, воспевала культ силы и всегда стремилась возвести эту силу в степень абсолюта.

Это стремление наглядно отражено в местном фольклоре. Предания и сказы, собранные в областях Центрального Черноземья, обрамлены своеобразным романтическим небосводом, тёмный купол которого населяют мистические образы, сверхъестественные (но не божественные!) силы и герои-разбойники. Характерно, что именно Черноземью этнографы приписывают авторство такого понятия, как «оборотень». Так в древности именовали облачившегося в волчью шкуру удалого персонажа местного фольклора, появлявшегося в таком виде на больших дорогах и обирающего забредших в наши края путников. Вся местная история, начиная с XVI века, полна восторженными сказаниями о ворах и разбойниках. Любимейшим героем местных народных сказок является атаман Кудеяр. Он, равно как и другие персонажи древнего чернозёмного эпоса – атаманы Тяпка, Бородавка, Караулка, Иван Заруцкий, – веками вбивали в народное сознание романтику насилия, прививая терпимость по отношению к грабёжам и поножовщине.

И в других регионах России случались разбои и убийства. Излюбленным местом казацкой антигосударственной вольницы, как известно, была Волга.

Но патриархальная Русь умела справляться с разгулявшимся казачеством с большой выгодой для себя. Самый яркий тому пример – вор и убийца Ермак Тимофеевич завоевал для России Сибирь. Если бы власти вовремя примирились со Стенькой Разиным – дополнением к Сибири стала бы Персия. Гулящие сыны вольницы умели ценить царскую милость и с огромным усердием «отрабатывали» её.

Иначе обстояло дело на Чёрной земле. Великий русский поэт Г. Державин, два века назад волею судеб ставший во главе одной из чернозёмных губерний, в своем «Высочайшем послании Государыне» приходил в ужас от того, что люди, живущие в здешних местах (как правило, указывал Державин, «праздные и неразвитые»), всю свою энергию тратят на «подвиги самого необузданного самодурства» [ДУБАСОВ 1993: 29]. Попросту говоря, на разбой.

Современник Пушкина, воронежский поэт Алексей Кольцов, с которого, собственно, и начинается вся литература Черноземья, воспевал в стихах эту удаль:

*Снаряжу коня,
Наточу булат,
Затяну чекмень,
Полечу в леса...
Оберу купца,
Убью встречного
Мужика-глупца
За железный грош!* [КОЛЬЦОВ 1911: 59]

Случалось так, что подобным промыслом в наших местах занимались целые сёла. Путник, забредший на территорию Чёрных земель, лишался жизни и имущества, которое крестьяне-разбойнички делили поровну. А уездные воинские команды, прибывшие спустя несколько дней на место исчезновения путника, встречали не лютых бандитов, а мирно работающих земледельцев.

Разбой – это воинственность. Если лишить русский разбой блестящей оболочки фольклорного романтического ореола, то останется лишь голое стремление сбросить совокупный доход отдельных граждан в большой общий котел и обеспечивать из него во многом одинаковый уровень жизни всех. Не случайно, что из идеологии русского разбоя родилось русское леворадикальное народничество, особенно его террористическое крыло. И вполне объяснимо, что произошло это именно в Воронеже, где в загородной роще прошел первый съезд тайного революционного общества «Земля и Воля», созданного выпускником воронежского кадетского корпуса Георгием Плехановым.

Позже из рук этого человека Россия и получила марксизм, что сыграло роковую роль во всем развитии русского XX века...

Один из признанных классиков русской литературы Н. Лесков считал, что вслед за Москвой и Петербургом, наиболее серьезный вклад в русскую словесность внесли две чернозёмные губернии – Воронежская и соседняя с ней Орловская, оттуда сам Лесков был родом.

Даже если отбросить имена писателей, имеющих известность лишь в пределах России, всё равно Воронеж будет вполне достойно представлен на литературной карте Европы. В этом городе родился Иван Бунин, первый русский лауреат Нобелевской премии по литературе. Кстати, Воронеж дал миру трёх Нобелевских лауреатов – помимо Бунина, это еще физики Павел Черенков и Николай Басов. В Воронежской гимназии учились Евгений Замятин, предтеча Оруэлла, автор романа-антиутопии «Мы» и Борис Эйхенбаум – профессор литературы, один из основателей и ключевых фигур известной за пределами России «формальной школы» в литературоведении. И, конечно же, Андрей Платонов, который родился в Воронеже и провел здесь больше половины своей жизни. Но дело даже не в этом.

Андрея Платонова можно назвать идеологом Чёрной земли, потому что именно ему удалось связать воедино все её тайные смыслы. Благодаря этому, кстати говоря, Платонов и сумел увидеть в русской революции столь близкую и понятную для жителя Черноземья разбойную сущность. Он же сумел увязать русскую революцию с пониманием мира разными христианскими сектами, которых, как вы помните, на Чёрной земле всегда водилось множество. Члены этих сект веками терпеливо ожидали конца старого мира, верили в него и как могли его приближали. Они ждали прихода Христа и начала нового мира. И это начало другого мира было связано для них не просто с отказом от прошлой жизни, но и с отказом от тела, от плоти – главных хранителей грязи, греха, похоти, главных искусителей, не дающих человеку исправиться и начать жить праведно, в соответствии с Божьими заветами.

В таком ожидании пребывают практически все герои Платонова. В России полыхает Гражданская война, и пока русские люди вокруг убивают друг друга, на территории платоновского Котлована (той самой Чёрной земли) с каждым днем накапливается всё больше и больше духа. Он, дух этот, виден у героев Платонова сквозь совсем высыхающую плоть.

При этом платоновские герои никак не могут решить – жить им дальше или умереть. Их манят два очень похожих светлых царства: одно привычное – рай на небе, другое – неизвестное ещё, но обещанное здесь, на земле, – коммунизм. И платоновские герои *колеблются*. Они уже вроде бы изготовились к смерти, уже совсем не боятся её и потому – совсем не ценят жизнь. И их долго, очень долго приходится уговаривать жить, умирая.

Вот это состояние – жить, умирая – и фиксирует Андрей Платонов. А вот решить эту проблему экспериментально, причем на собственном примере, рискнул поэт Осип Мандельштам, оказавшийся в Воронеже не по своей воле: в столицу Чёрной земли его сослал Сталин...

Парадокс воронежской судьбы Мандельштама в том, что эта «насильственная земля» оказалась для него хотя и временным, но благодатным прибежищем. Конечно, со счетов не сбросишь горьких слов поэта: «Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож», не сбросишь явственного ощущения прижизненной могилы: «Да, я лежу в земле, губами шевеля»... [МАНДЕЛЬШТАМ 1999].

Трагична судьба ссыльного поэта. Всё так. Но воронежские годы для Мандельштама ещё и время плодотворное, время «сладкогласного труда» – что-то вроде «болдинской осени». «Воронеж был чудом, и чудо нас туда привело», – вспоминала годы спустя вдова поэта Надежда Яковлевна Мандельштам [МАНДЕЛЬШТАМ Н.Я. 1989: 116].

В воронежских стихах Мандельштама по-особому ощутима атмосфера края и города: простор лесостепной равнины, изгибы «молодых ещё воронежских холмов». Даже рисунок области на карте схвачен поэтом изумительно точно: «он на Африку похож». Улицы города, скользкие спуски – всё узнаваемо.

Воронеж открыл поэту новую реальность, которая по-своему его и привлекла, и заворожала. В его стихи вошла новая лексика: степь, поля, гололедица, пахота... И, конечно, чернозём – слово-пароль для здешних мест. Оно – свидетельство коренной поэтической переориентации поэта. У Мандельштама – едва ли не впервые в русской поэзии – чернозём превращён в объект эстетического наслаждения.

*Переуважена, перечерна, вся в доле,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,
Вся рассыпаючись, вся образуя хор, —
Комочки влажные моей земли и воли...
Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь лежит в апрельском провороте!
Ну, здравствуй, чернозём: будь мужествен, глазаст...
Черноречивое молчание в работе*

[МАНДЕЛЬШТАМ 1999: 18-19].

Главной темой «Воронежских тетрадей» стал конфликт между неизмеримой широтой бытия и несвободой человека. «Немеющее время» сталинских репрессий не заставило поэта замолчать. Напротив, именно здесь, на Чёрной земле, в тяжких условиях ссылки он нашел в себе силы воскликнуть: «Чуден жар прикрепленной земли!». И «открепить» поэта от этой земли теперь уже невозможно. Два имени: Воронеж и Мандельштам – связаны навсегда.

Осип Мандельштам – только один из воронежских узников. Их много – тех, кто попадал в столицу Чёрной земли не по своей воле, но для кого эта «насильственная территория» становилась не только временным укрытием

от жизненных бурь, но и местом, откуда совершенно по-иному можно взглянуть и на всечеловеческое мироздание, и на собственное бытие. Сколько их, прозревших в Воронеже узников, побывало здесь за четыре века существования города! От тех далёких башкир из отрядов Емельяна Пугачёва, сосланных в Воронеж взамен смертной казни – до сталинского пленника Манделъштама, пронесшегося по просторам чернозёмной равнины навстречу уже поджидающей его холодной бездне Вечной Тьмы...

Воронеж в России считается городом «бархатной ссылки». Это уже не сияющие блеском Москва и Петербург, но ещё и не лютая Сибирь или Колыма. Поэтому сюда во все времена высылали не только временно отдаленных от трона политических деятелей, но и всевозможных интеллектуалов, позволивших себе критику власти. Ну и, конечно же, неугодных иностранцев.

Вот, к примеру, в связи с популярной сейчас темой Крыма можно вспомнить о том, что именно в Воронеже в ссылке жил последний крымский хан Шагин Гирей, после того, как в конце XVIII века русская армия сделала легендарный полуостров частью империи. Хан жил на окраине города в окружении многочисленных слуг. Правда, иметь в Воронеже гарем ему так и не позволили...

В XIX веке здесь было много поляков. Всякий раз, как только в польских землях начинались волнения против русского царя, представителей шляхты тут же высылали в Воронеж. Одним из длинного списка ссыльных поляков в Черноземье был высокопоставленный и высокообразованный польский вельможа Михал Ромер, который в 1830 году был доставлен в Воронеж под жандармским конвоем и провел в столице Чёрной земли два года.

Всё это время Ромер регулярно писал письма жене. Спустя почти 150 лет они были обнаружены в Варшавской Национальной библиотеке и в виде копий присланы в Воронеж нашими польскими друзьями. Теперь они переведены и изданы на русском языке.

Письма Ромера ценный источник по истории края. До нас дошли единичные описания Воронежа того времени, поэтому каждое новое свидетельство – уникально. Точка зрения, с которой пан Ромер смотрит на чернозёмную столицу, – это взгляд выпускника европейского университета, убеждённого сторонника отмены крепостного права, недавнего узника Петропавловской крепости.

«Город здешний очень разбросан, ни один дворец, ни один дом не соприкасаются друг с другом, как в европейских городах, но каждый имеет просторный двор с отдельными флигелями, конюшнями, амбарами, так что можно сказать, что это – множество разных по размеру деревенских дворов, примыкающих друг к другу.

Все здания и постройки выполнены с архитектурной точки зрения со вкусом; согласно строгому плану, улицы прямые и широкие, по бокам тротуары, но из-за слишком больших расстояний ходить пешком с непривычки очень

утомительно. Тот из местных обывателей, кто хоть немного выбился из простого люда наверх, уже стыдится двигаться пешком и пешех презирает» [РОМЕР 2013: 8].

В России привыкли к мысли, что в многовековом русско-польском противостоянии есть нечто роковое: самый романтический из славянских народов – стал нашим вечным оппонентом и соперником. Но в истории о Воронеже, рассказанной паном Ромером жене, всё по-другому. В то время, когда прах его родины ещё не осыпался с сапог русских солдат, и разорванная тремя империями Польша ещё только погружалась в начало своего почти двухвекового небытия, один из самых образованных поляков, оказавшись высланным с родины, отнюдь не чувствует себя на русской Чёрной земле узником.

«Губернатор принял нас очень любезно, – сообщает Ромер. – В зале, когда мы пришли, было много особ. После приветствия он пригласил нас в другую комнату, куда вошли только несколько человек, и предложил сесть. Он расспрашивал о нашей квартире, об удобствах, повторил свое обещание во всем нам помогать. Наш визит занят около четверти часа» [РОМЕР 2013: 16].

«В шести верстах, между Воронежем и Доном, густые заросли, тянущиеся на несколько вёрст; в них великое множество зайцев, серых и белых. Проведя там целый день, видели, что настреляли их более 20 штук» [РОМЕР 2013: 82].

«Везде нас принимали любезно и приглашали бывать у них» [РОМЕР 2013: 23]...

Впрочем, дело отнюдь не в бытовых деталях воронежской жизни почти двухвековой давности. В письмах Михала Ромера рассказывается не просто об очередной судьбе иностранца в России. Гораздо ценнее – процесс познания чужой страны, формирование в сознании европейца образа жителей воронежской земли, встраивание его в контекст общей европейской истории.

И в этом смысле важным представляется некоторые наблюдения пана Ромера. К примеру, вот это: «В Воронеже дамы не имеют кавалеров для танцев; когда проходил дворянский бал, едва ли четырех отобрали на мазурку. Все молодые мужчины в армии» [РОМЕР 2013: 73].

Чтобы закончить картину, необходимо вспомнить, что русская армия в это время завершала свой очередной польский поход...

В годы Первой мировой войны в Воронеж было сослано около 20 тысяч пленных, в основном из австро-венгерской армии, которых использовали здесь на подсобных и сельскохозяйственных работах. Среди них были и профессиональные литераторы, опубликовавшие позже на Западе свои воспоминания о людях и нравах обитателей Чёрной земли. Вот лишь две таких истории.

Ярослав Гашек, автор бессмертного романа о похождениях храброго солдата Швейка, умер в самом начале 1923 года. Роман остался незавершённым. То, что мы имеем – лишь часть задуманного автором обширного повествования. Ко времени смерти Гашека первые главы историй о Швейке были уже не

просто опубликованы, но и обрели огромную популярность у читателей. Публика жаждала продолжения, и чешский издатель Адольф Сынек, которому Гашек завещал все права на публикацию произведения, обратился к другу и собутыльнику покойного писателя – популярному пражскому фельетонисту Карелу Ванеку – с предложением: закончить похождения Швейка. Ванек согласился, и через несколько месяцев, под его именем, в Праге вышла последняя часть эпопеи – «Приключения храброго солдата Швейка в русском плену». Эта книга имела не столь блестящую судьбу, как книга Гашека. Впрочем, таков удел любой попытки дописать литературный шедевр. Кроме того, описание России у Ванека было откровенно сатирическим, что с конца 1940-х годов, когда в Чехословакии к власти пришли коммунисты, трактовалось как явная крамола. Было заявлено, что Ванек «не смог удержаться на тонкой грани между сатирой и пошлостью», и по этой причине его произведение было запрещено.

Роман Карела Ванека, конечно, проигрывает книге Гашека, который сумел создать гениальный образ, показывающий как в худые годы человеку можно защититься от подлой реальности. В этом смысле, можно сказать, что Швейк Гашека – целитель, а Швейк Ванека – пациент. На том и поставим точку в литературном споре. Для нас роман Ванека важен, прежде всего, тем, что в нём есть страницы, посвященные Чёрной земле:

«Лагерь в Воронеже, куда попали Швейк и Марек, был только проходным лагерем. Оттуда пленные посылались на работы. Комендантом в этом лагере был старый капитан Александр Фёдорович Попов. Особенности, которые привели его к этой профессии, были развиты в его характере почти равномерно. Он давал пленным хлеба меньше, чем полагалось, воровал мясо, не давал им сахару и приказывал чай заваривать в котлах. Повара, состоявшие также из военнопленных, чай оставляли у себя, а воду красили пеплом...» [ВАНЕК 1993: 55] и т.д.

Чтобы написать последний роман о похождениях Швейка, у Ванека было очень мало времени: издатель дал ему всего несколько недель. Никаких набросков к развитию действия Гашек не сделал, посему его другу пришлось придумывать весь сюжет самому.

Журналист Карел Ванек был призван в ряды австро-венгерской армии в самом начале Первой мировой войны. Очень быстро оказался в плену, где находился до самого конца войны. Именно поэтому после смерти Гашека для продолжения эпопеи Швейка издатель Сынек выбрал именно Ванека: тот мог использовать для развития сюжета произведения свой личный опыт. Сам Ванек неоднократно подчеркивал, что его похождения Швейка – автобиографичны: «Я был также в России и жил в плену в так называемой пленной рабочей роте» [ВАНЕК 1993: 8]. По сюжету романа, эта самая рабочая рота, в которую попал Швейк (равно как и журналист Ванек), сначала оказывается в Воронеже, из которого переправляется в уездную Каменку, где местные крестьяне использовали пленных чехов на сельхозработах. Всё это описано Ванеком подробно и достаточно смешно – фельетонистом он был высокочеловеческим...

Другим воронежским пленником в той войне был Янко Есенский, «словацкий Вольтер», блистательный «светский лев», общепризнанный классик словацкой литературы.

Представитель одной из самых аристократических семей Словакии, юрист по образованию Есенский был убежденным панславистом. По этой причине, оказавшись в австро-венгерской армии, писатель при первой же возможности перешел на сторону русских. «Я бросил винтовку. Русский улыбнулся и показал мне на окоп, чтобы я там спрятался. Меня окружили со всех сторон солдаты, дали хлеба и сала, а я достал свои сигареты и шоколад и раздал...» [JESENSKÝ 1946: 31-32]. Так описал он свою сдачу в плен в дневниках «Дорога к свободе. 1914-1918», вышедших в свет в Чехословакии в 1933 году. А до этого, в 1921 году, в Братиславе был напечатан сборник «Из плена», состоящий из написанных в России 73 стихотворений, 13 из них были сочинены в Воронеже. Добавим к этому, что в «Дороге к свободе» есть целая глава, рассказывающая о жизни автора в чернозёмной столице в годы войны.

Полгода пребывания в Воронеже стали для Есенского относительно спокойными. Он попал в страну, народ и культуру которой любил с детства. Кроме того, после зимы, проведенной в Сибири на правах военнопленного, поэт приехал в южный русский город, где уже всюду светило солнце, и где он получил право свободного передвижения «в пределах губернии». Недаром первое стихотворение из воронежского цикла Есенский назвал «Русская весна»:

*Это не слухи, сударь, не сплетни,
нет, русская весна пришла!
Открой окно – светлым-светло,
и целый город – весенний, светлый*

[ЕСЕНСКИЙ 1981: 69].

В Воронеже Есенский прожил с апреля по сентябрь 1916 года. Отсюда он перебрался в Киев. Там издавалась газета для военнопленных словаков «Словенске гласы», где он проработал некоторое время. Пока не грянула Октябрьская революция, которую писатель не принял.

На родину Есенский вернулся в 1919 году. Занялся политикой и довольно преуспел в этом деле – несколько лет даже занимал пост вице-президента Словакии (тогда это было краевое управление в составе Чехословацкой республики). Выйдя в отставку, написал сатирический роман «Демократы», в котором показал, что происходит со страной, в которой под демократическими лозунгами устанавливается режим коррупции и политической демагогии... Роман вызвал скандал, в разгар которого мудрый Есенский заявил: «Не ищите среди моих персонажей живущих людей, в каждом из них – я сам, а во мне – все эти мелкие людишки со своими недостатками и слабостями. Человек – самое совершенное создание на земле, но дела рук человеческих – самое подлое, что можно было выдумать» [JESENSKÝ 1955: 678]...

А столица Чёрной земли еще не раз возникала на страницах произведений писателей из Европы. Образ гиблого места, территории смерти – таким описан Воронеж времен Второй мировой войны. В годы той войны на воронежской земле разыгралось сражение, в котором участвовали представители семи (!) европейских государств. Такой многонациональной битвы история Второй мировой войны больше не знала. Вполне естественно, образ земли, где бушевал этот многонациональный ад, нашёл отражение в литературе разных стран.

Назову только два имени. Замечательный итальянский прозаик Марио Ригони Стерн и великий венгерский писатель Иштван Эркень. Оба они – ветераны Второй мировой войны, участники грандиозного воронежского сражения. Оба выходили из окружения в 40-градусные русские морозы, оба написали об этом спустя годы...

У итальянца Ригони Стерна есть новелла «Возвращение на Дон». Вот как она начинается:

«Каждый год, когда выпадал первый снег и из окна, выходящего в сад, я видел, как постепенно белеют крыши и горы, меня охватывала грусть, сжимая сердце и обособляя меня от мира. Словно этот снег окутывал и укрывал собой жизнь, заключенную в теле. Я и по ночам просыпался, если шёл снег. И лежал в постели без сна.

В первые годы я становился на лыжи и уходил. Уходил один туда, где никого не встречю. Никого – лишь тех, кто остался в степи.

Иной раз, когда на работе я заносил в старые конторские книги налоговые переводы, тёмная с металлическим отливом чернильная строка на странице казалась мне отступающей в степи колонной. Подчас мне случалось записывать имена земляков, которые не вернулись.

Тогда я замыкался в себе и молчал целыми днями. Сослуживцы и домашние считали, что я встал не с той ноги. Трудно было объяснить, да и не хотелось. Ведь мать, ждущая сына, ничего не знает. Она ждет, молится и не теряет надежды.

«Может, он где-нибудь в тех краях женился, – рассуждает она, – Россия ведь большая, и, может быть даже, у меня там растут внучата. Хоть бы открытку прислал». Так она думает и живет надеждой.

Но я-то знал. Я видел такое, о чём нельзя говорить матерям. Поэтому всякий раз, когда шёл снег, во мне словно что-то умирало» [РИГОНИ СТЕРН 1982: 289].

Ригони Стерн – особое явление в итальянской культуре XX века. На его родине о нём существует море статей, исследований, монографий, интервью, бесед, диссертаций... Критики и литературоведы давно признали его основателем целого направления в итальянской литературе, которое получило название «лирический документ». Впрочем, сам писатель при жизни относился к подобным определениям весьма скептически. «Я всего лишь рассказчик реальных

историй, не более того, но и не менее... Кто хочет услышать, услышит и запомнит, а эпитеты меня не интересуют» [РИГОНИ СТЕРН 1989: 234].

Ригони Стерн дебютировал как писатель в 1953 году, когда в Италии вышла его повесть «Сержант в снегах». Это программное для всей послевоенной европейской литературы произведение (переведено на многие языки, включая русский, а в Италии входит в школьную программу) представляет собой трагический эпос об отступлении итальянской армии из придонских воронежских степей зимой 1943 года. Автор повести был непосредственным участником событий: бывший старший сержант взвода пулеметчиков 55-й роты батальона «Вестоне» 6-го альпийского полка 8-й итальянской армии Марио Ригони Стерн долгие месяцы выходил из ада воронежского котла с томиком «Божественной комедии» в солдатской котомке. «До сих пор я ощущаю запах смазки от добела раскаленного ствола пулемета. До сих пор в ушах и в голове отдается скрип снега под ботинками, до сих пор я слышу, как чихают и кашляют русские часовые, как звенит овитая ветром сухая трава на берегах Дона. И всякий раз, вспоминая то январское утро, когда «катюша» впервые обрушила на нас свои семьдесят два снаряда, я испытываю прежний ужас», – писал он. [РИГОНИ СТЕРН 1982: 17].

Несмотря на этот европейский ужас перед русской зимой и заснеженной воронежской степью, «Сержант в снегах» выглядит потрясающе чистой книгой, в которой главной ценностью мира предстает отнюдь не государство или религия, а Человек. И если преступен тот, кто заставляет человека стрелять в себе подобного, то вдвойне преступны придумывающие всевозможные разъединяющие народы национальные идеи, порождающие в людях и желание убивать, и желание принуждать к этому...

«Мир прокажен еще со времен Библии. Каин воевал с Авелем, потом первобытные племена уничтожали друг друга, потом люди начали истреблять себе подобных за право именоваться городом, потом – за право подчинить другой город, потом массовые убийства происходили при разделе на нации и народы... Сейчас мы уничтожаем друг друга во имя границ между религиями и континентами. И в этом глобальном самоуничтожении люди остановятся лишь тогда, когда будут отменены все границы» [RIGONI STERN 2013: 201].

Это слова из последнего интервью Марио Ригони Стерн, которое он дал итальянскому журналу за три месяца до смерти, будучи уже тяжелобольным стариком, не покидающим инвалидную коляску.

Он прожил долгую творческую жизнь. Однако все его многочисленные книги посвящены, по сути, всего лишь двум темам: природе и войне. Иногда он перемешивал их, и тогда получались рассказы о войне человека с природой или о природе человеческих войн. «Война, по моему убеждению, это нижайшая точка в развитии цивилизации, эпоха, когда коллективный разум человечества засыпает», – говорил писатель [РИГОНИ СТЕРН 1989: 235].

Говорить о литературных достоинствах великого венгра Иштвана Эркенья можно много. Но для нашего сегодняшнего разговора важно то, что Эркень – не просто европейская литературная знаменитость, но и фигура, вписанная в воронежский культурный контекст. В трагических 1942-43 гг. он был солдатом 2-й венгерской армии, сражавшейся на воронежской земле. Именно бои под Воронежем и последующие годы плена имели определяющее значение для формирования мировоззрения венгерского классика. Сам он об этом скажет так: «Важнейшим событием, поворотным этапом моего извилистого писательского пути была Вторая мировая война. Событие это с тех пор не даёт мне покоя, время от времени воскресает во мне в том или ином виде, и, полагаю, доколе хватит у меня сил говорить, я не смогу молчать о нём. Здесь нет ничего удивительного. Война – это самая что ни на есть концентрированная жизнь, ибо она – воплощённая смерть. Каждая минута несёт в себе возможность стать последней. Поэтому время дёшево и вместе с тем дорого. Война есть столкновение крайностей. Трусость, себялюбие, готовность ничтоже сумняшеся бросить другого в беде – явления столь же естественные, как героическое самопожертвование и братская солидарность. То, что нам довелось пережить, являлось воплощенным страхом и вместе с тем победой над страхом. Я помню такие ситуации, абсурдно гротескные и в то же время трагические и кроваво реальные. Ну не гротескная ли картина, когда десяток-другой взрослых мужчин, стоя на склоне холма, при тихом, свистящем звуке откуда-то из-под перистых облачков в мирном небе вдруг, как по команде, плашмя бросаются наземь? И может ли быть что-нибудь трагичнее и реальнее, когда один из этих двадцати, кто был твоим другом, минутой позже лежит подле тебя бесформенной грудой кровавого мяса? Одно это воспоминание – а сколько их, таких? – способно перевернуть всю жизнь» [ЭРКЕНЬ 2006: 151-152].

«Воронеж для нас, венгров, второй Мохач, – писал Эркень. – Не только потому, что как здесь, так и там полегли краса и гордость целого поколения, его цветущая юность» [ЭРКЕНЬ 2013: 11].

Более сотни тысяч погибших, десятки тысяч замёрзших во время венгерского отступления. Эркень выжил. С ногой, израненной минными осколками, писатель прошёл около 300 километров со своими собратьями по несчастью, прежде чем очутился в плену. Ужасы трёхнедельного отступления он так и не смог описать, хотя о войне рассказывал и писал много.

Точкой художественного отчёта послужил плен, где первым откликом на тему воронежской трагедии явилась пьеса «Воронеж», написанная в лагере и датированная 1944 годом. Действие её охватывает короткий промежуток времени: канун наступления Красной армии под Воронежем в январе 1943 года, разгром венгерских частей и кошмарное бегство. Пьеса – о войне, однако в ней находит место и лирическая линия. Любви, как известно, покоряются не только возрасты, но и обстоятельства. Здесь, под грохот танков и орудий, зарождается любовь между русской учительницей Раей и венгерским сержантом

Патаки. Любовь трогательная, хрупкая и заведомо обречённая на неудачу: ведь между влюблёнными активное противостояние: Рая – подпольщица, партизанская связная и использует сведения, полученные от венгра. Но это не меняет главного: в губительной борьбе миров молодые люди пережили несколько дней счастья, которые, очевидно, запомнятся им на всю оставшуюся жизнь...

Тридцать лет спустя после создания пьесы «Воронеж» Эркень вновь возвращается к давним событиям, поражаясь тому, насколько живучи они в памяти. «Теперь-то я усвоил, что забвение никогда не бывает окончательным», – говорил он журналистам по поводу работы над пьесой «Молчание мёртвых». По жанру это сценический коллаж – выстраивание в единое действие подлинных военных документов, воспоминаний, свидетельств очевидцев. Получилось исповедь, которая ставит проблему исторической этики, ответственности за судьбы армий, народов и каждого отдельно взятого человека.

Тема войны не отпускала Эркень до конца жизни. Он возвращался к войне в воспоминаниях, интервью, отражал во всех жанрах творчества: повестях, драмах, сценариях, социографическом исследовании «Народ лагерей», документальной прозе, рассказах, микроновеллах. Знаменитая повесть «Семья Готов» и авторская её инсценировка – тоже о войне, отголоски которой доносятся за полутора тысячи километров от фронта, в глухую деревушку в горах Венгрии.

Есть у Иштвана Эркень маленькая новелла «Когда же настанет конец войне?» В сущности, это и не рассказ, а документальная запись подлинного телефонного разговора, состоявшегося между писателем и безвестной радиослушательницей, которая уточняет некоторые детали радиоинтервью, в котором писатель упоминает, что был участником воронежского сражения. Женщина отказывается верить, что он не встретил там её сына, который тоже был под Воронежем, попал в плен и находился в лагере (среди сотен тысяч других пленных венгров). И вот уже 27 лет мать ждёт единственного сына домой, и в этом ожидании заключён для неё весь смысл жизни. И все эти годы для неё продолжается война...

Есть ещё один рассказ о войне, где образ Воронежа доведен до уровня трагической метафоры. Этот рассказ из немецкой литературы. Называется он «По длинной, длинной улице». Автор его – Вольфганг Борхерт. Сюжет там такой.

...Человек движется по улице. Цель – дойти до трамвая. Человека зовут лейтенант Фишер. Ему двадцать пять лет, он голоден и бесконечно измучен желанием «дойти до трамвая». А улица всё тянется и тянется, она невероятно длинная... Наконец, челвоек добирается до цели, садится в трамвай, берет билет. И... «Дин-дон, – звенит трамвай. И никто не знает: куда. И все едут вместе. И никто не знает... никто не знает... никто не знает...» [БОРХЕРТ 1976: 223]. Этими словами заканчивается рассказ.

Внешнее действие сведено к минимуму, зато психологически насыщено. Перед нами обнаженное человеческое сознание. Поток этого сознания. Человек ведет нескончаемый разговор с самим собой. Зияющей раной гнездится в мозгу неотвязная мысль: «57 похоронили под Воронежем». Она непрерывно, как гвоздь в ботинке, дает знать о себе. Мучит. Не отпускает. Про себя он признает то, что не оставляет его ни днем, ни ночью: «57 похоронили под Воронежем. Эти 57 ни о чем не подозревали, ни до – ни о чем, ни после – ни о чем. До этого они еще пели...» [БОРХЕРТ 1976: 205]. Много-много раз во время пути повторяются эти слова. Как рефрен. Как закливание.

Борхерт принадлежал к той группе писателей, которую в Германии нарекли «поколением развалин», или «поколением вернувшихся». Это те, кто возвратились с большой войны, но застали они в своей стране одни развалины... Среди этого поколения оказалось много писателей – Бёлль, Кёппен, Ленц, Грасс... Борхерт был среди них первым.

В рассказе «По длинной, длинной улице» напряженное течение мысли рождает образы-воспоминания. Плачет Тимм, который не может забыть, как однажды он пинком столкнул с поезда старика... Девушка с большим животом, которая бросается под колеса локомотива... Все те же 57, которых похоронили под Воронежем... А еще 86 иванов, расстрелянных из одного пулемета, «они валялись в куче. 86 иванов. У некоторых рот был еще открыт. У многих – также и глаза» [БОРХЕРТ 1976: 214]... Реальное смешивается с воображаемым. Ассоциативное мышление, разрывает логические узлы. Непрерывный поток сознания перетекает в бред. Образ девушки с большим животом неожиданно сливается с образом прекрасной Эвелин, которая «стоит на солнце и поет». «Она поет о сладкой гибели. Поет об обжигающей водке. Полной стонив израненного мира» [БОРХЕРТ 1976: 215].

Весь рассказ подобен неутихающему стону, иногда даже воплю. Этот несмолкающий вопль длится долго, как бесконечно долгий путь по длинной улице, вдоль которой медленно, с остановками продвигается герой.

Это – рассказ-притча о Чёрной земле. Изложенное в нем перерастает рамки конкретного факта и конкретного исторического времени, становясь своеобразной философской метафорой, выражающей ситуацию человека в мире. Загадочная энергия рвущегося наружу страдания звучит в словах: «Но они не знают, что я стою здесь у стены, я – человек из-под Воронежа, идущий по длинной улице, которого без конца терзает голод и который уже так давно в пути» [БОРХЕРТ 1976: 217]. «Человек из-под Воронежа» – это существо, окруженное чужими и безучастными, которому не к кому обратиться за помощью и будущее которого неизвестно: ведь «никто не знает», куда направляется трамвай...

В современной европейской литературе образ русской столицы Чёрной земли – тоже присутствует. Например, у недавно умершего немецкого поэта Хайнца Чеховски есть стихотворение, которое так и называется – «Воронеж».

*Мрачный, холодный день.
На дорогах, как зеркало, лёд.
На тарелках – остатки еды,
Словно таракан, за окном по перекрёстку
Ползет одинокая машина.
Холод постелей находится
В диаметральной противоположности
К перегретым помещениям.
Сорок женщин и мужчин
В одном бараке, любовь
Вытравлена, как
Ненужный зародыш...
Мужчины, женщины, кто еще
Различает их в это
Безрадостное время?
Только Богданов, охранник,
Пропитанный водкой, продирается
Сквозь скотский дух
Переполненной спальни. Его сапоги
Показывают на ту или другую, чьи мужья
Прячутся под одеялом*

[ЧЕХОВСКИ 2004].

Современный немецкий поэт создает картину в духе Босха, соединяет вместе «холод постелей» и душную жару барачного помещения, в котором впопалку спят мужчины и женщины, где пьяные надзиратели грубо удовлетворяют свою похоть, где царствует звериный дух, где любовь вытравлена, как ненужный зародыш.

Воронеж, как город, изъят из реальных исторических обстоятельств, превращен в мифологему, в абсолютный знак ада. Подобно последнему кругу Дантова «Ада».

*Зимние астры.
Нотные знаки
На вянущей
Траве... Интересно
Цветут ли
Маленькие звездочки также и
В садах
Воронежа?*

[ЧЕХОВСКИ 2004].

Перед нами мертвое царство. Обратим внимание и на то, что Воронеж у Чеховски обеззвучен. Трагизм XX века передан с помощью спрессованных деталей-символов и... молчания.

Образ Воронежа, как гиблого места, продолжает жить и в современной литературе. В романе ставшего писателем бывшего студента химфака Воронежского университета Михаэля Шиндхельма «Путешествие Роберта» [SCHINDHELM 2000] Воронеж предстает не только как один из безликих советских городов, олицетворяющих унылую жизнь в царстве «коммунистической мечты», но и обретает inferнальные черты, особенно из-за близости атомной станции, повлиявшей на экологическое состояние местности. Город в этом романе – это «смертельная угроза», «Чёрная земля бесконечной печали»...

Почему именно Воронежу выпала роль стать в европейской культуре символом «гиблого места»? Не исключено, что поводом к тому послужило звучание имени города. Раскатистое «Р» и звонкий шипящий звук «Ж» для непривычного к русскому языку иностранного уха, могло содержать в себе потенциальную угрозу...

Впрочем, не только для иностранного. Вспомним мандельштамовское четверостишие, обыгрывающее фонетическое звучание имени города:

*Пусти меня, отдай меня, Воронеж,
Уронишь ты меня иль проворишь,
Ты выронишь меня или вернёшь.
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож*
[МАНДЕЛЬШТАМ 1999: 18].

Место с таким названием вполне может восприниматься как место окаянное, злое... По этой ли причине, или по какой другой, но Воронежу уже не однократно приходилось отвечать перед европейским читателем и за неустроенность нашего мира, и за трагический ход мировой истории.

Литература

- БОЛХОВИТИНОВ 1800: Болховитинов Е. Историческое, географическое и экономическое описание Воронежской губернии. Типография Губернского Правления, Воронеж.
- БОРХЕРТ 1976: Борхерт Вольфганг. Избранное. Москва: Художественная литература.
- ВАНЕК 1993: Ванек Карел. Приключения бравого солдата Швейка в русском плену. Москва: Братство.
- ДУБАСОВ 1993: Дубасов И.И. Очерки из истории Тамбовского края, Тамбов.
- ЕСЕНСКИЙ 1981: Есенский Янко. Стихи. Москва: Художественная литература.
- КОЛЬЦОВ 1911: Кольцов А.В. Полное собрание сочинений. Под редакцией и с примечаниями А.И. Лященко. Академическая Библиотека Русских Писателей, С.-Петербург.

- МАНДЕЛЬШТАМ 1999: Мандельштам О.Э. Воронежские тетради. Стихи. Воспоминания. Письма. Документы. Воронеж: Издательство им. Е.А. Болховитинова.
- МАНДЕЛЬШТАМ Н.Я. 1989: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Москва: Москва-книга.
- РИГОНИ СТЕРН 1982: Ригони Стерн Марио. Избранное. Москва: Прогресс.
- РИГОНИ СТЕРН 1989: Ригони Стерн Марио, Самвелян Николай. Легенда о капеллане. // Иностранная литература, № 2, Москва.
- РОМЕР 2013: Ромер Михал. Письма из Воронежа (1831-1832). Публикация и предисловие О.Г. Ласунского. Воронеж.
- ЦЕЛАН 2008: Целан Пауль. Стихотворения. Проза. Письма. Под общей ред. М. Белорусца. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- ЧЕХОВСКИ 2004: Чеховски Хайнц. Воронеж // Ботникова Алла. Судьба поэта и образ города. Воронежский курьер, 11 июня, Воронеж.
- ЭРКЕНЬ 2006: Эркень Иштван. Народ лагерей. Перевод Т. Воронкиной. «Хроникёр», Москва.
- ЭРКЕНЬ 2013: Эркень Иштван. Воронеж. Перевод Т. Воронкиной. Редактор-составитель Д. Дьяков. Центр духовного возрождения Черноземного края, Воронеж.
- JESENSKÝ 1946: Jesenský J. Sbrané spisy, sv. 14, Lipt. Sv. Mikuláš.
- JESENSKÝ 1955: Janko Jesenský v kritike a spomienkach. SVKL, Bratislava.
- RIGONI STERN 2013: Rigoni Stern Mario. Il coraggio di dire no. Conversazioni e interviste 1963-2007. A cura di Giuseppe Mendicino. «Einaudi», Torino.
- SCHINDHELM 2000: Schindhelm Michael. Roberts Reise. Deutsche Verlags-Anstalt.

Abstract

The Black Earth of Voronezh: The Image of a City in European Literature

The paper aims to trace the reason why the Russian city of Voronezh conveys the image of a "black spot" by reviewing some of the cultural and historical features of a large Russian region called "black earth". There is a connection found between the legends and tales of Russian folklore and the fate of a number of Europeans who have happened to enter this region, leaving personal testimonies about this mysterious area.

**ИММАНЕНТНЫЙ И ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ АПОКАЛИПСИС:
ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Н. Ф. ФЕДОРОВА И Н. А. БЕРДЯЕВА**

Alexandra MEDZIBRODSZKY

*Апокалипсис не есть только откровение о конце мира.
Апокалипсис есть также откровение о событиях
внутри истории, о внутреннем суде над историей.
(Н. Бердяев: Судьба человека)*

«Апокалипсис» – как конец мира (и «прогресс») являлся центральной темой русской философии второй половины XIX – начала XX веков. Русские мыслители много писали о судьбе человека и об истории человечества. В этой статье мы сопоставляем эсхатологические взгляды двух значительных русских мыслителей этого периода: Н. Ф. Федорова и Н. А. Бердяева. Тема апокалипсиса играла центральную роль в работах этих философов, однако они наделяли это понятие различными значениями: природа конца света в одной из философских систем понимается как имманентная, в другой же как трансцендентная. Для обсуждения обозначенных выше вопросов, т.е. эсхатологических элементов, необходимо сделать несколько замечаний по терминологии.

Терминология. Русская философия, русские философы. В западных источниках работы русских философов упоминаются достаточно редко. Сложные и разнообразные причины такой изоляции русской философии трудно обсуждать в рамках данной работы. Однако удивительно, что большинство книг и учебников по истории русской философии не касаются этих вопросов и не объясняют термины «русская философия» и «русские философы».

В западной академической литературе вместо термина или вместе с ним «русская философия» часто употребляются и другие термины, такие как «русская идея»¹ или «русская интеллектуальная история». Границы русской философии представляются более размытыми по сравнению с западной философией, так как русская философская мысль развивалась не только в форме чисто философских работ, и не только «профессиональные» философы занимались философией. Философские идеи и концепции часто находили выражение на страницах литературных произведений и публицистики. На Западе также можно найти философов, которые в ретроспективе находятся на границе философии и литературы, таких, как например Вольтер или Кьеркегор. Однако

¹ По-английски: «Russian thought».

на Западе это скорее исключение, чем правило, а в России в книгах о русской философии обязательно пишут о писателях, в особенности о Достоевском и о Толстом. Также Г. В. Флоровский, к примеру, в свое исследование о развитии русской философии включил и статью о философии Гоголя. [ФЛОРОВСКИЙ 2009: 331-344] При этом в предисловии к сборнику *«История русской философии: 1830-1930»* редакторы отмечают, что русская философия, кроме литературы, близка также и к политике:

«...если мы хотим правильно оценить русскую философию, необходимо принять во внимание ее глубокие связи с русской литературой (как с прозой, так и поэзией) а также с русской политикой (популистские, социал-демократические и либеральные традиции существуют наравне с византийскими или православными дискурсами о политике и о природе человека...)» [HAMBURG-ROOLE 2013: 2]

Таким образом само понятие «философ» представляется проблематичным в контексте русской культуры. Круг людей, занимающийся философией, широк и гетерогенен. Всем известна цитата из Братьев Карамазовых: «...все настоящие русские люди философы». В англоязычной литературе это явление иногда называется «любительским философствованием». К примеру, Г. Юнг в своей книге о русском космизме пишет, что «...обратившись к стандартным антологиям, мы увидим, что основной вклад в развитие русской идеи вносили не образованные академики, а талантливые любители». [YOUNG 2012: 21] Однако называть этих мыслителей «любителями» представляется ошибочным, так как семантика этого слова подразумевает, что они занимались философией в качестве увлечения, *хобби*. Это не совсем корректно, так как такие занятия позиционировались не как развлечение. Кристофер Рид по-иному суммировал глубокие корни этого явления:

«В западной философии эти темы [религия и революция] принадлежали к разным сферам: к абстрактной и к практической, но в России чистое мышление было как нигде близко к реальной жизни. Философская мысль в России была ближе к «проклятым вопросам» любви, смерти, Бога и бессмертия, чем к абстрактным концепциям и логической аргументации. Философия, психология и теология были в меньшей степени разделены, чем в Западной Европе. Таким образом русская мысль оставшись ближе к жизни и к экзистенциализму, выразилась в литературе, в литературоведении, в политических, социальных и экономических работах, а не в философских трактатах.» [READ 1979: 8]

Термин «интеллигенция» также проблематичен. На Западе слово «философ» вызывает ассоциацию с «башней из слоновой кости». То есть, «философ» – это мыслитель, отдаленный от шума и практических забот жизни. В русском контексте «философ» скорее вызывает образ башни Вячеслава Иванова в Санкт-Петербурге, где собирались и дискутировали разные темы главные представители русского религиозного возрождения. Эти мыслители в литературе часто называются «религиозными философами». Кристофер Струп в своей диссертации предлагает другое выражение: «религиозная интеллигенция», тем самым подчеркивая, что эти люди были прежде всего «публичными

интеллектуалами» и они «имели влияние в гражданском обществе поздней Российской Империи, а значит, русская религиозная философия играла более важную роль в социальной жизни, чем может показаться на первый взгляд». [STROOP 2012: 3] Конечно, в рамках этой работы мы не предполагаем решения этих терминологических вопросов,² однако для лучшего понимания обсуждаемой темы необходимо учитывать различия обозначенной выше терминологии в Западном и в русском контекстах.

Самобытность, оригинальность. Трансфер идей. Вторая основная черта русской философии – интенсивная рефлексия и своеобразная замкнутость в себе, то есть почти навязчивое размышление о самобытности русской философии по отношению к западной. Часто встречается точка зрения, что русская философия не создала оригинальных идей, а всего лишь адаптировала идеи западных философов. Вот как, к примеру, пишет об этом русский философ и историк Б. В. Яковенко:

«... русский дух не жил еще до сих пор в полной мере философской традицией (как до того сумел возвыситься германский дух в начале столетия) и не дал еще ничего действительно философски оригинального... Все, что Россия имела и дала философского, все это родилось либо из прямого подражания, либо из бессознательного подчинения себя чужим влияниям, либо из эклектического стремления слепить воедино несколько господствующих чужих течений.» [ЯКОВЕНКО 2000: 743]

Эта мысль достаточно типична, именно так существование русской философии ставилось под вопрос на всем протяжении ее истории, следствием чего экзистенциальный кризис стал ее постоянной чертой и темой. Итак, проанализировав в общих чертах необходимые вопросы терминологии, обратимся теперь к самой теме исследования – эсхатологическим взглядам Н. Ф. Федорова и Н. А. Бердяева.

Н. Ф. Федоров и условный апокалипсис. Н. Ф. Федоров (1829-1903)³ был одним из самых оригинальных русских мыслителей, сам Бердяев написал о Федорове, что он не знает «более характерного русского мыслителя, который должен казаться чуждым Западу.» [БЕРДЯЕВ 2010а: 240] В советские времена Федоров был запрещен и забыт, но после распада СССР его мысли открывались вместе с трудами представителей религиозного возрождения начала XX века.

² См. главу Г. М. Гамбург о интеллигенции: G. M. Hamburg, “Russian intelligentsias” In: Leatherbarrow, William, Derek Offord eds. *A History of Russian Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

³ О жизни и личности Федорова см.: Семенова, Светлана, *Философ будущего века. Николай Федоров*. М.: «Пашков Дом», 2004.; Hagemester, Michael. *Nikolaj Fedorov: Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. Sagner, 1989.; Young, George, *Nikolai F. Fedorov, an Introduction*. Nordland Pub. Co., 1979.

Наиболее известная концепция Федорова – это проект «общего дела».⁴ Этот проект одновременно очень прост и очень сложен. Один из основных принципов мировоззрения Федорова заключается в том, что «[ж]изнь есть добро; смерть есть зло». (II, 136)⁵ Следовательно, преодоление смерти является высшей целью, т. е. моральная обязанность человечества – найти такую технологию, которая могла бы воскресить умерших и, таким образом, соединить поколения. Что же касается роли Апокалипсиса в философии Федорова, то традиционное христианское его понимание как второго пришествия Иисуса Христа на землю, когда произойдет воскресение всех умерших и наступит конец истории, для Федорова неприемлемо и недостаточно. Он считает, что человечество вместо пассивного ожидания конца света и воскресения должно принимать *активное участие* в христианской жизни, которая закончится на земле с апокалипсисом, с воскресением мертвых. Чтобы понять, как функционирует эсхатологический механизм в федоровском проекте, важно отметить три его основные черты, выделенные Тарасом Закидальским: проект воскрешения является *физическим, универсальным и имманентным*. [ZAKYDALSKY 1978: 62] По мнению Закидальского, оригинальность Федорова заключается в том, что в его проекте эти три свойства присутствуют одновременно. Физический и универсальный характер проекта очевиден, но имманентность или трансцендентность проекта Федорова проблематична, здесь мнения ученых расходятся.

Физический характер воскрешения. Одна из самых оригинальных черт федоровского проекта, что он предлагал участие человечества в воскрешении мертвых с помощью *средств науки и технологии*. Важную роль играет в его системе «прах предков», он объясняет что,

«[в]се вещество есть прах предков, и в тех мельчайших частицах, которые могли бы быть доступны невидимым для наших глаз микроскопическим животным, и то лишь если бы они были вооружены такими микроскопами, которые расширяли бы область их зрения настолько же, насколько наши микроскопы расширяют круг нашего зрения, и там, в этих в квадрате, в кубе и т. д. микроскопических частичках, мы можем найти следы наших предков.» (I, 290)

Федоров уверен, что из «праха предков», из останков можно реконструировать человека, следовательно, собирание этого рассеянного по всему миру «праха предков» является важной частью проекта, потому что «они рассеяны в пространстве солнечной системы, может быть, и других миров...» (I, 291) Федоров признает, что воскрешать мертвых будет очень трудно, поэтому человечеству необходимо объединить усилия. Человек не Бог, но Федоров интерпретировал воскресение Христа как *образец*. Христос показал нам цель пути, но он не показал, как туда добраться. Воскресение Христа — это чудо, но человек не способен на чудо. Поэтому Федоров предлагает слияние всех наук, искусств

⁴ Заметим, что Федоров не употребил словосочетания «общее дело».

⁵ Цитаты Федорова из *Сочинений в 4-х книгах (1995–2000)*.

и религий, так как только такое соединенное знание сделает человечество способным к воскрешению предков из мертвых, только оно «приспособит» его к чуду.

Апокатастасис. Универсальный характер воскрешения. В противоположность традиционной христианской догматике, Федоров отрицает неполное спасение. Христианское учение во многом базируется на понятии Страшного Суда в конце истории, когда человечество будет разделено на две группы: праведников и грешников. Федоров осуждает такой сценарий следующим образом:

«...вопрос же о смерти и жизни должно отождествить с вопросом о полном и всеобщем спасении вместо спасения неполного и невсеобщего, при коем одни (грешники) осуждаются на вечные муки, а другие (праведники) – на вечное созерцание этих мук.» (I, 391)

Мы подчеркнули, что для Федорова воскрешение мертвых является моральной обязанностью человечества. При воплощении идеи всеобщего воскрешения, участие в проекте станет личным интересом человека: если человечество способно воскрешать из мёртвых и создает Царство Божие на земле, в таком случае люди не должны отправиться в ад. Идея всеобщего спасения появляется уже в космологии Аристотеля, но она получила влияние лишь в первые три века христианства. Самым известным популяризатором идеи всеобщего спасения можно назвать Оригена, но его интерпретации священных писаний в VI веке объявили еретическими. Сторонники идеи «апокатастасис» (греческое слово «восстановление») верили, что «справедливость Бога требует существования ада, но милосердие Бога допускает (и даже требует) от нас молитвы, чтобы он оставался пустым». [PELIKAN 1988: 4-5]

Условный апокалипсис. Имманентный/трансцендентный характер воскрешения. По учению традиционной христианской догматики история кончается вторым пришествием Иисуса Христа и трансцендентным воскресением мертвых. Федоров интерпретирует текст священных писаний иначе. Как мы уже показали, по мнению Федорова человечество должно совершить воскрешение на земле. Он не отрицает возможности трансцендентного воскресения, но думает, что оно *условно*, что это только один из двух возможных сценариев. То есть трансцендентное воскресение произойдет в том случае, если человечество не найдет пути к имманентному воскресению, так как человечество «естественным путем придет к вырождению и вымиранию, а путем сверхъестественным может ожидать лишь трансцендентного воскресения, не чрез нас совершаемого, а извне, помимо и даже вопреки нашей воле приходящего, воскресения гнева, страшного суда и осуждения одних (грешников) на вечные муки, а других (праведников) на созерцание этих мук. Мы, чтущие Бога, «Который всем человекам хочет спастися», чтобы все в разум истины пришли и никто не погиб, – не можем не признать такой конец в высшей степени печальным, в высшей степени безотрадным и потому позволяем себе думать, что про-

рочество о страшном суде условно, как пророчество пророка Ионы, как и всякое пророчество, ибо всякое пророчество имеет воспитательную цель...» (I, 402)

В итоге, если «общее дело» осуществится, тогда не будет апокалипсиса, не будет конца мира, а это по Федорову не плохо, потому что «[б]ыло бы большою дерзостью подумать, что Христос мог бы выказать сожаление о неисполнении пророчества о разрушении мира.» (II, 50)

Федоров писал много, но очень несистематично, поэтому его проект, его «общее дело» можно интерпретировать и чисто имманентным, и содержащим в себе трансцендентные элементы. Мнения ученых по этому вопросу расходятся. В. В. Зеньковский и Г. Юнг продолжают традиции самых близких последователей Федорова, В. И. Кожевникова и Н. П. Петерсона, и все они поддерживают точку зрения, что без трансцендентных элементов, без Бога проект Федорова не работает. Зеньковский подчеркивает, что «имманентизм» Федорова в действительности «не есть принципиальный имманентизм, а признание, что после Христа и совершенного им спасения мира, сила спасения уже пребывает в мире». [ЗЕНЬКОВСКИЙ 1991: 139] Другая группа ученых делает акцент на цитатах из текстов Фёдорова, подчеркивающих материалистические, имманентные аспекты его проекта. Основы такой интерпретации были заложены Голованенко, который много спорил об этом с Петерсоном. В XX веке Г. В. Флоровский и М. Хагемайстер продолжили эту традицию. Флоровский, к примеру, писал, что в учении Федорова «строго говоря, ничто не изменится, если в нем умолчать о Боге (как многие из продолжателей Федорова теперь и поступают)». [ФЛОРОВСКИЙ 2009: 415]

Николай Бердяев и необходимый апокалипсис. Николай Бердяев (1874-1948)⁶ один из немногих русских философов, ставших известными на Западе. Бердяев писал много, тематика его произведений достаточно разнообразна. Очень часто его называют «философом свободы», и несомненно свобода человека была центральной темой его философии. Но в этой статье нам хотелось бы привлечь внимание к другой основополагающей теме философии Бердяева – к историософии. Также для нас представляют интерес эсхатологические взгляды философа в сопоставлении с идеями Федорова.

Прошлое, настоящее и будущее. Историософия Бердяева. Проблемы историософии всегда интересовали Бердяева, и круг вопросов, связанных с этой темой, часто обсуждаются в его произведениях. Вот к примеру цитата из «Самопознания» Бердяева, приведенная Шестаковым: «[я] всегда имел особенный интерес к проблемам философии истории. Меня даже часто называют историософом.» [ШЕСТАКОВ 1995: 125] Историософия Бердяева тесно связана с его

⁶ О жизни и личности Бердяева см.: Дмитриевна, Н.К., А. П. Моисеева. *Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество)* М.: «Высш. шк.», 1993.; Vallon, Michel Alexander. *An Apostle of Freedom: Life and Teachings of Nicolas Berdyaev.* New York: Philosophical Library, 1960.

эсхатологическими взглядами. Эсхатология есть учение о конце истории, об исходе, о разрешении мировой истории. Бердяев пишет, что «[д]вижение без перспективы конца, без эсхатологии не есть история, оно не имеет внутреннего плана, внутреннего смысла, внутреннего свершения». [БЕРДЯЕВ 1990: 26] В этом контексте Бердяев развивал своеобразные идеи о времени. В его философии время, которое состоит из трёх частей – прошлого, настоящего и будущего – разорвано: «Время нашей мировой действительности, время нашего мирового зона, есть время разорванное... время не цельное, разбитое на прошлое, настоящее и будущее.» [БЕРДЯЕВ 1990: 54] Для Бердяева отношения между временем и вечностью были крайне важны. Он подчеркивал, что разница между этими двумя концепциями не количественная, а качественная: «...самое время есть что-то внедренное в глубину вечности. ...время есть какой-то внутренний период, какая-то внутренняя эпоха самой вечности.» Из этих предпосылок Бердяев пришел к выводу, что есть «земное время» и «небесное время». Это подтверждает, что историософия Бердяева по сути является глубоко *христианской*.

«Неизбежность конца истории». *Метаистория.* Смысл истории, по Бердяеву, объясняется очень просто: «[и]стория только в том случае имеет положительный смысл, если она кончится.» Земная история должна как-то снова войти в небесную историю, другими словами «[с]удьба человека, которую мы должны проследить через все периоды истории, неразрешима в пределах истории. Метафизика истории научает нас тому, что неразрешимое в пределах истории разрешается за пределами истории.» [БЕРДЯЕВ 1990: 161-2] Апокалипсис, конец мира не произойдет внутри нашего времени, внутри нашей земной истории:

«Конец истории нельзя мыслить ни в пределах нашего испорченного времени как событие постороннее, ни вне исторического времени как событие потустороннее. Конец есть преодоление времени космического и времени исторического. Времени больше не будет. Это не конец во времени, а конец времени. Но время экзистенциальное, вкорененное в вечности, остается, и в нем-то и приходит конец вещей.» [БЕРДЯЕВ 1952: 236]

Это значит, что смысл истории – вне истории, он «лежит за пределами истории ... он не имманентен ей, он ей трансцендентен». Но это не значит, что эти две сферы изолированы друг от друга, они «относительны и условны», между ними существуют динамичные отношения: «[т]рансцендентное, лежащее за пределами, действует имманентно. Имманентное в истории есть трансцендентная в отношении к ней сила. Время не вмещает вечности, и вместе с тем вечность выходит во время, и время выходит в вечность.» [БЕРДЯЕВ 2003: 547]

Взгляды Бердяева на вопросы времени и истории связаны с его мыслями о творчестве. Для него также характерна идея, что человечество не должно пассивно ждать второго пришествия Иисуса Христа, а должно активно участвовать в своей судьбе: «Апокалиптическое самочувствие тогда лишь приведет к новой религиозной жизни, когда оно станет активно-творческим, не будет

пассивным выжиданием.» [БЕРДЯЕВ 2010б: 411] Однако, в отличие от Фёдорова он не представлял это соучастие в форме научно-технологического воскрешения. По Бердяеву центральным в судьбе человека является творчество:

«Пришествие Христа Грядущего, в котором полностью раскрывается абсолютный Человек в силе и славе своей, связано с творческим актом человека, с активным антропологическим откровением. Христологическая природа человека раскроется в творческом акте человека. Христос Грядущий придет лишь к тому человечеству, которое дерзновенно совершит творческое христологическое самооткровение, т.е. раскроет в своей природе божественную мощь и славу.» [БЕРДЯЕВ 1989: 532]

Выводы. В данной работе мы привели наиболее важные моменты философии Н. Ф. Федорова и Н. А. Бердяева об апокалипсисе. Эсхатологические взгляды этих двух философов сходны в том, что «апокалипсис» играет важную роль в их идеях об истории и человечестве. Однако, их взгляды различаются с точки зрения имманентности и трансцендентности апокалипсиса. Как мы видели, Федоров поддерживает имманентное решение судьбы человека с помощью научно-технологических средств. Цель общего дела – избежать трансцендентного апокалипсиса. Мы заметили, что невозможно однозначно интерпретировать проект Федорова: несколько ученых видят интегрированные в проект трансцендентные элементы, другие убеждены, что «общее дело» чисто имманентно. Даже если предположить, что проект содержит трансцендентные элементы, философия Федорова все же направлена на создание Царства Божьего на земле, в человеческом мире. Бердяев пишет об этом: «Для Федорова воскрешение должно быть не трансцендентным, а имманентным, т. е. делом человеческой активности.» [БЕРДЯЕВ 1989: 551] В противоположность Федорову, Бердяев был уверен, что земное время и земная история должны войти в небесное время и в небесную историю. В структуре земной истории невозможно решить судьбу человека, это может происходить только трансцендентно.

Литература:

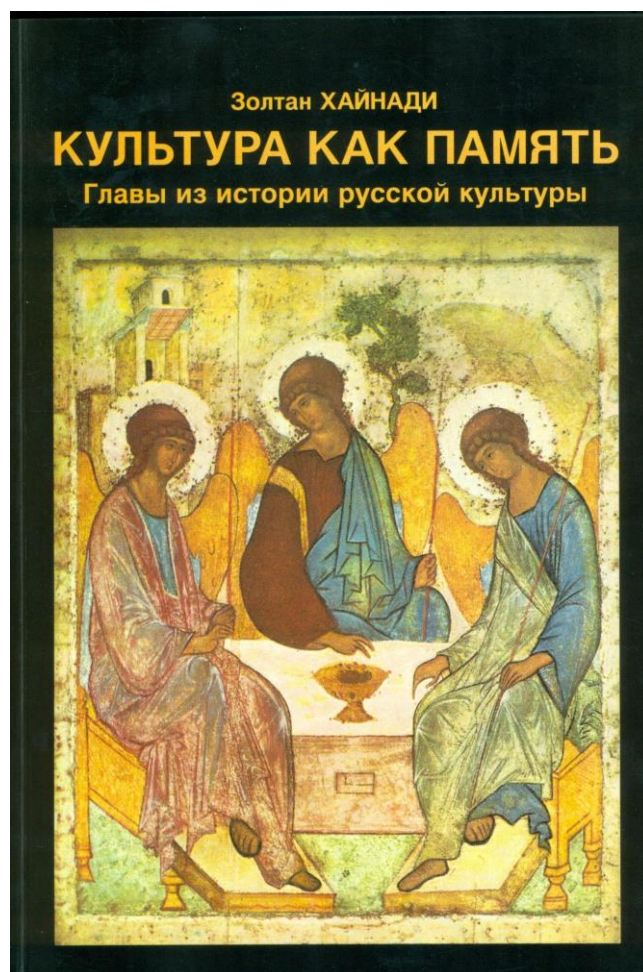
- БЕРДЯЕВ 1952: Бердяев Н. А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж: YMCA-Press.
- БЕРДЯЕВ 1989: Бердяев Н. А. Философия свободы Москва: Правда.
- БЕРДЯЕВ 1990: Бердяев Н. А. Смысл истории Москва: Мысль.
- БЕРДЯЕВ 2003: Бердяев Н. А. «Опыт эсхатологической метафизики» // Бердяев, Николай А. Дух и реальность. Москва: Фолио.
- БЕРДЯЕВ 2010а: Бердяев Н. А. Русская Идея. Москва: Астрель.
- БЕРДЯЕВ 2010б: Бердяев Н. А. Смысл творчества. Москва: АСТ.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ 1991: Зеньковский В. В. История русской философии. Том II. Часть 1. Ленинград: Эго.
- ФЕДОРОВ 1995-2000: Федоров Н. Ф. Сочинения в 4-х книгах. Москва: Прогресс: Традиция.

- ФЛОРОВСКИЙ 2009: Флоренский Г. Пути Русского Богословия, Москва: Ист. русской цивилизации.
- ШЕСТАКОВ 1995: Шестаков, В. П. Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры) Москва: ВЛАДОС.
- ЯКОВЕНКО 2000: Яковенко Б. В. Мощь философии, Санкт-Петербург: Наука.
- HAMBURG 2013: Hamburg G.M, Randall A. Poole (eds.), A History of Russian Philosophy 1830-1930: Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEATHERBARROW, WILLIAM, DEREK OFFORD (eds.) A History of Russian Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- PELIKAN 1988: Pelikan, Jaroslav. The Melody of Theology: A Philosophical Dictionary. Cambridge and London: Harvard University Press.
- READ 1979: Read, Christopher. Religion, Revolution, and the Russian Intelligentsia, 1900-1912: The Vekhi Debate and Its Intellectual Background. London: Macmillan.
- STROOP 2012: Stroop, Christopher A. "Providential Empire Russia's Religious Intelligentsia and the First World War" PhD diss., University of Stanford.
- YOUNG 2012: Young, George M. The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers, Oxford: Oxford University Press.
- ZAKYDALSKY 1976: Zakydalsky, Taras, "N.F. Fyodorov's Philosophy of Physical Resurrection" PhD. diss., Bryn Mawr College. (Microfilm-xerography, 1978)

Abstract

Immanent and Transcendent Apocalypse: N. F. Fedorov's and N. A. Berdyaev's Eschatological Views

This article claims that 'apocalypse' had a central role both in the philosophy of N. F. Fedorov and N. A. Berdyaev, but it is also argued that 'apocalypse' had a different function in their respective frameworks of thinking. By reconstructing the use and meaning of 'apocalypse' in Fedorov's and Berdyaev's writings, the article demonstrates that Fedorov propagates 'apocalypse' in an immanent framework, while Berdyaev puts emphasis on its inevitable transcendence. The analysis begins with a discussion of some terminological issues concerning Russian philosophy in general.



Золтан Хайнади рассматривает вопрос о том, когда и насколько глубоко влияли на Россию византийская и европейская культуры, имевшие за собой тысячелетнюю традицию и сформировавшие двуликий портрет русского человека, «западную» и «восточную» его стороны: европейский склад ума и ортодоксальную психику Византии; когда произошел расцвет не на что не похожей русской культуры, формировавшейся как под чуждыми влияниями, так и в процессе противостояния им.

В книге рассматриваются следующие вопросы, каждому из которых посвящается отдельная глава: Европейская традиция, Преемница Византии, Раскол, Окно в Европу, Пробуждение национального сознания, Славянофилы и западники, Идея русского универсализма, Теургическое искусство, Мудрость жизни, Фауст контра Обломов, Русский скиталец, Гений пейзажа, Память высеченная в камне, Славянский мелос, Возвращенная память, Память слова. Каждая глава пытается решить центральную проблему книги. Вопросы отдельных глав прослеживаются на протяжении всей монографии.

Литературоведение

СОБЛАЗН И ВЫЗОВ: ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ В СВЕТЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Наталья ИВАНОВА

— Достоевский умер, — сказала гражданка, но как-то не очень уверенно. — Протестую, — горячо воскликнул Бежемот. — Достоевский бессмертен!

М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»

1.

В ответах на вопрос о *любимом писателе* молодые люди (от 20 до 29 лет) на первом месте назвали Достоевского: автору «Преступления и наказания» отдают свои голоса 16% опрошенных: «Именно Достоевский открыл для меня то, что всегда надо отвечать за свои поступки».

Один весьма известный – в литературных, впрочем, кругах – прозаик с серьезной репутацией и нетусовочный, буквально взвыл: мол, куда нас всех деть при таком сопоставлении? Проза нашего времени, по мнению писателя современного, не выдерживает сравнения с классикой.

Но – питается ею, добавлю от себя.

Начну с повторения общеизвестного: у нас была великая литература: русский «золотой век», потом век «серебряный». Сегодня, в период, когда эффект производит шокирующее впечатление и ценится больше верного умозаключения, авторы иных интернет- и газетных заметок порой снижают уровень общепринятого отношения к классике, – мол, «литература умерла», да и классика никому не нужна (Дмитрий Губин, «Росбалт»). Звучит и снисходительное: русской литературой так много сделано, что ее «поле» теперь может – и должно – отдохнуть (как поле земли в сельском хозяйстве – постоять «под паром», то есть ничего не производить, не засеиваться и, следовательно, не давать урожай).

Эффектная неправда.

Современная словесность пользуется общим литературным наследием, по своему им распоряжаясь.

Сергей Бочаров это наследство называет «генетической памятью литературы». Первую часть своей книги «Генетическая память литературы» называет

так: «О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти» [БОЧАРОВ 2007: 539–550; 2012: 7]. В.Н. Топоров писал о «резонантном» пространстве литературы», он нашел и использовал эту метафору [ТОПОРОВ 1998: 125]. Единая «кровеносная система культуры (Ирина Роднянская) обогащает или отягощает современного писателя?»¹ «По воздушным путям в глубокой литературной истории сюжеты передаются бесконтактно»: А. Бем называл этот процесс «литературными припоминаниями» [БЕМ 2001: 319].

Недавно на российском телеэкране появилась осовремененная «Анна Каренина» под оригинальным названием «Умница, красавица». Сценаристы положили в основу нового сериала знаменитый сюжет. В начале героиня – воплощение мечты о *правильной* жене карьериста, бывшего врача, почти академика, крупного чиновника: в счастливой семье все в порядке. В скором поезде «Сапсан» Петербург – Москва новая Анна Каренина случайно едет рядом с милой немолодой дамой, которую на вокзале в Москве встречает сын, пластический хирург – и настоящий мачо, в отличие от мужа, пожилого доктора-карьериста, крупного чиновника, расчетливо дозирующего свои сексуальные потребности и возможности. А дальше все происходит почти как в романе Толстого. Обстоятельства и детали осовременены: вместо скачек и Фру-Фру – гоночная машина. Сына зовут тоже Сережа; героиня убегает из дома, брат изменщицы в точности характером повторяет Стиву Облонского. От связи рождается дочь. В финале сериала героиня под поезд не бросается, две несчастных семьи объединились в одну счастливую. Крупный чиновник полюбил нового «Вронского», как родного.

Вспомним сериальный финал телеэкранизации «Преступления и наказания»: Раскольников – на фоне сибирского (каторжного) пейзажа ни в чем не раскаивается; в отличие от Раскольникова настоящего, героя романа Достоевского.

Массовая культура приступила к освоению русской классики. Так осваивают классику не только ловкие телевизионщики, но и книгоиздатели: получают с изданий немалые деньги, гонорар классику платить не надо, расходы минимальные, тиражи большие.

Издание классики продолжает быть самым тиражным (и самым прибыльным) в книгоиздательской отрасли.

¹ См. РОДНЯНСКАЯ И.Б. Книжная полка Ирины Роднянской. — Еще отсюда же — цитата из краткой рецензии И. Роднянской на книгу С. Бочарова «Филологические сюжеты», 2007 г.: «Напомню, что Бахтин не заходил так далеко, трактуя только о “памяти жанра”, впрочем, и у него Бочаров нашел слова о “культурно-исторической “телепатии” без всякого уследимого реального контакта» <...> Это ощущение единого метаорганизма культуры».

2.

Русская классика спасла человека, моральные ценности и нашу культуру – советская власть ее не решилась запретить. Тем более что в сочинениях Ленина и Сталина цитаты, вырванные из классиков служили подтверждением революционных преобразований.

Русская классика в СССР стала светской заменой христианской религии. Поклонение Пушкину, посещение его святынь отчасти заменяло ритуальные службы. Многоуровневое пушкинианство спасало от коммунистического язычества.

Пушкинский дом – это был общий дом русской культуры, вне рамок государства и власти.

Андрей Битов в романе «Пушкинский дом» назвал каждую часть этой книги именем русского романа², сославшись эпитетами не только на Пушкина, но и на Блока, выстроив русскую классику дугой, как радугу – или как вольтову дугу особого напряжения электричества:

Имя Пушкинского дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!

Полузапрет (в советское время) на классика Достоевского сегодня сменяется использованием его наследия в своих прагматических целях.

Апелляция к классической литературе остается и одним из важных государственных лозунгов: к Пушкину, Лермонтову, Достоевскому. Но процесс открытия и возведения в классики – это и современный процесс в нашей литературе: в официальный канон классики вошли утаенные, не печатавшиеся, запретные «Реквием» Ахматовой, поэзия и проза Мандельштама, Пастернак и его «Доктор Живаго», «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына.

До сих пор идет процесс *переформирования* канона. Идут резкие споры вокруг *Солженицына*³.

² См. оглавление романа «Пушкинский дом»: «Что делать? (Пролог, или глава, написанная позже остальных.) Раздел первый. **Отцы и дети.** Раздел второй. **Герой нашего времени.** Раздел третий. **Бедный всадник.** Невидимые глазом *бесы.* *Маскарад.* *Дуэль.* *Выстрел.*

³ Три этапа споров о Солженицыне: 1) полемика в связи с публикацией его «Литературной коллекции», – особенно статьи об Иосифе Бродском, – см. статьи Людмилы Штерн, Игоря Ефимова, Натальи Ивановой; 2) идеологическая полемика вокруг двухтомного исследования «Двести лет вместе»; 3) полемика вокруг празднования предстоящего столетия со дня рождения Солженицына – колонка Ю. Полякова в газете «Культура», выступления в «Литературной газете», письмо Н.Д. Солженицыной в «Российскую газету» и т.д.

Одни классики выдвигаются вперед, если их идеи совпадают с новыми направлениями государственной мысли и – отчасти – общественного сознания, другие задвигаются в тень.

Например, юбилей Достоевского: Достоевский был в дни юбилея востребован не столько как писатель, сколько как религиозный мыслитель.

Юбилей (110 лет) ухода и смерти Толстого, в отличие от Достоевского, отмечен скромно.

Однако происходит компенсация общественного внимания: праправнучка Льва Толстого Фекла Толстая организовала общенациональное чтение романа «Анна Каренина» – одновременно на множестве культурных площадок.

(Кстати, идея была опробована в Воронеже – фанат Андрея Платонова, губернатор области инициировал чтение Платонова на главной городской площади, и сам принял активное участие в этой акции.)

Представления общества о классике и ее влиянии на современную словесность меняются. Попыткой объединения всех наличных литературных сил под эгидой классики стало Литературное собрание в Москве, проведенное в 2013 году.

Рядом с президентом, поднявшим статус этого собрания до государственного, в президиуме находились потомки великих. Замечу, что на I-м Съезде союза писателей в августе 1934 г. 80 лет тому назад (еще один юбилей) Сталин не присутствовал, был и активно участвовал в его работе только Н.И. Бухарин. Итак, в 2013 году русских классиков представляли некий Михаил Ю. Лермонтов, прапраправнук Достоевского (А.Ф. Достоевский), В.И. Толстой; Солженицына представляла Наталья Дмитриевна, представителем стороны Пастернака была вдова его сына, Елена Владимировна Пастернак. В зале собралось около тысячи писателей, издателей, редакторов, учителей (далее днем они работали по разным секциям).

Результат? Трата очень больших денег. Но отметим не результат, а тренд: актуальное соединение понятий «Классика и мы».

35 лет тому назад прошло московское собрание писателей с дискуссией на ту же тему. Споры между «западниками» и «славянофилами» были ожесточенными: писатель и власть; Запад и его влияние, аутентична ли трактовка классики. Споры могли завершиться даже дракой (как в романе А. Битова). Есть ли у нас общий дом? По крайней мере – Пушкинский?

Обострение и ожесточение споров вокруг Солженицына продемонстрировали наличие глубоких трещин, даже разломов в этом «доме».

Особая активность писателей наблюдается сегодня в жанре писательских биографий ЖЗЛ. Писатели современные пишут о классиках (1-го, 2-го ряда):

прозаик Алексей Варламов уже выпустил книги о жизни и творчестве Михаила Пришвина, Александра Грина, Алексея Толстого, Михаила Булгакова.

прозаик из Петербурга Валерий Попов – автор «малой» серии ЖЗЛ: Сергей Довлатов, Дмитрий Лихачев, сейчас пишет литературную биографию Зощенко.

Литературовед Вл. Новиков: Блок, Высоцкий, Пушкин.

Выпущено три тома «Литературной матрицы». Это – оригинальный литературный проект: современные писатели, поэты и прозаики пишут биографические эссе и очерки о русских классиках (Мария Степанова о Марине Цветаевой, Алла Горбунова – о Манделъштаме, Александр Кабаков о Бунине, Роман Сенчин о Л. Андрееве, Дм. Быков о М. Горьком, Ольга Славникова о В. Набокове, Сергей Гандлевский о Бабеле, Владимир Шаров об А. Платонове, Максим Кантор о М. Булгакове, Андрей Рубанов о Варламе Шаламове, Александр Терехов о Солженицыне, – список длинный).

Последний выпуск «Матрицы» называется «Советская Атлантида»: Захар Прилепин о Л. Леонове, Сергей Шаргунов об А. Фадееве и т.д. Новые писатели актуализируют классику советского времени, привлекая своими свежими интерпретациями и известностью читательское внимание к ним, да и к себе тоже. Происходит увеличение, не скажу умножение, литературного капитала.

Как проходят юбилеи классиков? Споры современников разворачиваются вокруг юбиларов (Иван Гончаров, Михаил Лермонтов), актуализируя их наследие. Идут дискуссии; хотя казалось бы, что может быть сказано нового и неожиданного? И все-таки: например, Лермонтов неожиданно предстает как загадочный гений в парадоксальных высказываниях современных поэтов: о нем размышляют М. Айзенберг, С. Гандлевский, С. Кекова, И. Волков и др.⁴ В зависимости от политических обстоятельств актуализируются разные стихотворения Лермонтова: поскольку в наследии Лермонтова можно найти противоположные мотивы, то акцент делается на приподнятом патриотизме «Бородинна», а неприятные для современного сознания строки Лермонтова о России вычеркиваются, их авторство ставится под сомнение⁵.

3.

Теперь – вопрос о влиянии, пожалуй, самый сегодня важный (влияние классики XIX века, классики 20-х годов). Прозаик, известный своими постмодернистскими романами (последний по времени – «Возвращение в Египет»), Вл. Шаров говорит о Платонове: «Писатель, которым я ранен и перед которым в полном тупике. Это не значит, что он оказал на меня какое-то влияние, просто это человек, которому я крайне благодарен, потому что он был и писал. Я очень люблю Зощенко – “Перед восходом солнца”, “Голубую книгу”. Люблю Бабеля. Вообще литература 20-х годов прошлого века мне кажется вершиной даже большей, чем литература XIX» [ШАРОВ 2004].

Особенно влиятельны сегодня классики-эмигранты – В. Набоков, И. Бродский. Однако у многих поэтов критики отмечают *подражание* Бродскому, а

⁴ См. круглый стол «Загадочный классик». — «Знамя», 2014, № 10.

⁵ Выступая на Русском литературном Салоне в Париже (круглый стол о Лермонтове), прозаик Герман Садулаев повторил эту навязчивую легенду о том, что стихотворение «Прощай, немытая Россия» никак не может принадлежать Лермонтову.

у прозаиков – *имитацию*, лишенную иронии и внутреннего драматизма набобковского текста.

Постмодернизм – переосмысление классики или ее парадоксальное цитирование?

Пушкин остается гармоническим недостижимым – Пушкин это скорее цель, чем влияние.

Наследие *Гоголя* – *прозой фантастического сдвига*, его фантастический гротеск сегодня продолжают актуализировано Вл. Сорокин («Теллурия»), Виктор Пелевин («Любовь к трем цукербринам»).

Творчество *Достоевского*. Исчезновение прямых линий и прямых оценок. Его наследие продолжает *метафизическая проза*: Вл. Шаров, «Возвращение в Египет», «Старая девочка»; Татьяна Толстая, «Легкие миры»; М. Рыбакова, «Паннония», «Острый нож для мягкого сердца»; М. Шишкин, «Письмовник», Евг. Водолазкин, «Лавр».

Прямая проза (проза прямого высказывания): Л. Улицкая, Д. Рубина, М. Степнова «происходят» от русской беллетристики (второго ряда классиков XIX–XX веков – Куприн, Писемский, Боборыкин и т.д.) Главный эпитет, к ней приложимый – крепкая и внятная. Между книгой и читателем нет зазора.

Наследник соцреализма сегодня тоже есть – это *социальный реализм* (Захар Прилепин, Роман Сенчин, Сергей Шаргунов, Денис Гуцко). Они сами, эти писатели, именуют себя «новыми реалистами», а на самом деле – это обычный.

Конкретный пример: роман Прилепина «Обитель»: авантюрный герой (убийца) в лагерных обстоятельствах. Соловки даны НЕ по Солженицыну. Идет спор с классиком: *герой «Обители»* это «негероический человек в героических обстоятельствах» – «перенесение в историческое, географическое и духовное пограничье» современного (90-х нулевых) молодого человека»⁶.

К месту и не к месту в статье о современном писателе (З. Прилепине) упоминаются: Ахматова, Пушкин, Достоевский, Блок, Бальмонт, Чехов, Белинский, Чернышевский и Писарев. Статья о драматурге Николае Коляде: новая пьеса, «Скрипка, бубен и уют» «трагикомедия в духе чеховского «Вишневого сада», недаром в пьесе не раз цитатно упомянут Антон Павлович, и хозяйка дачи варит именно вишневое варенье».

Сам З. Прилепин пишет: «Мы все состоим из того, как нас придумали А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский и таковы, какими выписаны в «Слове о полку Игореве». Мы созданы этими текстами».

Вот что сказал другой писатель: «Если отвечать на вопрос, заданный мне как писателю, то у меня с русской классической традицией все очень плохо. <...> На меня как на писателя некое влияние оказал Достоевский, но это не Достоевский школьной программы и не Достоевский Бахтина, а Достоевский, полученный через Шестова, Батая, Камю и вообще французскую традицию».

⁶ Роман Сенчин, Алексей Колобродов — «Литературная Россия», №№ 33, 34, 40.

Так через зеркала русского и французского экзистенциализма происходит рецепция Достоевского у автора романа «Хороводы воды» Сергея Кузнецова [КУЗНЕЦОВ 2013].

4.

Каждый вечер в Москве одновременно на разных площадках проходят десятки литературных встреч — чтений, презентаций, авторских вечеров и т.д. Действует множество литературных клубов и салонов. Устроители пытаются помочь книге продвинуться к читателю, помочь издателю раскрутить, как нынче выражаются, свое детище. И «Салон на Самотеке», и «Авторник», и клуб «Классики XXI века», образовавшийся еще в конце XX-го, ну и, конечно, «ОГИ» с разветвленной сетью. Постоянно появляется что-то новенькое. Так возникла «Дача на Покровке», которая сначала была позиционирована как нечто элитарное, но быстро примкнула к уже имеющимся — по уровню. В общем, особо среди своих собратьев и сестер не выделяясь: формат тот же — писатель, издатель, публика. Так же — и в Культурном центре на Покровке может быть, там встречи носят более дискуссионный характер.

Можно сравнить эти регулярные встречи с теми, которые происходили сто лет тому назад в кружках, салонах, на журфиксах Серебряного века в Москве и Петербурге — в книге «Московский Парнас» собраны воспоминания о живой литературной жизни «Среды». Воспоминания Андрея Белого, Валерия Брюсова, Вересаева, Б. Зайцева, Вл. Ходасевича, Ф. Степуна, Веры Муромцевой-Буниной, Вадима Шершеневича, Бенедикта Лившица, Алексея Крученых. Одно лишь перечисление знаковых и знаменитых имен «кружковцев» 1900-1910-х гг. много скажет об истории и быте. На самом деле — традиция литературно-художественных объединений насчитывает две сотни лет — можно обратиться и к пушкинскому времени, когда салоны заполняла пишущая литературная аристократия, а не богема, как на рубеже веков и в 1910-е годы.

Каковы же были принципы неформальных объединений Серебряного века? Прежде всего — профессионализм, литературная независимость, индивидуальность. Лишенный этих «первичных творческих признаков» автор проходил бледной тенью — и не задержался в воспоминаниях о кружках и салонах.

Принципы объединения в кружки и салоны в наши дни совсем иные.

Во-первых, незакрепленность: из одного кружка на следующий вечер, а то и в тот же самый автор с легкостью переходит в другой. (Это означает, что у кружков нашего времени нет выраженной идеологии — или философии — объединения). Во-вторых, яркая индивидуальность не обязательна — выступления и презентации следуют друг за другом, публика и выступающий меняются местами. (Не меняется только состав и словарь комплиментов). Встречи, чтения и презентации не всегда, но чаще всего разворачиваются в такой обстановке, предшествуя бокалу вина и рюмке водки. А сама презентация — представляет собою как бы общий тост за виновника встречи.

Какое это имеет отношение к Достоевскому? Самое прямое. Судите сами: в первом же своем маленьком эпистолярном романе, «Бедные люди», Достоевский помещает своего героя, Макара Девушкина, в один из литературных кружков: кружок Ратазиева.

Достоевский производит Девушкина в авторы, причем – выдающиеся (если судить по его письмам), и одновременно помещает его в собрание литкружковцев-дилетантов, наслаждающихся самим прикосновением к литературному творчеству, полуграфоманский характер которого подчеркнут пародийной фамилией возглавляющего это лито для бедных. А Опискин Фома Фомич из «Села Степанчикова», который учил и проповедовал? А Иван с его «Поэмой о Великом Инквизиторе», произносимой в скотопригоньевском трактире?

Но вернемся к кружкам.

Сама эта мысль – о неформальных литературных объединениях, относительного вреда или смешной пользы – не оставляла Достоевского до конца дней; если вспомнить «Литературная кадрили» из «Бесов», то параллели к столь же изящно, сколь и смешно изображенным в ней литературным меркам и деятелям мгновенно обнаружатся в сегодняшнем мире русской словесности. Достоевский видит – прозорливо в высшей степени – то, что подменяет борьбу литературных направлений борьбой политических пристрастий.

Мало кто из русских писателей так едко и так метко схватывал и пародировал тип русского литератора; но сейчас речь не об этом, а о том, что Достоевский в «Бесах», где число сочинителей и графоманов на единицу текста 3, назвал *литературной кадрилию*, а нынче именуется *литературной тусовкой*. Но вот что важно: появление в этой среде тех, кого Достоевский *прототипировал* своим Макаром Девушкиным.

То есть не реальный человек стал прототипом персонажа, а герои Достоевского стали прототипами современных авторов, и, как следствие, разных направлений в прозе и поэзии.

5.

Например, Роман Сенчин, – и «новые реалисты», группа писателей, родственных ему не только по эстетике, но и по социальному (само)заданию.

Его проза – это проза изначально и осознанно *бедная* по стилю, ничем и никак не изукрашенная, сторонящаяся всего искусственного. Он пишет от лица – или косвенно в третьем лице – человека, близкого себе, даже по имени/фамилии.

Персонажи Сенчина – тоже *бедные люди*, несмотря на некоторое различие в социальном положении. Офисный клерк, бывший милиционер, писатель, – все они ущемлены, все они недовольны своим статусом и положением. У героев Сенчина – сходное с «бедными людьми», «униженными и оскорбленными» Достоевского самоощущение, только иначе выраженное, не так прямо

и очевидно. На глубине, под словами. Спрятано и выходит наружу в окончательном счете к окружающему миру их безвыходное отчаяние. Это – и в «Минусе», и в «Елтышевых», и в «Льде под ногами», и в повести «Чего же вы хотите?». Беспросветность сюжетных ситуаций не в трудностях материального порядка, хотя до обеспеченности и тем более состоятельности им далеко; беспросветность, тупик – в отсутствии воздуха, перспективы.

«Бедные люди» Достоевского не только конвертировали достижения «натуральной школы» в высокий сентиментализм, но и открыли – преодолев гоголевскую «Шинель» – недостижимую глубину индивидуального отчаяния; это был отчасти новый поворот к пушкинскому «Медному всаднику», конечно. Современный писатель действует литературно почти вслепую, бессознательно подсоединяется к Достоевскому «Бедных людей». Но сила воздействия Достоевского на литературный процесс такова, что практически каждый его роман и сегодня приводит к реальным литературным последствиям. Другое дело, что сила Достоевского не всегда оборачивается силой его последователей, чаще всего отзвуки ослаблены, они редуцируются, «эхо» уменьшается. Но все-таки изначально присутствует.

Так, «эхо» Достоевского определяет неоднозначность, противоречивость, парадоксальность прозы Владимира Маканина. Это особенно очевидно в его крупных сочинениях – от «Андеграунда» до «Двух сестер и Кандинского». Причем мы не найдем имени Достоевского, какой-либо отсылки к прозе Достоевского в его романах: если на кого Маканин и ссылается, то это... Чехов, хотя изначально ясно, что от Чехова с его светотенью и подтекстами Маканин очень далек. Если вообще не полярен Чехову.

Следуя Достоевскому, Маканин избирает в «Андеграунде» писательский статус для главного героя; только это бывший писатель, ныне не пишущий, с писательством, как профессией завязавший; приковавший свою пишущую машинку к переносимой из дома в дом, которые он караулит, раскладушке. (А у Достоевского Раскольников, если кто не помнит, тоже – сочинитель, только молодой; и свою теорию оправданного убийства он сначала напечатал в виде статьи – эссе, как она была бы квалифицирована сегодня, а потом уже *преступил*, реализовал свою идею, убил не на словах, а на деле.) Маканинский Петрович – дважды преступник, убийца и брат выдающегося художника-маргинала, которого отправляют в психушку: подправленный позднесоветской реальностью *достоевский* сюжет. Мыслеобразы Достоевского сквозят в прозе Маканина: «Антилидер» с его комплексом вечного противостояния, вопреки даже собственным интересам; «Стол...», где жанр допроса становится *литературным* жанром. Маканина волнуют подпольные души, изворотливость их самооправдания – в «Двух сестрах и Кандинском» основной текст занят нескончаемыми диалогами о цене предательства. Так же – и в последней по времени публикации, эссе «Художник Н.» («Новый мир», № 4, 2013 – речь по случаю награждения писателя Европейской литературной премией в марте 2013 года): «Что, мол, это за люди? Эти стукачи?.. И надо ли в большом разговоре о них помнить?»

Что же это за *большой разговор*, о котором упоминает Маканин? Полагаю, что это и есть матрица, продолжающаяся русская словесность с ее «резонансами» (В.Н. Топоров) и «литературными припоминаниями» (А.Л. Бем). Достоевский – чуть не в первую очередь по значимости и весомости сегодня, Достоевский, к которому мы постоянно апеллируем, даже не замечая того, – слово современного писателя звучит репликой, вплетаясь в нескончаемый спор.

Маканин строит свое эссе, посвященное одному из проклятых русских вопросов, на внимательнейшем всматривании в конкретно-обобщенный персонаж (некий «художник Н.»), как бы в увеличительном стекле наблюдая «гибель и сдачу советского интеллигента», его психологию, даже скорее – психику. Вдвойне, в двух под-сюжетах: 1) о том, как он, сам того вроде не сознавая, становится стукачом – беседы с *хорошим следователем* с тусклыми погонами; 2) насмешливый – над самим собой — рассказ-исповедь, рассказ-оправдание, в диалоге с вопрошающим автором-повествователем, в *дешевой*, подчеркивает Маканин, *кафешке* (чем не «достоевский» трактир, где все самые важные признательные показания и происходят?).

Следователь, «седенький, одышливый человечек» – именно человечек, подчеркивает Маканин – сожалеет и сочувствует начинающему писателю-стукачу Н., который не только донес, но и стилистически правит (!) текст своего доноса: чтобы фразы были вкуснее. С другой стороны диалога – сам доносчик, который все понимает, но пыжится, «чувствует себя гуманистом», тайком сбегая в ГБ, чтобы *разъяснить*, чтобы там тоже *перестраивались*.

Безусловно – Достоевский. Именно его поэтика – его полифония, его разветвленный драматический психологизм – вытягивают современного писателя на новый уровень.

Предполагаю, что «двойная» модель романа, актуализированная сегодня («Архитектор и монах» Дениса Драгунского», «Крестьянин и тинейджер» Андрея Дмитриева) тоже не в последнюю очередь опирается на диалогизм Достоевского. Потому что при всей очевидной разности результатов, при полном различии и персонажей, и жанрового содержания (дистопия Драгунского, антипастораль Дмитриева) оба текста строятся на диалоге статусов и позиций — в том числе, как у Драгунского, диалоге предполагаемо-условного (как в самой повести) и реального плана, который конечно держит в уме читатель. Впрочем, Достоевский не случайно включал фантастический сдвиг в свой литературный оборот, даже когда этого не так уж и требовал сам сюжет (например, фантастическую «Легенду о великом Инквизиторе» в составе «Братьев Карамазовых»). Именно потому он и именовал свой реализм – фантастическим.

А современный писатель – в самом лучшем случае! – сочиняет как Иван Карамазов... А в худшем – как губернатор фон Лембке.

6.

Уровень современной словесности нам есть с чем сравнивать – фон русской классики всегда актуален.

Поэтому возникает искушение уподобить писателя-современника не только какой-то стилевой линии у Достоевского, но и определенному персонажу из богатейшего ряда сочинителей в его прозе.

О Макаре Девушкине, первом из таких сочинителей, уже сказано.

О сочинителе Родионе Раскольникове – тоже.

(Кстати, в эссе Маканина «Художник Н.» следователь – не Профирий Петрович, а все так же комментирует: «ах, бедность, бедность...»).

От Игнатия Лебядкина с его стихотворными эскападами «Таракан попал в стакан» и т.д. произошла не одна ветвь в русской поэзии. Не только обериуты, но и Дмитрий Александрович Пригов тут стилистически предсказан.

Воплотился в современного постаревшего, пережившего свое время писателя-шестидесятника и Степан Трофимович Верховенский с его шестидесятилетним идеализмом и непроходящим романтизмом. Породивший чудовище Петрушу, Петра Степановича, – он как бы ни за что не несет ответственности, продолжает сочинять и нести свою все более безответственную ерунду.

То же – и с персонажем второго плана из «Бесов», писателем Кармазиновым. Современники Достоевского опознали в нем пародию на Тургенева, – сегодня в Кармазинове четко виден старый/новый эмигрант, обидевшийся на *(не так как следует)* принимавшее его) общество на родине. Достоевский был несправедлив к Тургеневу, – как и сегодня мы здесь в России бываем несправедливы к укоряющим голосам с Запада. Насмешливая правда обнаруживается и здесь.

Меж тем появились новые смельчаки, на эту опасную тропу ступающие, прямо и непосредственно указывающие на Достоевского. Продолжающие ставить неразрешимые «достоевские» вопросы.

Таков Антон Понизовский в своем первом романе «Обращение в слух». Роман впервые за долгое время читают не только в литературном сообществе, роман востребован, передается из рук в руки, живо обсуждается. Секрет – в обезоруживающе прямом подсоединении к не утратившим актуальности «проклятым вопросам» Достоевского. Причем не так затейливо, с переводом на детектив, как это сделал Б. Акунин в своем романе «Ф.Д.», использующем персонажный набор и облегчающем до «интеллектуального» массолита схемы Достоевского, а серьезнее и амбициознее.

Антон Понизовский выстроил традиционную для прозы раму, в которую поместил четырех спорящих, из-за разгула стихии за окном помещенных вместе в одно замкнутое пространство. Испытаннейшая веками завязка – либо для очередного преступления (и его разгадки), либо для нового декамерона, т.е. в данном случае – квартомерона. Но вставные новеллы здесь совсем другие: они звучат реальными голосами реальных людей (по сноске автора, интервью, записанные на диктофон на рынке и в больнице). Истории резко контрастируют

с обстановкой отеля, где они воспроизводятся (альпийский отель в Швейцарии, за глинтвейном). При этом один из персонажей, на самом деле – главный, тот, кто все эти истории записал и запись воспроизводит, является ассистентом профессора одного из швейцарских университетов. Зовут его Федором (прямое напоминание о Достоевском). Интерес к сюжету со вставными новеллами поддерживается развитием интриги: женщина и девушка, каждая по-своему, благосклонны к Федору. Однако в итоге настоящие истории (повествования) вываливаются из рамы, вопросы, над которыми должны были бы биться герои, остаются написанными (напечатанными) на бумаге, – а сама четверка героев вырезана из картона. Несмотря на задачу, которую ставит перед собой и другими «вылитый князь Мышкин» – «понять национальный характер», «по косточкам разобрать русскую душу». Мартын Ганин, чей разбор романа представляется мне наиболее приближенным к истине (Colta.ru), противопоставляет роману Понизовского «Венерин волос» Михаила Шишкина, как несравненно более удачное решение задачи в тех же рамках: Швейцария, русские, *verbatim* и т.д. Согласна: у Шишкина все точнее и сложнее – но если бы не было Достоевского, у которого все звучит несопоставимо сильнее – как будто рядом с мелодией, исполняемой на пианино, заиграл симфонический оркестр.

А ведь Понизовский в середине текста вставил даже «скандал а la Достоевский» – вот как затягивает в свой мир классик, предлагающий выигрышные художественные решения. И как невыигрышно рядом с ним выглядит наш современник, если он эти решения повторяет. И опять-таки преследует мысль: это написано не то чтобы клоном Достоевского, – а одним из его персонажей-сочинителей. Тем, которому тоже надо «мысль разрешить», но который представляет лишь тень одного из богатого ряда «сочинителей и графоманов» Достоевского.

В итоге выходит: чтобы пойти вперед и завоевать ускользающего читателя (и издателя, как здесь, так и за рубежом) надо преодолеть *условного* Достоевского. Не то чтобы стать литературно более изощренным – и в мировоззрении, мироотношении, постановке «проклятых вопросов» более сильным, это вряд ли получится. Надо нащупать те болевые точки в реальном и воображаемом мире, те проблемы, которые уязвят ум и душу человека и здесь, и там – но по-другому, чем Достоевский. Человек не делается более сложным, чем он был век-другой-третий тому назад, но поле все время перепахивается, и «человеческая пшеница» меняется.

В этом отношении важную попытку предпринял Евгений Водолазкин. «Лавр» – это роман о русском средневековье безо всяких украшений. «неисторический роман», как автор полемически обозначил избранный им жанр. Текст выплетен особым способом: исторически обоснованная стилизация (автор – специалист по литературе Древней Руси) соединена с современной лексикой и синтаксисом и опознаваемыми цитатами из мировой литературы. Это роман о рождении человека, его становлении, духовном и душевном развитии, о любви и смерти. Роман можно предъявить как доказательство 1) что не все литературные пути исчерпаны русской классикой, – хотя роман располагается на ее

территории, но автор ищет в традиционном дискурсе новые возможности; 2) что человек и человеческий род не стали сложнее от наличия компьютеров, телевизоров и авто. Что цивилизация, обогащая мир внешний, не обогащает внутренний.

Не утверждаю, что Евгений Водолазкин пишет лучше других. Он пишет – иначе, при этом не отрицая (отягощающего? обогащающего? – см. начало моих заметок) наследия.

Ну и главное. Главное заключается в том, что у Достоевского «полет крыла расправленный» (Б. Пастернак) – в сторону *не только «проклятых», но последних* вопросов. Воспринимать Достоевского можно, конечно, и через М. М. Бахтина, и через Льва Шестова, героя французских экзистенциалистов и структуралистов, однако все эти многослойные и весьма полезные «зеркала» и «стекла» отнюдь не всегда опрозрачивают новое – через Достоевского (условного, конечно, – здесь на его примере речь идет о всепобеждающей на международных турнирах русской классике).

Влияние отечественной литературы на новые поколения писателей «отлично от любых иновлияний», по словам М.О. Чудаковой, – оно впечатывается в опыт будущего писателя в детстве и формирует многослойность литературы. Но кроме этой, первой ее роли, в России XX века была и вторая. Особое социокультурное явление – *соблазн классики*. Сегодня можем отметить третье явление: попытка преодолеть классику (или хотя бы встать с ней вровень). Классика сыграла роль золотой рыбки – а современная проза ставит перед собой амбициозную задачу стать все-таки царицей.

Литература

- БЕМ 2001: Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. Москва: Языки славянской культуры.
- БОЧАРОВ 2007: Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. Феномены «литературного прироминания» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. Москва: Studia Philologica.
- БОЧАРОВ 2012: Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. Москва: РГГУ.
- КУЗНЕЦОВ 2013: Сергей Кузнецов в дискуссии о современном романе. – «Вопросы литературы», 2013, № 3. 171. с.
- ТОПОРОВ 1998: Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. т. 2. Москва: Языки русской культуры.
- ШАРОВ 2004: Шаров Владимир. Не чувствую себя ни учителем, ни пророком. Беседу вела Н. Игрунова. – «Дружба народов», 2004, № 8. 184. с.

Abstract

**Modern Russian Prose in the Light of Russian Classics:
Appeal and Challenge**

The influence of Russian classical authors is paradoxical. By presenting ideas, subjects and heroes, “genetic memory” gives an impulse to create new works. Some Russian writers are carrying on a negative dialogue with the human tradition of the “Russian novel”. Remakes of Tolstoy’s “Anna Karenina” and Dostoevsky’s “Crime and Punishment” – both in films and on TV – use the plots but do not convey messages. The anniversaries generate new interpretations of classics (new writers expound on their predecessors) in biographical series. Modern Russian writers transform the classical heritage in forums for philosophical disputes on how to overcome this influence, a trend to be observed in the past decade.

**ПАРОДИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕАЛИЗАЦИИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ
ПАРАДИГМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ**

Тамара Дьякова

Культурно-историческая эпоха не определяется строгими временными рамками, присущими векам и тысячелетиям. Основными критериями эпохи выступают мировоззренческие характеристики, составляющие фундамент универсальной картины мира. Разрушение одной мировой модели и построение иной – как раз является свидетельством перехода от старого, исчерпавшего свои ресурсы, типа культуры к новому – полному возможностей.

В картине мира, создаваемой художественными средствами, несомненно, рассматривается мировое целое, исходя из понятий материи, пространства, времени и других универсалий. Но главным является человек, его отношение к абсолютным началам мира, к обществу, к истории, к сущностным понятиям бытия, к природе.

Двадцатый век дважды столкнулся с необходимостью изменения культурно-художественной модели мира: в начале века и на рубеже 60-70-х годов. Позицию человека уходящего столетия по отношению к действительности отличали динамизм, изменчивость, обратимость и неприятие каких-либо «вечных» истин. Именно эти мировоззренческие черты породили необходимость замены классической модели мира сначала на модернистскую, а затем, за очень короткий для истории период, на постмодернистскую.

В начале XX века едва ли не единственным способом изменения жизни и построения целостного мира, распавшегося при низвержении классической культуры, становится искусство. В постмодернистской картине мира нет места искусству вообще, не артикулируется потребность преобразовывать окружающее человека пространство в художественный универсум, нет целостного мироощущения, включающего и эстетические компоненты.

Трансформация классической модели начинается с переосмысления категорий эстетики и, прежде всего, понятия «прекрасное». Рядом с ужасами жизни, считали художники-реформаторы конца XIX века, красота обезображивается, становится лживой, теряет притягательность. Красота в культурном сознании предмодернистской и модернистской поры превращается в некое подобие кентавра со сращенными в единое целое образами прекрасного и безобразного. Основная категория эстетики в этот период лишилась ясности, соразмерности и гармонии. Новое искусство все чаще стало предпочитать классической эстетике антиэстетику. Но при этом оно не отказалось от идеи искать

эстетическую привлекательность и мировоззренческую значимость в явлениях природы. Так, в скандальном цикле «Цветы зла» Ш. Бодлер при всей эпатажности, демонстрируемой им позиции, не отказывается признавать красоту порождением природы. И потому у Бодлера можно обнаружить проникнутые глубоким лиризмом пейзажные картины. Другое дело, что одновременно с этим поэт предлагает видеть красоту и в низких объектах действительности, и в тех, что явно не побуждают к эстетическому наслаждению, как, например, смерть. В «Гимне красоте» он однозначно провозглашает антиэстетизм нормой поэтического вдохновения.

*Будь ты дитя небес иль порожденье ада,
Будь ты чудовище иль чистая мечта,
В тебе безвестная, ужасная отрада!
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.
Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония и звуки и цвета!*

[БОДЛЕР 1993: 59]

В стихотворении «Падалъ» эстетический манифест облекается в конкретные формы. Эстетически прекрасным признается мертвое тело.

*И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные молчанья,
Добыча гробовых гостей.
Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты – навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.*

[БОДЛЕР 1993: 65]

Век спустя в культурной практике можно было видеть продолжение и одновременно отрицание выбранного модернистами способа оценивать мир. Несколько лет назад в Лондоне большой отклик получила выставка молодых художников, чьи работы наравне с известными именами Брюса Наумана, Зигмара Польке, Ричарда Серра добросовестно собирал в течение многих лет Чарльз Саатчи.

Многие из представленных экспонатов являли собой физиологически откровенные объекты. Реальные, недавно еще живые существа «законсервированные» в растворе формальдегида: овцы, свинья, коровы, с рассеченными вдоль или поперек телами, с вращающимися половинками туш, предложил Деймиан Херст.

Художественная композиция «Тысяча лет» создана на основе идеи жизни и смерти. В огромный стеклянный контейнер помещен инкубатор по производству мух. Вылупляясь из личинок, сотни жирных мух перелетают из одной камеры в другую, где лежит окровавленная голова коровы. Мухи садятся на мясо, ползают по сахару, пьют воду – лишь затем, чтобы через несколько минут умереть от излучения инсектицидной лампы. Мириады мушиных трупов усеивают пол контейнера, а все новые и новые мухи рождаются и летят к неизбежной гибели. Инкубатор превращается в камеру смерти, но жизнь возрождается снова и снова.

Физиологическое восприятие жизни определяет концепцию даже самых интересных в плане поиска новых решений произведений. Скульптурный автопортрет Марка Куина «Я сам» сделан из крови художника. На его изготовление пошло более четырех литров крови – как раз столько, сколько содержится в человеческом теле. Портрет находится в специальной морозильной камере.

Если шокирующий во второй половине XIX века публику цикл Ш. Бодлера «Цветы зла» – один из первых опытов дискредитации прекрасного – был попыткой нового эстетического мировосприятия, то лондонские экспонаты – вне эстетики. Имитируя творческий процесс, авторы данных произведений не претендуют на роль мироустроителей.

Мертвая лошадь Ш. Бодлера – несомненно, объект малоэстетичный. Но использованная поэтом лирическая форма художественна, а манера традиционна. Искусство модернизма выбрало путь включения в художественный обиход предметов быта. Извлеченные из внеэстетической среды писсуары и сушилки посуды, по мысли М. Дюшана и других модернистов, активизировали творческое воображение и побуждали видеть в утилитарной вещи эстетический объект.

Художники последнего десятилетия вводят в культурную практику уже не артефакты (пусть и внеэстетичные), а физиологические формы и стремятся подчеркнуть, что не существует принципиальных различий между природой и культурой.

Декларируемую «смерть искусства», однако, можно признать по форме, но не по сути. Здесь, как и во всякой другой художественной системе, очевиден перевод реального объекта в символический и несомненен факт творческого выражения идеи символизации.

Бросается в глаза та свобода, с которой в XX в. отрицались прежние ценностные системы и разрушались устоявшиеся модели мира. Но свобода художника в начале и конце XX в. – принципиально разные вещи. Можно привести множество толкований понятий «свобода», но одно из очевиднейших и, кстати сказать, древнейших – свобода как наличие способности наслаждаться миром и пользоваться досугом. Когда-то Аристотель, критикуя Лакедемонское правление, говорил, что государство, в котором жизнь граждан используется слишком утилитарно, не может быть счастливым для своих подданных. Вот почему

у древних бытовало выражение «нет досуга для рабов». В XX в. свобода понимается не просто как возможность провести досуг, а как способ выразить существенные моменты человеческой жизни в форме игры.

В конце XIX – начале XX века был завершён очередной виток десакрализации окружающего человека пространства, и он, почувствовав пустоту, стал искать в своей генетической памяти архетипы природы, которые могли бы теперь хотя бы в художественной форме воссоздать миф о единстве человека с вечным Космосом.

В модернистской картине мира нет единого принципа построения окружающего пространства. Есть вариации на одну тему. Субъективизм позиции, отрицание мимесиса как способа художественного отражения действительности, торжество идеи реальности над самой реальностью. Вариаций на данную тему может быть неопределённое количество, равное творческой «индивидуальности» человека эпохи модернизма.

Если в XX век человек входил с надеждой на творческое переустройство мира, то завершил он этот век с уверенностью в абсолютную бесполезность и бессмысленность подобных оснований. И пародийный характер художественной культуры последних десятилетий убедительно сигнализирует о несходстве культурных систем начала и конца века.

Процессы, присущие постмодернистской эпохе, можно оценить, исходя из тыняновского понимания пародии как механизма обновления культурно-художественной традиции. Свобода обретается ради игры. Игрой является пародия как универсальный способ миропонимания. Поторопился Й. Хейзинга, сказав, что исчерпываются игровые возможности европейской культуры под натиском прагматических устремлений цивилизации. Игра во второй половине XX века приобретает иные формы и условия.

История изучения проблемы пародии как эстетического феномена широка, разнообразна и имеет ряд особенностей. Только начиная с XX века, стало возможным серьёзное изучение проблемы пародии как стимула обновления старых художественных систем. До этого времени, хотя и имеется несколько специальных работ по этой проблеме, они носят характер обозначения явления, констатации факта пародирования в художественной практике и не ставят серьёзных научных вопросов.

В 20-е годы XX века интерес к явлению пародирования появляется у учёных различных сфер: в области мифологии (О. Фрейденберг), в фольклористике (В. Пропп), в лингвистике (В. Виноградов), литературной поэтике (Ю. Тынянов, В. Жирмунский, Б. Томашевский). С трудов этих исследователей, по сути, начинается история научного развития «пародийной» проблематики.

Именно в это время в пародии начинают, прежде всего, видеть огромные возможности к изменению устаревших художественных систем. Такое видение проблемы, конечно же, было обусловлено теми существенными трансформациями в обществе, которые обусловили переход к пост-классической модели культуры, к развитию модернистских течений в литературе и искусстве.

Для сравнения, спустя лишь десятилетие с небольшим и вплоть до окончания советского периода истории о научных подходах 20-х годов XX века, вспоминали мало. Всё внимание учёных было сосредоточено на тех особенностях пародии, которые вытекают из её жанровой природы – способности критиковать, обличать и изменять не художественно-эстетическую систему, а социальную действительность.

Проблема пародирования как механизма обновления искусства возникла на рубеже культурно-исторических эпох. И вновь актуализировалась в различных научных средах, когда в обществе стал ощущаться переход к новой культурной системе, получившей в определении приставку «пост» – постмодернизму. Проблемы, о которых писал Ю. Тынянов, были оригинальным и глубоким прочтением меняющейся культурной ситуации. Эти проблемы не только не потеряли своей значимости сегодня, но получили развёрнутое и очевидное подтверждение в самой практике постмодернизма.

Явление пародирования может быть осмыслено в контексте диспозиции: традиция-новация. Впервые эту тенденцию заметил, сформулировал и проанализировал Ю.Н. Тынянов, предложивший рассматривать пародирование как универсальный механизм обновления форм, устаревших в силу тех или иных эстетических принципов. Говоря словами Б. Эйхенбаума «чрезвычайный интерес к смыслу, к значению эстетических явлений и обострённый историзм» [ЭЙХЕНБАУМ 1986: 188], для Тынянова означали не только возможность интересным образом провести систематизацию отечественной литературы, но и обнаружить важнейшие теоретические закономерности в логике эволюционирования художественного процесса.

Анализируя факты литературного развития и выделяя центральные смысловые направления логики трансформирования традиции, Тынянов столкнулся с необходимостью высвечивать и фон того или иного культурного явления, а не только магистральные линии преемственности. Иными словами, процесс художественной преемственности столь динамичен, что нередко происходит смещение центра и периферии, и факты, ранее имевшие дополнительное, второстепенное значение, могут актуализироваться и в новой художественной системе, перемещаться в число значимых фактов.

Особую роль в такого рода трансформациях Тынянов отводил пародированию, считая его высшей формой явления «переклички эпох», к числу которых он относил и неосознанные реминисценции, цитаты, повторы, переосмысления, прототипы.

Первейшим и обязательнейшим признаком всякой пародии становится не комизм, а особая пародийная направленность, под которой ученый предлагал понимать «не только соотнесенность какого-либо произведения с другим, но и особый упор на эту соотнесенность» [ТЫНЯНОВ 1977: 227].

В ряде других литературных случаев, когда также для создания произведений требуется какой-либо другой источник, этой «особой соотнесенности» нет, как скажем, в литературном фельетоне, когда само исходное произведение заменяет условный макет, как «знак прикрепления к литературе вообще».

По форме работа с источником напоминает пародию, но по функции полностью ей противоречит.

Понятия «система» и «функция» автор статьи «О пародии», как уже отмечалось, ввел в эстетический обиход, находясь под влиянием лингвистических открытий этого времени. У Тынянова понятие «функция» связано с понятием «доминанта» как её продолжения.

Само понятие системности представлялось как бы в двух измерениях. Признак системы присваивается литературе (данной эпохе) вообще и конкретному произведению. Отсюда, по крайней мере, двойная соотнесенность всякого рассматриваемого элемента произведения – с каждой из этих систем (практически отношение конкретного текста со «всею литературой» опосредовано жанром).

Отдельные литературные произведения как бы изначально таят в себе «сюжет», который, будучи вышелушенным из стилевой ткани, может быть емким и пригодным не только в своем системном виде. Или, пользуясь словами Тынянова («О пародии»), в художественном тексте вскрываются «отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» [Тынянов 1977: 292].

Литературная эволюция совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Экспериментальную роль в этом играет и пародирование, в процессе которого происходит формирование новой художественной системы и освоение традиции. При этом направленность на пародический источник может иметь не только положительный знак, но частично и отрицательное отношение.

Подводя некоторый итог анализа основных тыняновских положений, мы должны уточнить, что явление пародирования, направленное на творческое усвоение старых форм, может быть осуществлено только при установке на пародийную функцию, то есть «сверхзадачей» такого функционирования всегда будет создание новой художественно значимой системы.

Изменения в искусстве вызревают постепенно: сначала наблюдаются «выпады из системы», потом их количественное накопление приводит к возникновению качественно новых систем. В этом плане очень важны мысли и примеры Тынянова, показывающие почти неизменную неточность восприятия (читательского и критического): ростки новых художественных систем постоянно воспринимались и воспринимаются как «ошибка», «нарушения», «дурной вкус» и т.п. В контексте литературной динамики пародия часто берет на себя роль редактора, помогающего определить плодотворность противоречий, отличить художественную слабость от новой, еще незнакомой силы, определить случаи, когда автор и произведение не дотягивают до соответствия той или иной системе, от случаев, когда они в целом или в отдельных каких-то моментах вырываются из отживающей системы и начинают выстраивать новую. Пародия улавливает направление будущего литературы.

В научном мышлении Тынянова аспект эволюции, исторического движения, несомненно, господствовал. Характерным является термин «эпоха – система», с помощью которого он стремился закрепить соединение исторически-

временного и синхронно-системного, избежать логической операции отключения временного аспекта. Условно говоря, в «дотыняновской» филологии эволюции литературности не существовало, литература расценивалась не годами, а столетиями. В действительности же литературное эволюционирование совершается значительно быстрее.

Для литературной динамики важна не только классика «первого ряда», своего рода литература «генералов». Писатели «второстепенные» для литературной истории – материал не менее важный и необходимый. В процесс художественной эволюции вовлекаются не только классические образцы, но и вся литературная практика, а часто и явления общекультурного плана.

Непрерывающийся процесс эволюционирования литературы не может обходиться без старых, традиционных форм. И когда происходит старение или, говоря словами Ю. Тынянова, «усталость» приемов внутри системы, для омолаживания не обязательно изобретать новые; достаточно путем пародийного преувеличения заострить внимание на устаревающих элементах и подсказать возможный путь их актуализации, сталкивая с элементами другой системы. Пародирование, рассматриваемое в контексте преемственности, предстает уникальным и неиссякаемым средством по «омолаживанию» устаревших структур.

Культура конца XX века существенно скорректировала свои отношения с искусством прошлого. Словно в выпуклом зеркале, нашли свое перевернутое отображение многие грани художественного наследия. Традиции самых различных эпох стали непосредственным предметом творческих переосмыслений. Именно в решении проблемы художественной преемственности стала проявляться основная тенденция развития новейшего искусства. Способ работы с литературным наследием может быть, в основе своей, охарактеризован как пародийный.

Основные же принципы ломки старой литературной системы, видимо, можно сформулировать следующим образом: поиск новых художественных возможностей отражения действительности в литературе (через фрагментарность, непрезентабельность, т.е. принципиальную неотображаемость и т.д.), деканонизацию или уточнение авторского начала, в существенном пересмотре функции языка и осмыслении всякой действительности как некоего особенного законченного текста (а, кроме того, изменении семантической и синтаксической структуры языка), обращение внимания на бессознательную языковую рефлексию и т.д.

Создается система отношений между «присутствием» и «отсутствием» автора в тексте, между «своей» и «чужой» речью, между прямым и переносными смыслами. При всей индивидуальности творческих подходов в поэзии последних лет (в определенной ее части) складывается общий метаязык (т.е. язык, средствами которого описываются и исследуются свойства других языков). И пародия в этом реформировании играет важнейшую роль. Богатейшие возможности пародирования, позволяющие старый художественный прием использовать в новой функции, и сейчас дает нам возможность, не теряя связи

с литературным наследием, осмыслить уникальную возможность рождения нового. Культура, которая широко и свободно обходится со всем художественным наследием, равно как и со всяким текстом, экспериментирует над любой знаковой системой, обогащает устаревающие художественные системы элементами других систем, находится в стадии становления и потому имеет будущее и имеет реальный шанс проявить свое неповторимое качество.

Постмодернистский тип мышления в качестве одной из основных черт имеет пародийность. И достигается это во многом благодаря дистанцированному цитированию, использованию языка предшествующего искусства без какой-либо субъективной оценки. На его основе цитат созданы сегодня многие произведения архитектуры, кинематографа, изобразительного искусства и литературы. Художник-постмодернист идет на плагиат сознательно. Цитаты из классики или раннего авангарда, массовой культуры или внехудожественных форм – основное средство, которым он пользуется, выражая свои идеи. С одной стороны, цитирование даёт возможность сконструировать язык, которым старое искусство не пользовалось. С другой стороны, именно такой способ описательности позволяет оставлять в искусстве заметные «следы» предшествующих явлений культуры. Понятием «следы» Ж. Деррида обозначает микроуровень различий в письменном знаке, след других, ныне отсутствующих означаемых, воспоминание об иных контекстах. В пародии существует несколько уровней контекстных отношений. Это и отношение с современной действительностью, и опосредованное отношение с действительностью прежней, это и отношения с произведениями, следы которых узнаваемы в пародийном тексте, это и отношения художественных систем и т.д. Поза дистанцированного цитирования создает неоавангардисту искусственный иммунитет против возможных упреков во вторичности своего творения.

Постмодернистский текст лишен центра, неповторимой структуры, связей между частями. Пародийный принцип построения таких произведений как нельзя лучше подтверждает мысль об археписьме. В самом общем плане письмо – это «стихия различающего мышления, расчленяющее, ищущее знакового выражения сознания». Определение «археписьма» у Ж. Деррида сплошь отрицательное: лишено присутствия автора, центра, оно не может быть объектом мысли, не несет в себе метафизической сущности. Зато оно создает предпосылки для любой коммуникации, для возникновения смысла. А главное, ради чего письмо существует, – обнаружение темных мест в тексте. Понять прочитанное – означало бы очертить путь наступания в «следы». Следами других текстов в пародийных построениях постмодернистов становится не только сфера искусства, но и вся реальность, понимаемая как сцепление различных текстов. Такой принцип отрицает волю творца.

Пародирование и не предполагает субъективное выражение. Ему много важнее построение такого пространства, в котором свободно могли существовать различные смыслы. На место искусственно вычеркнутой фигуры автора выдвигается ироническая интонация. А роль формо-, стиле-, жанрообразующих элементов поэтического текста берет на себя ближайший союзник иронии

– пародия. Деканонизация авторского сознания – это причина и повод подобного рода литературных смещений.

В поэтическом тексте лирическое начало распадается на множество составляющих, и собрать их воедино не представляется возможным. Всякое упоминание о субъективном имеет форму отсылки к другим объектам, число которых неограниченно. Авторское «я» – тот же конструкт языка, по выражению Ж. Деррида. Наглядно эту мысль иллюстрирует В. Друк своими стихами, в частности, «Вечерней поверкой».

*Иванов – я
Петров – я
Сидоров – я
так точно – тоже я
к сожалению – я
видимо – я
видимо-невидимо – я
рабиндранат тагор – я
конгломерат бугор – я
дихлорэтан кагор – я
Василиса Прекрасная – если не ошибаюсь – я
там где не вы – я
там где не я – я
песня последняя – я
песня бескрайняя – я...*

Пространство, определяемое Друком, не имеет каких-либо строгих ориентиров. Оно – знакомо и неузнаваемое одновременно.

Тот же процесс – в языке. Происходит очевидная смена позиций: язык становится на место того, кто считался его владельцем. Подобная перегруппировка как бы подтверждает мысль Р. Барта, что письмо есть изначально обезличенная деятельность, что автор есть всего лишь тот, кто пишет так же, как «я»; язык знает «субъекта», но не «личность». Сам текст – многомерное пространство, соединяющее различные виды письма, среди которых нельзя найти исходного. Поэтому те или иные языковые удачи, художественные образы (которые можно встретить в тексте) не являются собственными достижениями автора. Он не ставил своей задачей использовать язык как изобразительно-выразительное средство, он не пытался вписать «свой» текст в систему координат, в которой бы смогли реализоваться только ему присущие чувства и мысли, его личность. Индивид погружается внутрь культурной ткани и всегда является движением этой ткани. Помимо своей воли художник в большей степени реализует безличностное начало. И это еще важный мотив пародического использования хорошо известного текста, ставшего достоянием всех и никого одновременно.

Такой переворот в осмыслении роли языка логически предвидел Ж. Лакан в самой природе искусства. Существование художественного процесса как

двойника мира, другого измерения человеческого опыта доказывает, по мнению Лакана, призрачность, фантомность субъективного «я».

Иными словами, подобный переворот в осмыслении языковой природы в современном авангардном искусстве являет собой соответствие определенным социокультурным переменам. Замена одной художественной системы другой всегда обусловлена не столько потребностью реформировать эстетические нормы, сколько потребностью соответствовать изменившемуся порядку вещей в мире. Один из теоретиков постмодернизма Д. Фоккема говорит об отрицании любой возможности существования природной или социальной иерархии и отсюда выводит так называемый принцип нонииерархии, лежащий в основе структурообразования всех постмодернистских текстов [Ильин 1998: 160-169].

Можно говорить и о деканонизации читательского восприятия. Все мы подвержены децентрации вследствие того, что все знаки лабильны, или, иными словами, функционально нестабильны, подвижны, подвержены постоянному видоизменению, а человек – тот же знак. Мир предстает как текст с бесконечным множеством знаков и вариантов прочтения. По мысли Ж. Деррида, все контексты (политические, экономические, теологические и др.) становятся интертекстами, то есть влияния и силы внешнего мира текстуализируются. Вместо литературы – текстуальность, вместо традиции – интертекстуальность. Приняв сходную позицию за свой способ отношения с миром, поэты-авангардисты выстраивают пространство, на котором может жить множество уже готовых текстов, или осколков, или цитат. По форме же такое цитирование в силу той дистанции, которую определяет художник между собой и исходным текстом, становится пародийным. Авторы умирают, чтобы возвысились читатели. Но всякая самость – текст, или, точнее, цепочка следов.

Традиция, художественная традиция в том числе, может быть весьма широко и свободно осмысленна, так как имеет множество следов. Чтение текста, согласно Р. Барту, связано с различными текстовыми значениями, к осмыслению которых читатель подходит со своим восприятием, оценками, почерпнутыми из других текстов, с бесконечностью кодов. Код – перспектива цитат, «мираж структур». И автору, и читателю представляется возможность отделиться от самого себя и принять участие в обнаружении следов, оставленных текстами. Собственно, такая же сверхзадача стоит и перед всякой пародией – увидеть со стороны ту игру, которая рождается из неожиданного парадоксального соседства двух текстовых пространств.

Путем децентрализации субъекта и деконструкции всякого текста любое понятие становится непознаваемым и относительным. Границы текста раздвигаются до бесконечности. И приобретают особое значение контекстные отношения на всех уровнях. Неизбежное присутствие предыдущих текстов не позволяет новому тексту считать себя автономным и закрытым, законченным с точки зрения формы. Феномен такой культуры может существовать только,

пользуясь термином М.М. Бахтина, в полифоничном, многоязыковом пространстве. Открытость и диалогичность зоны позволяет вносить в процесс художественного творчества игровой элемент.

Пародия уточняет путь поиска новых художественных возможностей и перспектив. И в контексте постмодернизма она может быть оценена как эффективный маркер развития новой художественной системы, как плодотворный способ реанимирования «живых» и значимых элементов старых форм. Но одновременно пародия, широко распространенная в культурной практике, свидетельствует о переходной стадии культуры, о ее сложном, часто критическом состоянии.

Человек в постмодернистской картине мира занял пародирующую и самопародирующую позицию (в отличие от серьезной, даже драматичной – в модернизме, где игра рождалась в результате отчаяния, глубоко переживаемого разрыва с реальностью). Ницшеанское миропонимание, присущее художнику начала века, возлагало на творческую личность огромную ответственность за будущее, делало саму эту личность абсолютной величиной, превращала искусство в единственно возможный вариант мироустройства.

К концу 60-х годов XX века «высоколобое» искусство модернизма стало казаться очень узким, тесным, претенциозным. Постмодернисту потребовалось пространство без границ, без иерархий, без условностей, без центра – пространство для всех и никого.

Пародийное использование в новейшей литературе имеет классическую форму реформирования и художественно-эстетической борьбы, описанную Тыняновым. Хотя, безусловно, постмодернистский прием пародии в чем-то и отличен от модернистской. Это скорее всего пастиш. Пастиш нельзя путать с пародией. Последняя имеет глубину, некую изнанку, намек, она осмыслена, она знает, над чем смеется, она вполне осознанно вкладывает в смех некий смысл. Этот смысл связывает пародию и придает ей целостность. Пастиш, напротив, чистая поверхность, за ним не прячется никакого намека, никакого желания донести скрытый смысл он в себе не содержит. Он просто запускает игру свободных ассоциаций. Это «высказывание без желания что-то выразить, без желания сказать что-то осмысленное, это принципиальный отказ от утверждения или отрицания».

Для Юрия Гусева эта же проблема, но рассматриваемая применительно к венгерской литературе 1990-х годов, приобретает смысл в системе разграничения понятий «литература постмодерна» и «литература эпохи постмодерна». «Для последней игровые моменты, игры с языком являются не только вопросами моды и престижа – они, эти моменты, для писателей представляют собой неотъемлемую часть их творческой индивидуальности, но всё же часть, средство, а не главную цель, оттесняющую всё прочее на второй план. Если смотреть с этой точки зрения, то нетрудно обнаружить, что к постмодернизму (постмодернизму в духе Р. Барта и Ж. Деррида) весьма косвенное отношение имеют не только Дёрдь Петри и Петер Эстерхази, но и два других писателя,

которых Э. Кулчар Сабо относит к числу показательных представителей пост-модернизма: прозаик Петер Надаш (р.1942) и поэт Имре Оравец (р.1943)» [Гусев 2001: 235-236].

И в русской, и в венгерской литературе происходили сходные процессы, обусловленные реакцией несоответствие новых перспектив развития общества и сохраняющихся в сознании людей представлений о мире в духе социалистического абсурда. Идея Тынянова о пародии как механизме преодоления этого несоответствия подтверждает, что процесс обновления литературно-художественного процесса длителен и неоднороден. В него вовлечены не только авторы, глубоко осознающие необходимость изменений и талантливо реализующие свои представления, но и конъюнктуристы.

При очевидном несходстве культурных моделей мира модернизма и пост-модернизма, расколовшем XX век на два этапа, все же последний, видимо, надо рассматривать не как самостоятельную культурную эпоху, а как переход к новому историческому рубежу. В таком случае постмодерн выполняет функцию, сходную с той, что уже была присуща маньеризму и декадансу.

Литература

- БОДЛЕР 1993: Бодлер, Ш. Цветы зла. Москва: Высшая школа.
ГУСЕВ 2001: Гусев Ю. Дождавшись свободы (Дилемма «поэт-гражданин» в постсоциалистическую эпоху) // Вопросы литературы, 2001, № 4, с. 223-238.
ИЛЬИН 1998: Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Москва: Интрада.
ТЫНЯНОВ 1977: Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука.
ЭЙХЕНБАУМ 1986: Эйхенбаум, Б. М. О прозе. О поэзии. Ленинград: Художественная литература.

Abstract

Parody as an Instrument of Realization of the Postmodern Paradigm in Literature

The article deals with the possible interpretations of the contemporary literary process through the prism of the mechanisms of parody. This pattern was successfully described a century ago by the Russian philologist Yuri Tynianov. This concept is applicable to the assessment of post-modern phenomena in culture. A cursory comparison of the literature of the 1990's in Russia and Hungary confirms that the assessment of methodology of traditions and innovations in literature by means of parody is universal.

**НОВЫЙ РЕАЛИЗМ КАК ОСОБОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

József GORETTY

В наше время уже воспринимается бесспорным фактом и то, что в современной русской литературной жизни к концу 80-ых годов прошлого века произошёл значительный переворот. Причинами этого переворота принято считать литературные факторы (например выход в свет альманаха «Метрополь»), также как и политические перемены (например горбачевскую «гласность»), а результатом – господство в 90-е годы так называемого «русского постмодернизма», который, хотя во многом и напоминает западноевропейский постмодернизм, в значительной мере отличается от него.

В 90-е годы постепенно вытеснялись из литературной жизни представители казенной советской литературы, «шестидесятники», «деревенщики» и писатели-поэты «секретарской литературы», и об этом закономерном исчезновении советской, идеологизированной словесности один из главных представителей нового поколения, Виктор Ерофеев, в своей статье «Поминок по советской литературе», шокировавшей публику, дал резкий, безжалостный отчет [ЕРОФЕЕВ 1996а].

Что такое русский постмодернизм? На этот вопрос русское и зарубежное литературоведение до сих пор не дало удовлетворительного ответа, хотя исследование этого феномена затрагивается в большом количестве научных работ. Ответить на данный вопрос и дать удовлетворяющее все критерии определение, видимо, оказывается невозможным по разным причинам. Во-первых, возникают трудности относительно того, как определить, откуда берет свое начало русский постмодернизм? Может быть, прав М. Эпштейн, который в своей ставшей культовой статье «Истоки и смысл русского постмодернизма» приходит к выводу, что русский постмодернизм начался еще в 30-е годы XX века, так как сталинская эпоха и социалистический реализм удовлетворили все требования бодрийаровского симулякра [ЭПШТЕЙН 2000]. Другие исследователи [М. БЕРГ 2000, В. КУРИЦЫН 2001] считают, что русский постмодернизм берет свое начало во второй половине 60-ых – в начале 70-ых годов, значит в то время, когда родились «Пушкинский дом» Андрея Битова и «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Или, может быть, прав Виктор Ерофеев, который хотя прямо и не называет постмодернистом Владимира Набокова, но трактует его творчество именно в этом духе, когда пишет о «русском метаромане» Набокова [ЕРОФЕЕВ 1996б]. Не говоря уже о Петре Вайле и Александре Генисе,

которые, предлагая читателю «перечитать классику без предубеждения», призывают переосмыслить русскую литературу XIX-ого века в постмодернистском коде [ВАЙЛЬ–ГЕНИС 1991: 10]. Но большинство литературоведов и критиков началом русского постмодернизма определяет конец 80-ых и начало 90-ых годов, т. е. тот период, когда «отмена цензурных запретов [...] легализовала подпольную эстетику» [ЛЕЙДЕРМАН–ЛИПОВЕЦКИЙ 2013: 422] и «значительно расширились границы общения между русской и мировой культурой, начался своеобразный «обмен» эстетическими ценностями и открытиями» [ТИМИНА 2010: 65].

Русский постмодернизм отличается от западноевропейского прежде всего тем, о чем писала в своей основополагающей книге «Русская проза второй половины 80-ых – начала 90-ых годов XX века» Г. Нефагина: «...непрерывный образный и концептуальный диалог и с традицией русского психологического реализма XIX-XX вв., и с нормативными симулякрами соцреализма» [НЕФАГИНА 1998: 167]. Результатом этого диалога возникло свойственное только русскому постмодернизму литературное направление, получившее название «соц-арт». Соц-арт использует материал соцреализма, но не только пародирует его, но вступает с ним в бесконечную языковую игру, в результате которой, с одной стороны, возникают идеологические знаки и, с другой стороны, с помощью этих умерщвляющих знаков уничтожается эстетика соцреализма. На языковом уровне все это показывается как господство языковых штампов, клише и лозунгов, вступающих во взаимодействие с другими культурными кодами и штампами. У некоторых писателей (у Сорокина в первую очередь) этот прием достигает такого уровня, на котором свободно могут сочетаться друг с другом культурные штампы, взятые из разных, не просто противостоящих друг другу, но и исключаящих друг друга культурных сфер.

Все эти идеологические, литературные и языковые игры привели к тому, что бывший советский читатель в этих новых, свежих текстах хотя и узнал знакомые ему штампы русской классической и соцреалистической литературы, но в совсем другом контексте, с абсолютно других точек зрения, с абсолютно другими оценками. Святое стало профанным, живое – безжизненным и схематичным, ценное – бесценным. Такой подход к ценностям только что исчезнувшей и пренебреженной идеологии не мог не нравиться читающей публике, которая долгое время уже ждала именно такого эстетического плюрализма и художественной свободы. Не случайно, русский постмодернизм, в том числе и соц-арт, за очень короткое время стал высоко оцененным и – как ни странно – популярным литературным направлением. Русская литература постепенно снова входила в русло мировой литературы, произведения русских постмодернистов переводились на иностранные языки, авторы имели большие успехи как и на русском, так и на мировом литературном рынке.

Однако почти в то же время, уже к концу 90-ых годов, даже в рамках постмодернистской литературы появились тенденции, в которых – особенно в области художественной прозы – выражалась потребность в традиционном типе

литературы. Были опубликованы такие произведения, которые более или менее как будто вернулись к реалистическим традициям русской словесности. Виктор Ерофеев в 1998-ом году издал свой документальный роман «Пять рек жизни», в котором, вопреки всем постмодернистским приемам создания текста, все-таки происходит описание реального путешествия рассказчика, даже самого автора. Тем же Виктором Ерофеевым в 2004-ом году был опубликован автобиографический роман «Хороший Сталин», в котором автор открыто и достоверно рассказывает о своих семейных отношениях, о своем идеологическом, мировоззренческом столкновении с отцом, советским дипломатом и, в конце концов, о своей роли в создании альманаха «Метрополь». Евгений Попов в 1999-ом году опубликовал произведение под заглавием «Подлинная история зеленых музыкантов», которое, с одной стороны, несёт в себе все признаки постмодернистского романа, а с другой стороны, наполнено действительными персонажами, с помощью которых в романе рассказывается о подлинной истории, на подлинность которой указывается даже в заглавии произведения. Виктор Пелевин в 1999-ом году издал роман «Generation П», который, вопреки всей «пелевинской» фантазмагоричности, остро откликается на несколько настоящих проблем современного российского общества. Во-первых, в романе пишется о том поколении российского общества, которое в американском обществе получило название «Generation X», таким образом в романе постоянно происходит сопоставление судьбы американского и российского поколений. Во-вторых, очень реально говорится в романе о механизме виртуального мира новой России. И в-третьих, в произведении Пелевина открыто и подлинно пишется о существующей проблематике современных обществ, в том числе и российского: о психическом состоянии человека, находящегося под влиянием психоделических средств.

Кроме этого, к концу 90-ых годов вышло в свет несколько романов и повестей, изображающих постсоветское «первоначальное накопление капитала», состояние восточно-европейского «дикого» капитализма, способы быстрого обогащения, борьбу за влияние в общественной жизни новых героев нашего времени. Имеются ввиду такие произведения, как, например, «Дар слова. Сказки по телефону» Эргали Гера (1998), «Последний коммунист» Валерия Залотухи (2000), «Небо падших» Юрия Полякова (1997). В этих произведениях выдвигается на первый план острый сюжет, прямолинейный рассказ, традиционное, реалистическое изображение новых типов и ошеломительных жизненных ситуаций. И в этих, и во многих других произведениях появляется стремление к возрождению чести захватывающего читателей повествования. Совсем не случайно, что именно в конце 90-ых годов стала известной и популярной Людмила Улицкая, которая, по всей вероятности, является самым пленительным рассказчиком в современной русской литературе.

Причина такого изменения в литературном процессе кажется вполне понятной: после того как в художественной литературе нарушилось равновесие и преобладали постмодернистские текстовые конструкции, игра слов, скрытые

и открытые цитаты, аллюзии, иронические подходы, пародирования, одновременно вытеснились и традиционные повествовательные формы; со стороны читающей публики возросли запросы на интригующие истории, на традиционное повествование, на прямолинейный сюжет, на пластически оформленных персонажей, то есть на произведения психологического реализма.

С конца 90-ых годов в российский литературной критике начали все чаще употреблять литературный термин «новый реализм» – в первую очередь относительно произведений в то время достаточно молодого поколения русскоязычных писателей. В декабрьском номере «Нового мира» за 2001 г. молодой писатель и литературный критик Сергей Шаргунов опубликовал статью под очень выразительным названием «Отрицание траура», полемизирующим с известной вышеупомянутой работой Виктора Ерофеева, и открыто написал о том, что русская литература 90-ых годов, по его мнению, оказалась неудачной, русский постмодернизм пришел в тупик («Агония постмодернизма»), а исходя из тезиса «Реализм – роза в саду искусства», будущее русской литературы он увидел в реализме, восходящем к лучшим традициям классической русской словесности: «В прозу юных возвращаются ритмичность, ясность, лаконичность. Альтернатива постмодернизму. Явь не будет замутнена, сгинет саранча, по-новому задышит дух прежней традиционной литературы» [ШАРГУНОВ 2001].

Через четыре года молодой критик Валерия Пустовая в своей статье о новом реализме идет дальше: в определении нового реализма она не довольствуется противостоянием постмодернизму, а старается улавливать суть всякого, в том числе и современного реалистического литературного течения. «Суть нового в новом реализме следует выявлять не через сопоставление с постмодернизмом, как это делалось до сих пор, а через отчетливое размежевание с традиционным, уж точно не новым, реализмом». «Реализм – это не ограниченная классицистическими условностями, не опосредованная в древних мифах человеческая рефлексия. В общезначимой, не филологической интерпретации, реализм – это не столько даже направление в искусстве, сколько один из наиболее распространенных и удобных для ориентирования на местности способов видеть мир и себя в мире. Реалистично все, что адекватно действительному, восприимчиво к нему, всерьез нацелено на диалог с происходящим внутри и вокруг человека» [ПУСТОВАЯ 2005].

Более глубоким теоретическим обоснованием нового реализма можно считать итоговую статью Ирины Роднянской, в которой авторитетный критик современной литературы кроме того, что подводит итоги русского литературного процесса 90-ых годов, дает одно из возможных объяснений, почему должно прийти на смену постмодернизма новое реалистическое литературное направление. «Утрачен интерес к первичному «тексту» жизни – и к ее наглядной поверхности, и к глубинной ее мистике. Все похоже на бутафорию, хотя в балансе социума исправно поддерживается сектор литературного производства» [РОДНЯНСКАЯ 2001].

В 1998-ом году один из, на мой взгляд, самых глубоких представителей нового реализма, Олег Павлов, в опубликованной в «Октябре» статье «О реалистическом духе», входящей в серию «Метафизика русской прозы», обращая внимание на ту же самую утрату интереса к жизни, различает понятия «реальность» и «действительность», считая, что «действительность» является органическим сочетанием «реальности» и «духовности» [ПАВЛОВ 1998]. Этим, кажется, с одной стороны, он говорит о проблематике, процитированной выше из статьи Роднянской, а с другой стороны, призывает к осуществлению этого сочетания в современной художественной прозе. По его мнению, такое сочетание осуществилось в классической русской литературе XIX-XX веков, особенно в художественной прозе Андрея Платонова: «У всякого события – реальная причинность и вечная, то есть борьба добра со злом, относительность к силам вышним и судьбе. С реальной причинностью для русского художника всегда сочетается причинность сверхреальная. Временное – проявление вечного. Временное раскрывается через событие, а вечное так раскрываться не может. Вечное изображается как некое событие, или извлекается символ – притча, которая сама стремится стать историей, и так рождается русская проза. Так, по Андрею Платонову, что справедливо и для всей русской литературы, цель искусства – «найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса» [ПАВЛОВ 1998].

В 2010-ом году снова разгорелся спор о новом реализме – в этот раз на страницах «Литературной газеты». Поводом нового спора оказалось то, что выяснилось: в 2000-е годы писатели, примыкающие к направлению нового реализма, стали известными, успешными и популярными не только в России, но и за рубежом: издавались в престижных журналах и издательствах, переводились на разные языки мира, получали литературные премии. Один из критиков, Владимир Бондаренко, выступая на стороне новых реалистов, заявил: «Я воспринимаю напор новой прозы ещё относительно молодых писателей, поименованных нелепо «новыми реалистами», как попытку прорыва из окружения коммерческой литературы, как восстановление былого литературоцентризма, как предвестие модернизации всего общества» [БОНДАРЕНКО 2010].

Естественно, в разгоревшемся споре в связи с новым реализмом были выражены и противоположные, отрицательные мнения. В своей статье критик Ольга Мартынова – вслед за Андреем Немзером, который в своем нашумевшем исследовании «Замечательное десятилетие» похвалил постмодернистскую литературу 90-ых годов [НЕМЗЕР 2000] – пишет о том, что, во-первых, постмодернизм является расцветом новой русской литературы, во-вторых, обвиняет новых реалистов в том, что в своих произведениях они просто продолжают традицию соцреалистической литературы, главным доказательством чего она считает то, что один из лидеров новых реалистов, Захар Прилепин, написал монографию об одном из главных представителей официальной соцре-

алистической литературы Леониде Леонове [МАРТЫНОВА 2009]. Игорь Фролов утверждает, что «новые реалисты отринули виртуозность языка, выбрали в качестве своего инструмента не скрипку и даже не барабаны – способностей не хватило, – а консервные банки и кастрюли с палками. И барабанят уже десяток лет» [ФРОЛОВ 2010]. По его мнению, новые реалисты никакого отношения к литературе не имеют, их он назвал бы не новыми реалистами, а «новыми примитивами». Михаил Бойко считает, что произведения новых реалистов написаны на жалком, бедном языке, и для них характерна душевная бедность, так как их произведения в основном не относятся к художественной, а только к документальной литературе [БОЙКО 2010]. На значительно более высоком профессиональном уровне критикует новых реалистов Наталья Иванова. Она исходит из того, что само название этого литературного направления ошибочно, и по всем признакам лучше было бы назвать его «реальной литературой» или «новой социальной литературой», имея в виду, что произведения новых реалистов являются не художественными, носящими эстетические ценности, а в основном описывающими без применения всяких художественных приемов обстоятельства и ситуации, прожитые самими авторами в своей жизни [ИВАНОВА 2011: 348].

В последнее время о новом реализме как о значительном литературном явлении самым обоснованным образом писал известный критик Лев Данилкин. В своей основополагающей статье «Клудж» о состоянии русской художественной литературы 2000-ых годов он исходит из того, что в новом тысячелетии русская литературная жизнь оказалась джунглями: в ней нет никаких значительных группировок, никакого общего направления. Литературная жизнь индивидуализировалась и атомизировалась до такой степени, что каждый борется за себя, за свое существование [ДАНИЛКИН 2010]. Это обозначает, что новый реализм тоже считается каким-то фиктивным и совсем не единым литературным течением, в которое входят разные и по мировоззрению, и по художественному стилю писатели, не имеющие между собой ничего общего, кроме того, что литературная критика сводит их в одно направление и клеймит их тем же самым названием. На этом основании – добавляю к этому уже от себя – правильнее было бы говорить не о новом реализме как едином литературном направлении, а о некоем усилении реалистической тенденции в литературе 2000-ых годов. Правда, такие реалистические тенденции и подходы к изображению действительности в истории русской литературы постоянно существовали, начиная с натуральной школы Белинского и заканчивая соцреализмом, значит, в этом ничего особенно нового нет. Другое дело, как именно этот реалистический подход осуществляется при новых общественных и литературных обстоятельствах. В связи с этим Лев Данилкин справедливо устанавливает: «Реализм – каким бы убогим рецидивом давно побежденной болезни он ни казался литературным жрецам – оказался в нулевые наиболее удобной системой для осмысления ситуации. Литература кодирует Общий Смысл, нащупывает его в прошлом (истории) и будущем, обеспечивает общество проектом,

утопией и Великой Мечтой – а не только занимается дизайном и декорированием капиталистического скотного двора.» [Данилкин 2010]

В произведениях нового реализма выражается реакция на виртуальность мира, на ложные информации и симулякры СМИ, чувствуется сильное стремление выяснять, как на самом деле произошло одно или другое событие, или как сам автор пережил какую-то личную, все-таки обобщенную и типичную ситуацию. Из этого следует, что новореалист старается вовлекать в свое произведение повседневный жизненный материал. Не случайно встречаются в новом реализме произведения таких жанров, как биография и автобиография (и все равно, идет ли речь о жизни жившего когда-то человека, либо о кажущейся правдивой жизни вымышленного героя). К такому типу произведений можно отнести высоко оцененные критикой и читающей публикой книги Эдуарда Кочергина («Крещенные крестами», «Ангелова кукла», «Записки Планшетной крысы») и книгу Александра Чудакова, лауреата премии «Русский букер десятилетия», по жанровому определению автора «роман-идиллию» «Ложится мгла на старые ступени». Широко известны и популярны произведения, которые Лев Данилкин определяет как «романы-про-жизнь». К этому типу относятся почти все романы и повести Романа Сенчина («Минус», «Ёлтышевы», «Информация» и другие), «Общага-на-Крови» и «Географ глобус пропил» Алексея Иванова, «Чертово колесо» и «Толмач» Михаила Гиголашвили. В этих произведениях усиливается документаризм, художественные приемы перемешиваются с журналистскими методами. Поиск правды или общественной справедливости часто становится центральной темой в произведениях о войне. Нововоенная литература, хотя сильно опирается на традиции военной литературы советской эпохи, отличается от нее в первую очередь тем, что рассказывая о современных войнах России (о войне в Афганистане и особенно о войнах в Чечне) подчеркивается не пафос и героизм русского солдата, а то, что структура армии ничем не отличается от коррумпированной системы новороссийского общества, следовательно, русский воин брошен на произвол судьбы. Примерно об этом идет речь в таких разных по уровню художественного осуществления произведениях резко отличающихся по мировоззрению друг от друга авторов, как военные рассказы Аркадия Бабченко, «Патологии» Захара Прилепина и «Асан» Владимира Маканина. В новореалистических произведениях важная роль отводится недавним политическим событиям, определяющим настоящее страны. В этих повествованиях события изображены как травмы исторического значения. Такое толкование получает в некоторых романах (в «Испуге» Владимира Маканина, в «Годе девяносто третий» Владимира Личутина, в «Замыслил я побег» Юрия Полякова, в «1993» Сергея Шаргунова) трагический 93-ий год, хотя совершенно ясно, что художественные методы, мировоззрения и политические взгляды этих авторов в значительной мере отличаются друг от друга.

В чем состоит, в конце концов, суть нового реализма или усиление реалистической тенденции? На этот вопрос можно дать ответы как минимум с двух точек зрения: с мировоззренческой и художественной. В первом случае, на мой

взгляд, идет речь о том, что в новореалистической литературе сильно чувствуется критическое поведение. Как в реалистической литературе 40-ых годов XIX века, так и в литературе 2000-ых годов господствует критический подход к общественным проблемам, связанным либо с событиями настоящего времени, либо с переоценкой исторических событий. Критический подход, как и в случае реализма XIX века, имеет свою цель: это – описание и в то же время преобразование действительности. Это – на мой взгляд – именно то, о чем Лев Данилкин пишет как о существенной разнице между русской и западной литературой: это – кодирование национальной идеологии и проектирование будущего.

С другой стороны, суть нового реализма тесно связана с многовековой проблематикой реализма как миропонимания и художественного метода. К настоящему времени стало бесспорно, что реалистический метод, как бы он не стремился к точному изображению и/или отражению действительности, всегда «терпит поражение»: написанное слово, как бы то ни было, становится иносказанием, метафорой, то есть слово как таковое никогда не отождествляется с предметом, им обозначенным. Об этой значительной языковой проблеме в первый раз писал Ф. Ницше в своем основополагающем произведении «Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne» (1873) [NIETZSCHE 1980]. Кроме этого, литературное произведение всегда имеет свое предшествующее произведение (произведения), к которому (к которым) оно восходит, относительно которого (которых) оно определяет самого себя. По концепции Михаила Бахтина «произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы: воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т. п.; оно определяет ответные позиции других в сложных условиях речевого общения, обмена мыслями данной сферы культуры. Произведение – звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями-высказываниями – и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов» [БАХТИН 1996]. Из этого вытекает, что литературное произведение является скорее всего высказыванием, речевым актом, а не описанием и/или отражением действительности. В этом случае литературное произведение определяет самого себя не в отношении к действительности, а в отношении к другим литературным произведениям, то есть, литературное произведение как таковое оказывается фиктивным и иносказательным (метафорическим) явлением, каким бы документальным, «правдивым» и подлинным ему не хотелось показаться. Это обозначает, что литературное произведение осуществляется в диалоге с другими произведениями, и таким образом оно написано скорее о другом произведении, чем о действительности. Итак, становится очевидным, что старая концепция реализма об изображении и/или отражении действительности с точки зрения современной теории литературы несостоятельна.

Возвращаясь к новому реализму, на основе вышесказанного считаю показательным примером последний роман Захара Прилепина «Обитель». Произведение Прилепина написано в русле нового реализма, в манере письма бросается в глаза стремление к реалистическим приемам. Автор старается как можно подробнее описывать мир сталинских лагерей, жизнь политзаключенных в Соловках. Ясна и цель такого изображения: Прилепин хочет высказать свою правду о лагерях, показать, как это (по его мнению) произошло на самом деле, понять трагический период российской истории, для того, чтобы понять влияние недавнего прошлого на настоящее и, в конце концов, понять настоящее России. Но как ни странно, вопреки всякому документаризму, роман написан как полемика с Солженицыным, то есть произведение определяет самое себя относительно произведений (в первую очередь «В круге первом») Солженицына. По моей гипотезе «Обитель» является показательным примером именно потому, что в ней явно улавливается разница между «классическим» и «новым» реализмом. Роман Сенчин в своей статье «Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов» утверждает: «Но тот ли это реализм, что был до переломных 90-х? Конечно, нет. Почти во всей современной реалистической прозе чувствуется влияние открывшейся нам тогда литературы [литературы постмодернизма – Й. Г.]. Вряд ли бы лет тридцать назад прозу Олега Зайончковского, Александра Иличевского, Ксении Букши, Сергея Шаргунова, Олега Зоберна, Ирины Мамаевой, Василины Орловой, Германа Садулаева назвали бы реализмом. Благодаря новой волне в литературе стали писать по-другому и старые реалисты Нагибин, Астафьев, Маканин, Курчаткин, Проханов [...]. Реализм вернулся обновленным, более ярким, богатым, свободным.» [СЕНЧИН 2010]. На более теоретическом уровне о том же самом пишет Валерия Пустовая: «... истинно-новым в реализме может быть только нереальное, то, чего на строгий реалистический взгляд – нет, то, что избыточно в смысле адекватного информирования человека о мире, и одновременно, поскольку речь идет все-таки о реализме, то, что не условно, не построено за пределами реальности, не альтернативно ей» [ПУСТОВАЯ 2005].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что новый реализм на самом деле является «обновленным реализмом», прежде всего потому, что новое поколение литераторов должно принимать во внимание результаты постмодернизма. Новый реализм может быть успешным только в том случае, если превзойдет старую концепцию реализма об изображении и/или отражении действительности, и будет способен творчески использовать приемы постмодернизма в своих новореалистических произведениях.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН 2000: М. М. Бахтин. Проблема речевых жанров. // М. М. Бахтин. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург, Азбука, 268-269.
- БЕРГ 2000: М. Ю. Берг. Литературократия. Москва, Новое Литературное Обозрение.

- БОЙКО 2010: М. Е. Бойко: О дивный новый реализм. // Литературная газета, 2010/12, электронная версия: <http://lgz.ru/article/N12--6267---2010-03-31-/O-divnyy-novyuy-realizm12106/> (дата доступа: 14. 02. 2015)
- БОНДАРЕНКО 2010: В. Г. Бондаренко. Попытка прорыва. // Литературная газета, 2010/13, электронная версия: <http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Porytka-progyva12210/> (дата доступа: 14. 02. 2015)
- ВАЙЛЬ – ГЕНИС 1991: П. Л. Вайль – А. А. Генис. Родная речь. Уроки изящной словесности. Москва, Независимая газета.
- ДАНИЛКИН 2010: Л. А. Данилкин. Клубж. // Новый мир, 2010/1, электронная версия: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/des11.html (14. 02. 2015)
- ЕРОФЕЕВ 1996а: В. В. Ерофеев. Поминки по советской литературе. // В. Ерофеев. Страшный суд. Москва: Союз фотохудожников России, 422-434.
- ЕРОФЕЕВ 1996б: В. В. Ерофеев. В поисках потерянного рая. // В. Ерофеев. В лабиринте проклятых вопросов. Москва: Союз фотохудожников России, 141-185.
- ИВАНОВА 2011: Н. Б. Иванова. Трудно первые десять лет. // Н. Иванова. Русский крест. Москва: Время.
- КУРИЦЫН 2001: В. Н. Курицын. Русский литературный постмодернизм. Москва, ОГИ.
- ЛЕЙДЕРМАН–ЛИПОВЕЦКИЙ 2013: Н. Л. Лейдерман – М. Н. Липовецкий. Русская литература XX века (1950 -1990-е годы). 6-е издание, том 2. Москва: Издательский центр «Академия».
- МАРТЫНОВА 2009: О. Б. Мартынова. Загробная победа соцреализма. //: <http://yarcenr.ru/articles/culture/literature/zagrobnaaya-pobeda-sotsrealizma-24106/> (дата доступа: 14. 02. 2015)
- НЕМЗЕР 2000: А. С. Немзер. Замечательное десятилетие. // Новый мир, 2000/1, электронная версия: magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/nemzer.html (дата доступа: 14. 02. 2015)
- НЕФАГИНА 1998: Г. Л. Нефагина. Русская проза второй половины 80-ых – начала 90-ых годов XX века. Минск: Издательский центр «Экономпресс».
- ПАВЛОВ 1998: О. О. Павлов. Метафизика русской прозы. О реалистическом духе. // Октябрь, 1998/1, электронная версия: magazines.russ.ru/october/1998/1/pavlov.html (дата доступа: 14. 02. 2015)
- ПУСТОВАЯ 2005: В. Е. Пустовая. Пораженцы и преображенцы. // Октябрь, 2005/5, электронная версия: magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html (дата доступа: 14. 02. 2015)
- РОДНЯНСКАЯ 2001: И. Б. Роднянская. Гамбургский ежик в тумане. // Новый мир 2001/3, электронная версия: magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/rodn.html (дата доступа: 14. 02. 2015)
- Сенчин 2010: Р. В. Сенчин: Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов. // Дружба народов, 2010/1, электронная версия: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/se13.html> (дата доступа: 02. 14. 2015)
- ТИМИНА 2010: С. И. Тимина (ред.). Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.). 2-е издание, Филологический факультет СПбГУ. Москва-Санкт-Петербург: Издательский центр «Академия».
- ФРОЛОВ 2010: И. А. Фролов. Чудище стозевно и безъязыко. // Литературная газета, 2010/11, электронная версия: <http://lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudishte-stozevno-i-bezayazyko12025/> (дата доступа: 2015)

- ШАРГУНОВ 2001: С. А. Шаргунов. Отрицание траура. // Новый мир, 2001/12, электронная версия: magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата доступа: 14.02.2015)
- ЭПШТЕЙН 2000: М. Н. Эпштейн. Истоки и смысл русского постмодернизма. // М. Эпштейн. Постмодерн в России. Москва: Издание Р. Элинина, 85-104.
- NIETZSCHE 1980: Fr. Nietzsche. Sämtliche Werke, Band 1. (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Abstract

New Realism as a Specific Continuation of the Realistic Tradition in Russian Literature

The study discusses new realism, an issue much debated in contemporary Russian literature. It departs from the fact that there have been two significant turning points in Russian literature recently: the first of these took place at the end of the 1980s, when post-modern replaced “socialist realism”, then, at the end of the 90s, realistic tendencies appeared as a counterbalance to post-modernism. The new type of Russian realism is closely linked to 19th-century psychological realism on the one hand, but it is compelled to break with the traditional concept of realism on the other. Works reflecting new realism can become genuinely modern and successful only if they can incorporate the results of post-modern literature in their own interpretation of realism on the basis of a renewed concept of that approach.

**РАЗРЫВ С МОРАЛИЗИРУЮЩЕЙ ТРАДИЦИЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
О РЕМЕЙКЕ «НАКАНУНЕ НАКАНУНЕ» ЕВГЕНИЯ ПОПОВА**

Annamária VASS

1.

Евгений Попов в 1992 году написал «Накануне накануне» после того, как он провел два месяца на берегу Штарнбергского озера в Германии. Русские литературные журналы не встали в очередь за текстом, литературных критиков слишком озадачила постмодернистская эклектичность повести, смешивание вульгарной советской лексики с нежным классическим стилем. Повесть впервые была опубликована в журнале «Волга» в 1993 году, она не вызвала широкого резонанса, однако, многие обиделись на автора за эту книгу, упрекая его в разрушении социалистической, патриотической, консервативной и других идеологий, в которые они веровали. Каждый нашел повод для обиды, не обращая внимания на то, что на самом деле в тексте пародируются не только определенные мысли и персонажи русской культуры, а русская культура в целом.

Название романа Евгения Попова «Накануне накануне» явно намекает на тургеневский роман «Накануне». Поповская повесть совсем не старается скрыть связь между своим и тургеневским текстами, а открыто интерпретирует его заново. Как Алла Марченко остроумно замечает в своей рецензии¹, роман «Накануне накануне» только на 50 процентов написан Евгением Поповым, а другую половину романа написал не он, а Иван Сергеевич Тургенев. Попов не возился со скрытыми цитатами, а просто взял и перенес сюжет тургеневского романа «Накануне» в свой текст. В одном из интервью на заданный ему вопрос «Обязательно ли читателю перечитывать роман Тургенева „Накануне“, чтобы полностью понять авторский замысел?» [БЕЛЫХ 2007] Попов отвечает, что, „вообще-то, лучше бы, конечно, перечитать“, особенно, если читатель еще не знаком с романом. Тяжело представить человека, читающего поповский роман, и вообще не слышавшего о тургеневском тексте. Роман Тургенева «Накануне», в свое время вызвавший немало критических откликов, стал частью русского литературного канона XIX века и даже вошел в школьную программу. С небольшим преувеличением можно сказать, что каждый русский

¹ Алла Марченко. И духовно навеки почил? Новый Мир. 1995, №8
http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/8/marchen.html (дата доступа: 20. 10. 2014)

знает его. На этот факт опирается Попов, когда переписывает этот тургеневский роман, делая его основой, первоисточником своего текста. Благодаря своей известности, «Накануне» в поповской версии выполняет функцию некоего общеизвестного мифа: для читателя становится интересным не сам сюжет, так как он его давно и хорошо знает, а то, каким образом он пересказан.

2.

Литературоведы, апеллируя к тому, что Попов переоформляет уже известное, канонизированное произведение, единогласно называют повесть ремейком. Этот термин берет свои корни в кинематографе, где под ним подразумеваются «переделки, повторные экранизации уже бывшего некогда фильма» [БРАШИНСКИЙ–ДОБРОТВОРСКИЙ 1993]. Этот жанр² появился в конце 80-ых годов с абсолютно коммерческой целью, а позже разделился на два типа³: на несознательные ремейки, снятые лишь с техническими или коммерческими соображениями и на сознательные ремейки, ориентирующиеся на уже однажды снятое кино, но с режиссерским переосмыслением. Второй тип⁴ в последующие два-три десятилетия просачивается в музыкальное и театральное искусство, а также в литературу. «Ремейк, – говорит петербургская исследовательница Мария Черняк о его литературном виде, – как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но другим оказываются доминантные символы времени.» [ЧЕРНЯК 2005: 67] Хотя ремейк является очень частым явлением в постмодернистской литературе, характеризующейся тенденцией к интерпретации классических текстов, сам литературоведческий термин теоретически до сих пор недостаточно разработан. Отсутствие четкого определе-

² На взгляд Самарина «возникает вопрос о том, можно ли квалифицировать ремейк как жанр или жанровую форму (...) или же следует оценивать его как стратегию, прием.» Он не решает этот вопрос, а лишь замечает, что под ним скрывается общая особенность – «размытость современных жанровых квалификаций».

См. А. САМАРИН. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> (дата доступа: 20. 10. 2014)

³ Классификация Брашинского.

⁴ Хотя на несознательные ремейки в массовой литературе тоже можно найти прецедент. Издательство «Захаров» выпустило серию ремейков классических произведений. «Отцы и дети», «Идиот» и «Анна Каренина» вышли под искаженными именами (Иван Сергеев, Федор Михайлов, Лев Николаев) с упрощенным языком и в сокращенной форме. Концепция серий принципиально тождественна цели несознательных фильмов-ремейков – сделать доступную для обыкновенной публики версию авторитетных произведений. Проект оказался неуспешным и невыгодным, книги не нашли достаточного спроса.

ния отражается и в его непоследовательном использовании – из-за своей распространенности это слово стало слишком расплывчатым, рамки его недостаточно выражены.

У ремейка есть общекультурные, общелитературные корни, он «отнюдь не возник на пустом месте и не является порождением нынешней эпохи, он лишь ею актуализируется...» [САМАРИН 2009]. «Наиболее древняя форма этого жанра, – пародия (точнее, пародические тексты по определению Ю. Тынянова, – то есть произведения, использующие готовый текст не как объект осмеяния, а как удобную форму для нового содержания; иначе такие тексты еще называют травестийными)» [ЗАГИДУЛЛИНА 2004]. Главная проблема в использовании термина кроется именно в том, что при установлении рамок ремейка литературоведы доходят лишь до момента, что парафраза, травестия и пародия являются его некими предыдущими явлениями, однако большое различие между ними уже не делается, более того, во многих литературоведческих работах они используются как абсолютные синонимы⁵. В этих случаях возникает вопрос: имеет ли право на существование ремейк как литературный термин, если само явление, которое оно обозначает – подражание раньше написанным текстам – кажется совсем новым литературным приемом, для обозначения которого существует уже общеизвестный, «проверенный» термин – парафраза. Чем отличаются произведения, позиционирующиеся как ремейки от непостмодернистских адаптаций? Чтобы дать основную характеристику ремейка и вникнуть в его суть, приходится абстрагироваться и отличить его от подобных ему феноменов.

На взгляд режиссера Михаила Брашинского, читающего курсы на эту тему в нью-йоркской Школе изобразительных искусств, необходимо определить, что считать ремейком, а что нет с точки зрения подражания. «В процессе переделки ремейк ориентируется не на какие-то отдельные темы, мотивы или сюжеты, а на фильм во всей полноте его характеристик – эстетических, мифологических, культурных.» Брашинский замечает, что ремейк невозможно применить к «„вечным сюжетам“, бродячим историям, укорененным в архетипах мирового фольклора». «Он не может базироваться на универсальной истории (...), всегда ищет уникальную повествовательную структуру» [БРАШИНСКИЙ–ДОБРОТВОРСКИЙ 1993]. Этот подход (хотя он выработан для кинематографического явления, но действует и в области литературы) освещает значительную разницу в отношении первоисточника между литературным ремейком и парафразой: к парафразе относятся и те произведения, обрабатывающие фольклорно-мифологические материалы, которые Брашинский исключает из категории ремейка. В этом смысле ремейк является неким подразделением парафразы, оперирующим более узким кругом понятий.

⁵ Как это показано, например и в названии доклада Смирнова С.Р. «Ремейк (парафраза) в "новой русской" драме. http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html (дата доступа: 20. 10. 2014)

Входят ли адаптации авторитетных текстов, написанные перед XX веком в категорию ремейка? Литературные критики расходятся во мнениях: например, У. Эко, которого часто цитируют в работах, посвященных ремейку, считает, что «все произведения Шекспира — это ремейки предшествующих историй»⁶ [ЭКО 1996]. Но многие критики, противореча этому, полагают, что ремейк является порождением современной культуры. На взгляд Золотоносова, ремейк – это «*воплощение исключительно современной культуры в ее кризисных тенденциях*» [ЗОЛотоносов 2002].

Переработки авторитетных текстов в разные эпохи истории литературы совершались в различных целях. Парафразой до 15-17 вв. считались исключительно такие произведения, которые тщательно следовали за замыслом и словами оригинального текста. Такая парафраза на самом деле является знаком уважения. В эпоху романтизма появляется культ оригинальности, писатели отвергают имитацию предыдущих произведений. С этих пор парафраза как термин используется уже менее последовательно: в широком смысле к ней относятся все переделки и переводы. Несмотря на это, после эпохи романтизма концепция об уникальности и неповторяемости произведений постепенно теряет актуальность, поэтика, ставящая в центр своего внимания субъект, не исчезает полностью.

Но постмодернизм радикально переоценивает «власть автора», которая по словам Роланда Барта «поколеблется» [БАРТ 1994]. Хотя имитация опять становится ключевым приемом, но она начинает действовать не как знак уважения, полагающийся оригинальным текстам и авторам, а наоборот, в ремейках, или сквозь нее совершается дискредитация репутации классиков. «По отношению к населению у писателей улыбка или насмешка нередко заменяла почтительность» [КАТАЕВ 2010: 87]. В литературных ремейках XX века господствует игривое начало, переименование текстов классической литературы часто происходит через пародирование, осмеивание.

Эти «вторичные», основанные на других произведениях тексты (нередко с подключением еще и иных текстов) принадлежат уже не одному определенному автору. «Текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии (...)» [БАРТ 1994].

Ремейк «Накануне накануне» становится чрезвычайно интересным именно потому, что можно сразу уловить отсылку хотя бы к его первоисточнику-роману Тургенева, все-таки кроющаяся в нем интертекстуальная игра отнюдь не ограничивается этим классиком. Попов с помощью неоднократно переосмысленных аллюзий и реминесценций создает сложную поэтику.

⁶ Из утверждения Эко, прослеживается, что он использует термин ремейк в качестве синонима парафразы.

3.

В ремейке «Накануне накануне» отклонения от оригинала происходят на разных уровнях. Попов меняет время и пространство: действие происходит в Германии, во время перестройки. Несмотря на то, что действие, несомненно, становится актуальнее, в нем самом прослеживается очень мало изменений. Резко выраженная разница между оригиналом и ремейком обнаруживается в образах героев. Героями ремейка выступают русские иммигранты, волнующиеся за будущее России. Эти персонажи значительно отличаются от своих прототипов своими манерами и поведением. В этих грубых, вульгарных людях осталось очень мало от тургеневских героев с тонкой душой. Личности переделанных Поповым фигур являются многосложными, поскольку их характер складывается из совсем разных черт. В большинстве по их действиям и связям друг с другом можно узнать персонажей романа Тургенева, но в них (в этих персонажах) также можно увидеть черты реальных исторических личностей.

Михаил Сидорович, которого можно соотнести с Шубиным, является, например, перерождением Горбачева. На это указывает и его физический признак (родимое пятно, подтверждая, что Михаил Сидорович не точь-в-точь перекликается с Горбачевым, находится на щеке), а также несколько фактов биографии, которые читатель узнает в конце книги: например, о его жизни в Америке, где он «организовал фонд своего имени и считается одним из ведущих специалистов-политологов по новой Восточной Европе» [ПОПОВ 2009: 122]. Личность Владимира Лукича тоже состоит из разных частей – он одновременно и Берсенев, и Ленин. Исторические персонажи разных эпох, появляющиеся в одно и то же время и в одном и том же самом месте, вызывают смех и удивление. Это фантазмагорическое допущение противоречит здравому смыслу и не имеет никакого логического основания. Попов нарушает законы исторического времени, чтобы с помощью этих исторических персонажей в тексте одновременно встречались противоречащие и рожденные в разные эпохи философские идеи. Различные идеологии встречаются в одно и то же самое время, это приводит к тому что разные эпохи русской культуры становятся равноправными.

Однако персонажи Николая II, Ленина и Горбачева представляются в искаженном виде. Эти вульгарные, сквернословящие герои явно не могут быть достоверными представителями философско-политических идей своих прототипов, а с искажением их образов представленные ими взгляды становятся смехотворными. Но в тексте пародируется не только эта историческая ветвь русского духовного наследия. В скрытых, искаженных, но узнаваемых цитатах упоминается и вся русская литература XIX и XX веков. Попов, не надеясь на начитанность своих читателей, в конце нового издания⁷ повести раскрывает большинство литературных отсылок в примечаниях, в том числе цитаты из произведений А.П. Чехова, Б. Л. Пастернака, Константина Симонова и

⁷ Евгений ПОПОВ. Ресторан «Березка». Москва: Издательство Астрел. 2009.

Ф. М. Достоевского. Поскольку эти литературные аллюзии вкладываются в вульгарные речи гротескных поповских героев, они тоже не могут быть приняты всерьез. Уничтожаются все идеи, традиционные ценности и проклятые вопросы русской культуры.

К другому типу поповских персонажей относятся главные герои, в чьих фигурах легче заметить изображение тургеневских персонажей. Хотя для Инсанахорова тоже характерна какая-то двойственность, его личность, как это отражается и в его фамилии (Инсаров + Сахаров), тоже состоит из двух частей. Другие герои, говоря о нем, постоянно повторяют два свойства, определяющих его личность. Он, с одной стороны, изобретатель мины, лауреат Нобелевской премии. Этим фактом объясняется вторая часть его фамилии, намекающая на советского физика Сахарова. С другой стороны, он – эмигрировавший в Германию русский революционер, такой же приверженец революционной идеологии, как и его прототип Инсаров. Но он воюет уже за Россию, а не за Болгарию, и пытается свергнуть Советский Союз. Таким образом, у Попова в фигуре Инсанахорова утрачена одна из характерных черт Инсарова: он больше не иностранец, а русский. Тем самым Попов исполняет желание Николая Александровича Добролюбова, выраженное в статье «Когда же придет настоящий день». Добролюбов посвящает свое эссе сопоставлению романа «Накануне» со современной ему русской действительностью. В этой работе он указывает на то, что Тургенев в своих произведениях всегда обращается к вопросу, волнующему общество. Добролюбов на самом деле не дает литературного анализа романа «Накануне», а на его основании толкует общественные явления, нуждающиеся, на его взгляд, в политических переменах. Он приходит к выводу, что необходимо переменить существующую русскую действительность силами русских Инсаровых, борцов не против внешних, а внутренних врагов. Однако, замечает Добролюбов, Инсаров не может быть русским, ведь, по словам Добролюбова его характеризуется то, что он «никак не может понять себя отдельно от своей угнетенной родины» [ДОБРОЛЮБОВ 1970]. Но Россия, пишет Добролюбов, слава богу, никем не порабощена, русские свободны, они владеют другими, а ими никто не владеет. Статья заканчивается выражением определенного желания: «нужен человек, как Инсаров, но русский Инсаров». Изменение в фигуре Инсарова, сделанное Поповым, позволяет предположить, что в повести среди аллюзий на русское литературное наследство важную роль играет выше приведенная статья Добролюбова. Это предположение обосновано и поповской переработкой героини Елены.

По мнению Добролюбова главное лицо в «Накануне» не Инсаров, а Елена. Он видит в фигуре Елены метафорическое воплощение России, проводя между судьбой страны и героиней параллель. «В ней сказалась та смутная тоска по чем-то, та почти бессознательная, но неотразимая потребность новой жизни, новых людей, которая охватывает теперь все русское общество» [ДОБРОЛЮБОВ 1970]. Елена, говорит Добролюбов, выросла и созрела при виде печали знакомых ей лиц, при виде бедных и угнетенных. «Не на подобных ли

впечатлениях выросло и воспиталось все лучшее в русском обществе?» [ДОБРОЛЮБОВ 1970]. В отношениях Елены и остальных персонажей Добролюбов также видит развитие этой аллегии. Перед Еленой появляется три человека, носители разных ценностей. Сначала Елена симпатизирует художнику Шубину: как и русское «общество тоже одно время увлекалось художественностью», потом она «увлеклась на минуту серьезною наукою в лице Берсенева». Однако Елене (России) нужен самостоятельный человек, стремящийся к своей цели, и это Инсаров. Самое главное изменение, сделанное Поповым и касающееся фигуры Елены – переименование героини в Русю. В самом начале своей книги Попов играет с аллегорическим смыслом героини, где разговор Владимира Лукича и Михаила Сидоровича становится двусмысленным. Слова героев на самом деле могут относиться либо к Русе, либо к Руси. *«Ведь я говорю не о любви-наслаждении, а о любви-жертве. Руся- это жертва, и ты увидишь, что она сама себя принесет в жертву»* [ПОПОВ 2009: 11]. Основные черты Елены сохраняются и в фигуре Руси, она, подобно своему прототипу, старается быть доброй и делать добро, помогать слабым, бедным, угнетенным.

В повести Попова мы находим и конкретную отсылку на эссе Добролюбова. После того, как отцу Елены стало известно, что его дочь влюбилась в Инсарова, он вызывает ее к себе и устраивает скандал. Он выходит из себя, бешует, а мать Елены плачет, когда выясняется, что Елена уже вышла замуж за этого болгарина. Когда, наконец, спор заканчивается и все в доме умолкает, Шубин начинает обсуждать поступок Елены с Уваром Ивановичем. На их взгляд, Елену побудило к этому поступку то, что в них она не могла найти себе достаточно умного, деятельного и активного человека. Шубин спрашивает Увара Ивановича: *«Когда же наша придет пора? Когда у нас народятся люди?»* [ТУРГЕНЕВ 1979]. В добролюбовской интерпретации эти предложения являются ключевыми для понимания замысла тургеневского произведения. А в поповской версии этот вопрос (заданный Михаилом Сидоровичем) излагается прямо словами Добролюбова: *«Когда же будет наша пора? Когда же придет настоящий день? Когда же кончится этот вечный бардак и начнется нормальная жизнь?»* ». [ПОПОВ 2009: 92, курсив мой – А. В.]

Этим предложением статья Добролюбова уже явно проникает в художественный мир произведения Попова. Добролюбов по этому вопросу излагает свою надежду о том, что в скоро родится русский Инсаров, который приведет Россию к счастливому будущему: *«езде ждут реформы (...) теперь каждый ждет, каждый надеется, и дети теперь подрастают, напитываясь надеждами и мечтами лучшего будущего (...). Тогда и в литературе явится полный, резко и живо очерченный, образ русского Инсарова. (...) Он необходим для нас, без него вся наша жизнь идет как-то не в зачет, и каждый день ничего не значит сам по себе, а служит только кануном другого дня»*. [ДОБРОЛЮБОВ 1970]

Добролюбов ощущает скорое приближение этого дня. Поповский герой (Евгений Анатольевич), полностью противореча словам Добролюбова, отве-

чает на заданный (Михаилом Сидоровичем) ему вопрос: «А так уж нам определено, что мы всегда будем *накануне накануне*.» [ПОПОВ 2009:123, курсив мой – А. В.]

Этим он категорически отрицает возможность развития или воссоздания русского общества. О названии книги, об этой странной фразе «Накануне накануне» в повести выясняется, что она является ответом на вопрос Добролюбова «когда же придет настоящий день?», из которого прослеживается мысль, что русские находятся только накануне накануне светлого будущего.

Текст Попова вступает в диалог с эссе Добролюбова, с тем эссе, которое временами слишком сильно отдалается от текста Тургенева, и таким образом отталкиваясь от внетекстного положения общества, интерпретирует его. А то, что с помощью каких точек зрения Добролюбов подходит к тургеневскому роману, точно отражает роль литературы в XIX веке. По соображениям писателей-реалистов литература должна выполнять некую морализирующую роль, со своими нравочениями она должна влиять на современное им общество. Они старались воспитать в читателях стремление к правде, справедливости и т.д. Как верно замечает Кристина Энгель [ЭНГЕЛЬ 2001: 129-142], все, что у Тургенева рассматривается как абсолютно серьезный и наболевший вопрос – лишние люди, два типа человеческой природы: люди мысли и люди дела, ожидания и надежды на перемены в России, русское мессианство, бесконечные разговоры о России – у Попова подвергается ироническому снижению. Однако благодаря высмеиванию старых ценностей в ремейке опровергается не столько наследие Тургенева, сколько его добролюбовское толкование. Видимо, Попов старается освободить роман «Накануне» от неразрывно связанной с ним интерпретации, чтобы можно было перечитать его безо всяких предубеждений. Толкование, предложенное Добролюбовым возможно и не совсем верно, однако, так как оно, по идеологическим причинам, отвечало советской точке зрения на литературу, его считали верным в течении почти полутора столетий. Попов последовательно покончил с «осевшими» на тургеневский текст политическими взглядами не только с помощью различных интертекстуальных взаимосвязей, но и на уровне действия. Алла Марченко только ко второму прочтению преодолела брезгливость и антипатию, которые она чувствовала по отношению к героям Попова. Ей, признается⁸ она, мешала нецензурная лексика этих героев, и она только тогда смогла «простить» за это Попова, когда поняла, что «недаром же он сначала оборотил своего Инсанахорова (...) в младенца, чуть ли не в эмбриона». Она смиряется с ремейком, пользующимся «совдеповской лексикой» только потому, что Попов «выписывает» своих грубых героев из книги. На ее взгляд, Попов специально уведомляет нас о том, что: «и Руся, и Инсанахоров исчезли навсегда и безвозвратно», чтобы мы их не искали. Исчезновение Инсанахорова – на самом деле является единственным событием, которым Попов нарушает тургеневский «сценарий». До этого момента автор отклоняется от первоисточника в той или иной степени,

⁸ Алла МАРЧЕНКО. И духовно навеки почил? Новый Мир. №8. 1995.

но все-таки не сам придумывает события, а «только» копирует историю Тургенева. Местами актуализируя ее, он переписывает подробности для того, чтобы они вписались в обстоятельства XX века, например, герои едут на экскурсию уже не на карете, а на автомобиле «вольво», но все это лишь мелочи. Единственное резкое отклонение, о котором повествователь заранее сообщает читателю («Далее, к сожалению, все теряется в тумане, и наше ясное повествование приобретает черты абсолютной размытости» [ПОПОВ 2009: 99].) происходит в предпоследней, XXIV-ой главе: Инсанахоров не просто умирает, как его прототип Инсаров, а начинает уменьшаться. Дословное копирование тургеневской истории хотя вдруг и прекращается, но это странное происшествие – уменьшение Инсанахорова день ото дня до тех пор, пока он полностью не исчезает – опять нечто иное, как копия. Это снова не выдумка Попова, подобное было написано уже и ранее – здесь проходит аллюзия на рассказ Сологуба «Маленький человек».

Сологуб представляет несчастного чиновника, являющегося центральной темой русской литературы в комической форме. От отвлеченного понятия «маленький человек» он переходит к реальному, буквальному значению этого типа, и таким образом главный герой является маленьким и в физическом смысле.⁹ Яков Алексеевич Саранин, мирный чиновник, постепенно и медленно уменьшается до размера пылинки, а в конце рассказа ветер просто сдувает его. «Исчез. Все поиски были напрасны. Не нашелся нигде Саранин. (...) Саранин кончился» [СОЛОГУБ 1989]. Этим рассказом Сологуб символически положил конец образу маленького человека, выписав его из русской литературы, чтобы после этого текста было просто неприлично писать об этом типе литературного героя. Тот способ, как исчезает главный герой Попова, перекликается с судьбой героя «Маленького человека», и, таким образом, завершение поповской повести объявляет о том, что героям, представляющим политические взгляды, пришел конец, и литература, наконец, должна быть без склонности к морализму.

В итоге можно сказать, что «Накануне накануне» Попова является одним из самых успешных и интересных представителей ремейка, поскольку для его верного толкования не хватает глубокого знания тургеневского романа. Его особенная тонкость происходит из нескончаемого ряда скрытых и искаженных интертекстуальных ссылок, на заднем плане которых стоит определенное авторское намерение: положив конец морализирующей традиции русской литературы, освободить ее от всяких идеологических содержаний.

⁹ См. GORETITY József 1998.

Литература

- БАРТ 1994: Р. Барт. Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс. <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (дата доступа: 15. 10. 2014)
- БЕЛЫХ 2007: А. Е. Белых. Евгений Попов Накануне накануне. Диалог. Два эссе. <http://www.stihi.ru/2010/12/20/4391> (Дата доступа: 05.09. 2014.)
- БРАШИНСКИЙ–ДОБРОТВОРСКИЙ 1993: М. И. Брашинский, С. Н. Добротворский. Что такое remake? Сеанс, № 10. <http://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/> (Дата доступа: 08.10. 2014.)
- ДОБРОЛЮБОВ 1970: Н. А. Добролюбов. Когда же придет настоящий день? Москва: Наука. http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0190.shtml (Дата доступа: 15.10. 2014.)
- ЗАГИДУЛЛИНА 2004: М. В. Загидуллина. Ремейки, или Экспансия классики. НЛО №69. <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (Дата доступа: 15.10. 2014.)
- ЗЛОТОНОСОВ 2002: М. Н. Золотоносов. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры. Московские новости, №23
- КАТАЕВ 2010: В. Б. Катаев. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма // С. И. Тимина. Современная русская литература. Москва: Academia, 86-104.
- МАРЧЕНКО 1995: Алла Марченко. И духовно навеки почил? Новый Мир, №8 http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/8/marchen.html (Дата доступа: 15.10. 2014.)
- ПОПОВ 2009: Е. А. Попов. Ресторан «Березка», Москва: Астрел.
- САМАРИН 2009: А. Н. Самарин. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии// Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т.Г. Шевченко. Киев: СПД Карпук С.В., Вып. 13., 1-12. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> (Дата доступа: 08.10. 2014.)
- СОЛОГУБ 1989: Ф. К. Сологуб. Маленький человек. http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0170.shtml (Дата доступа: 24. 10. 2014.)
- ТУРГЕНЕВ 1979: И. С. Тургенев. Накануне. Москва: Художественная литература. http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0030.shtml (Дата доступа: 20.10.2014.)
- ЧЕРНЯК 2005: Мария Черняк. Массовая литература XX века, Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена.
- ЭКО 1996: У. Эко. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. // Философия эпохи постмодерна. Минск. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Еко/Inn_Povt.php (Дата доступа: 11.09.2014.)
- ЭНГЕЛЬ 2001: К. Энгель. Россия между раем и адом: роман Евгения Попова Накануне накануне. Russian Literature XLIX, 129-142.
- ГОРЕТИТҮ 1998: Goretity J. A kis ember „kisember”. Tiszatáj 52:9, 18-20.

Abstract

Breaking with the Moralizing Tradition of Russian Literature: Jevgenij Popov's Remake „On the Eve of the Eve”

Russian literary critics unanimously refer to Jevgenij Popov's novel as a remake because it is based on Turgenev's canonized and widely known novel entitled „On the Eve”. Popov does not bother with citations, he simply adapts Turgenev's plot and turns it into one of the most interesting remakes in Russian literature.

In spite of the fact that remake is an admittedly wide-spread phenomenon of postmodern literature, it has not yet been given a theoretical definition as a literary term. In the present paper, first I attempt to describe what remake consists in, separating it from similar phenomena, such as paraphrase. Then I examine how Popov's novel deviates from Turgenev's original at different levels of the text.

„On the Eve of the Eve” is assumed to be one of the most interesting representatives of remake, since it is not enough to be familiar with the novel „On the Eve” for its adequate interpretation. Not only is Turgenev's novel rewritten in this remake but also the whole of 19th and 20th-century Russian literature and culture is invoked through transformed but recognizable hints. Behind this intertextual game there is a well detectable intention to break with the moralizing tradition of Russian literature and liberate it from all kinds of ideological contents.

МОТИВЫ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕЛЕВИНА¹

Zsuzsanna KALAFATICS

Бесспорно, что появление и развитие новых технологий коренным образом изменили наше мышление. Возникают новая эпистема, новая парадигма, мы становимся свидетелями нового рубежа культуры. По утверждению М. Эпштейна «мы живем не в конце, а в начале огромной исторической эпохи. Мы питекантропы технического века». [ЭПШТЕЙН 2001: 183]

Множеством теорий рассматриваются вопросы о том, каким образом революция медиа воздействовала на возможности литературы, как изменила ее роль. По мнению известного теоретика медиа Фридриха Киттлера, технические достижения в системе записей, безграничные возможности графического изображения и звукозаписи (видео и аудио) и их экспансия во все сферы жизни пошатнули привилегированное положение литературы. [KITTLER 1985: 301] Базы цифровых данных, обеспечивающие совершенно новые стратегии отбора, хранения и проявления информации, и выстраиваемая на них всемирная сеть самым непосредственным образом касаются процесса создания как словесного искусства, так и его рецепции.

Распространение сети цифровых библиотек представляет собой серьезный вызов литературе и книгопечатанию, поскольку гипертекст способен интегрировать изобразительную, звуковую и текстовую информацию и управлять общим интерфейсом. И независимо от того, с беспокойством или с энтузиазмом мы воспринимаем захватывающие все сферы жизни компьютерные технологии, мы должны считаться с происходящими преобразованиями как в области авторства и концепции создания текста, так и с изменениями роли читателя.

Нельзя игнорировать и тот факт, что интернет, создав новую литературную среду, сплачивает вокруг себя читательскую общественность нового, иного рода. Литературные порталы, интернет-журналы, сайты, читательские блоги и форумы постепенно образуют первичное поле рефлексии художественной литературы в форме книги. Достойны размышлений вопросы о том, войдут ли произведения Всемирной сети в канон современной литературы, а также какое влияние оказывают новые веб-жанры (форум, блог) на книжную литературу.

¹ Статья является значительно переработанным и дополненным вариантом моей предыдущей работы: Zsuzsanna Kalafaticz. Перетолкование мифов в русской литературе 21 века. Пелевинский вариант на тему лабиринта// Slavica Wratislaviensia CLVII. 2013. с. 83-90.

Поскольку речь идет о необычайно разветвленном круге вопросов, в своей статье я сосредоточусь только на рассмотрении вопроса о степени и характере влияния компьютерных технологий (я имею в виду гипертекст, виртуальную реальность, интернет, компьютерные игры и анимации) на поэтику литературных произведений. На основе анализа нескольких произведений Пелевина я исследую использование компьютерного дискурса в тексте, то есть его реализацию на жанровом, словесном, сюжетно-композиционном уровнях и на уровне героев-персонажей.

Пелевин относится к тем авторам, которые пытаются художественно осмыслить феномен сети, и читатели его произведений в основном пользователи компьютерных технологий, представители поколения интернета. Исследователь Руднев видит прагматический смысл прозы Пелевина именно в том, что писатель «своими нелепыми историями способствует духовному упрочению этого среднего класса» [РУДНЕВ 2001: 556], к которому относятся и компьютерщики.

Уже в ранних произведениях Пелевина появляется влияние компьютерных технологий. Действие написанной в 1991 году повести «Принц Госплана» выстраивается по логике культовой компьютерной игры тех лет. Само заглавие произведения указывает на связь с этой сюжетообразующей функцией. Первая версия игры «Принц Персии» вышла на рынок в 1989 году и сразу же завоевала огромную популярность благодаря как новаторской, напоминающей фильм графике, так и романтическому сюжету. Герой разворачивающейся в Персии игры должен вызволиться из тюремного заключения, и затем, преодолев множество препятствий, попасть в башню, где томится в заточении принцесса. И если герою удастся одержать победу над злым великим визирем, он сможет соединиться со своей возлюбленной. Основной чертой игрового процесса является прыгание по платформам, лазанье по лестницам, собирание предметов. Прыжки и бег по подземелью совмещаются с боями на мечах. Опасности представляют собой, например, вылетающие из земли ножи или разрезающие секиры.

Все эти особенности игры появляются и в пелевинском тексте, так, даже не знакомый с игрой читатель может составить себе представление об этом виртуальном мире. «По коридору бежит человеческая фигурка. Нарисована она с большой любовью, даже несколько сентиментально. Если нажать клавишу «Up», она подпрыгнет вверх, выгнется, повиснет на секунду в воздухе и попытается что-то поймать над своей головой... Проход, по которому бежит фигурка, меняется. Большею частью это что-то вроде каменной штольни, но иногда она становится удивительной красоты галереей с полосой восточного орнамента на стене и высокими узкими окнами.» [ПЕЛЕВИН 1991]

На очевидную связь повести с компьютерной игрой кроме ее заглавия указывают и другие паратекстуальные элементы текста. Некоторые заглавия глав отсылают к хорошо известным для компьютерных игроков английским выражениям: загрузка игры (Loading), отдельные уровни (Level), автоматическая загрузка на начало проходимого уровня после потери героем жизни

(Autoexec.bat-level 4), остановка игры (Game paused). Эти заголовки одновременно представляют собой и направляющие чтение коды, ведь они явно указывают читателю на то, что внутри фиктивного мира произведения он вступает в виртуальный мир компьютерных игр. Это пересечение граней миров, существование в пограничных ситуациях – бесспорно ведущий лейтмотив произведения.

Саша Ланин, работая программистом в одном из государственных учреждений, является страстным компьютерным игроком, геймером. Повествование от третьего лица единственного числа прослеживает все движения его сознания, таким образом мы можем составить представление о том, как переплетаются элементы реальности с элементами виртуального мира.

В ходе игры Ланин полностью отождествляет себя с героем игры, и именно поэтому он теряет способность различать эти два пространства, для него грани между ними размываются. И в этом он не одинок, каждый персонаж произведения живёт в двух мирах, и даже в момент разрушения Советского Союза советские чиновники в рабочее время играют в какую-нибудь компьютерную игру (Pipes, Crazy Bird, Targhan, Abrams).

Саша выполняет разные поручения, например, относит программы в здание Госплана, и здесь он подключается к игре, имитирующей танковую битву. Иногда момент вступления в игру очевиден, ведь надо надеть каску, перезапустить игру, или же нажать на клавишу паузы. Но чаще всего границы между реальностью и виртуальным миром размыты, в реальном пространстве главный герой испытывает опасности, характерные для мира виртуальной игры. Например, он становится свидетелем одного убийства: члены Организации Освобождения Палестины убивают Кузьму Ульяновича. И только позже читатель понимает, что все это произошло в пространстве игры. Однако у Кузьмы Ульяновича от полученных в процессе игры сильных впечатлений случается сердечный приступ, и его смерть все же связывается с реальностью.

Два мира – человеческий и компьютерный, виртуальный – сосуществуют, и даже более того, существуют один в другом, почти сливаясь друг с другом. У личности нет обличия, контуров, только роли и множество виртуальных альтерэго. Размывание и исчезновение реальности, пошатнувшаяся идентичность становятся в тексте произведения предметом рефлексии, воплощаясь в самых простых вопросах.

«– Но куда деваются те, кто играет? Те, кто управляет принцем?

– Помнишь, как ты вышел на двенадцатый уровень? – спросил Итакин и кивнул на экран. – Помню.

– Ты можешь сказать, кто бился головой о стену и прыгал вверх? Ты или принц?

– Конечно, принц, – сказал Саша. – Я и прыгать-то так не умею.

– А где в это время был ты?

Саша открыл, было, рот, чтобы ответить, и замер» [ПЕЛЕВИН 1991]

Так как текст строится по принципам игры, его действие не завершается, и после преодоления двенадцати уровней начинается заново, то есть с первого

уровня. Иронично звучит и отсылающее к игромании и компьютерной зависимости заключительное предложение повести: «Have a nice DOS» – это искажение английской фразы «Have a nice day». DOS, Disk Operating System – дисковая операционная система, одной из команд которой является DIR. Это выражение выступает в заглавии написанного в 90-е годы рассказа «Святочный киберпанк или рождественская ночь – 117.DIR». Данная команда выводит на экране список файлов и подкаталогов, находящихся в заданном каталоге, а в рассказе означает название компьютерного вируса. Заглавие указывает на два жанра, один из которых – рождественский или святочный рассказ – уходит корнями в средневековые мистерии. Его структура часто содержит элементы фантастики. В русской художественной литературе 19 века в этом исключительно популярном жанре преобладают удивительные превращения, роковые тайны и ужасы, часто переплетающиеся с социальными темами.

Другой жанр – распространенный и популярный во Всемирной сети киберпанк, поджанр научной фантастики, близок к антиутопии. Развертывающиеся в будущем сюжеты киберпанка часто построены вокруг конфликта между хакерами, искусственным интеллектом, киборгами, биороботами.

Рассказ Пелевина сочетает в себе черты обоих жанров, ведь основные необъяснимые события разыгрываются в Рождество, когда компьютерный вирус PH-117.DIR полностью парализовывает город Петропавловск. Разработчик вируса некто неизвестный, городские слухи приписывают авторство маргинальной фигуре, некому инженеру Герасимову. Но по мнению повествователя, у него даже через интернет не было возможности запустить вирус в городской компьютер. Будто сверхъестественные силы вмешиваются в ход событий, все переплетая и запутывая. В то же время порядок в городе – лишь видимость. Пелевин сатирически изображает Россию конца тысячелетия с ее действующими механизмами власти.

История разыгрывается в настоящем времени, в относительно четко определяемой среде одного русского города. Градоначальник Ванюков, одновременно являющийся и лидером преступной организации, до баллотирования на пост мэра, контролировал теневой рынок, проституцию и наркобизнес. Его прозвище – Шурик Спиноза, так как в начале своей карьеры он убил вязальной спицей несколько человек. Компьютер мэра дает полный сбой, но вирус не уничтожает информацию, которой располагает город, а только запутывает и смешивает все сведения. Так бригада рабочих по приказу мэра должна убрать с его пути конфликтующего с ним влиятельного горожанина, а работающим на Ванюкова профессиональным убийцам нужно очистить центральную улицу города от всех «бугров». Люди беспрекословно, без всякого сопротивления, механически, как роботы выполняют все указания мэра. Так оказывается, что причененные вирусом помехи и сбои ничем не абсурднее, чем ранее господствующее положение дел в городе.

Подытоживая, можно утверждать, что в пелевинских произведениях 90-х годов компьютерные игры, компьютерный вирус и другие достижения инфор-

мационных технологий имеют сюжетобразующую функцию. Связанные с информационными технологиями мотивы и персонажи оказываются в фокусе художественного замысла автора не лишь в силу их своеобразности, и выражают не только принадлежность к группе пользователей компьютера. Они указывают на возможное существование альтернативной, виртуальной действительности, то есть на иллюзорность реальности. Создаваемые Пелевиным в последнее десятилетие произведения, отсылая читателя к новейшим технологиям (интернет, чат, комменты), на самом деле варьируют эту основную тему писателя.

Писатель вполне сознательно подчиняет «сюжетные структуры своих романов мифологическому канону» [ЛИПОВЕЦКИЙ 1999: 214]. Его воспроизводящие культурную традицию почти с энциклопедической точностью тексты, которые определяются русской критикой как интеллектуальные поп-бестселлеры, вбирают друг в друга и обыгрывают мифы высокой и массовой культуры. Из них Пелевин выстраивает мульти-вымышленный мир, делая главной темой своего творчества исчезновение действительности [КУРИЦЫН 2000:174], моделирование и порождение не имеющих начала и реальности ее подобий, пустоту, ничто.

Текст изданной в 2005-м году книги Виктора Пелевина «Шлем ужаса» переосмысляет древний миф о лабиринте² и транспонирует его в киберпространство, в мир интернет-коммуникации. Таким образом, Пелевин выбирает культурную метафору, архетипическую структуру огромной мощности из великого прошлого. История этой метафоры простирается от древних пещерных рисунков через искусство древних римлян, кельтских, древнескандинавских племен и средневекового христианства, культуру эпохи ренессанса, барокко и классицизма до цифровых пространств современности [см. SANTARCANGELI 2009]. Согласно классическому древнегреческому мифу, лабиринт представляет собой здание из комнат и коридоров, где непросто ориентироваться и найти выход из которого исключительно трудно. По одной из версий название здания происходит от названия сакрального предмета, двойного топора (лаброс), используемого на острове Крит в культовых обрядах поклонения божеству Быка. Это обсуждают и персонажи «Шлема ужаса». По сути, элемент лабиринта не что иное, как объединяющий символ предвиденных и непредвиденных элементов мира. В этом универсальном мифе важная роль отводится, с одной стороны, пути посвящения, поискам центральной точки (тайна, божество, знание), с другой стороны – игровому действию. Вводящий в игру многочисленные элементы мифологического комплекса лабиринта и иронически их выво-

² Пелевин выбрал для переосмысления миф, вдохновлявший многих художников 20 века (в том числе Борхеса), а именно связанный с Тесеем мифологический сюжет как часть архетипичного знания, абстрактный эквивалент жизненного пути человека, тайны лабиринта.

рачивающий, лабиринт в пелевинском тексте превращается в метафору пост-модернистского состояния души, мироощущения, онтологической нестабильности, тотальной виртуализации мира.

Даже жанровая принадлежность произведения «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре»³ неопределенна, его можно охарактеризовать как выстраиваемый из диалогов роман, или же дефиницировать как драму. Создаваемая из фрагментов различных мифов история разворачивается в чате из высказываний героев-участников чата. О них ничего конкретного мы не знаем, даже само их существование ставится под вопрос⁴, ведь в виртуальном мире они представляются текстом, и неизвестно, кто создает эти высказывания.

Стоящий в заголовке предмет восходит к скандинавской мифологии: носящий *aegish-jalmr* (шлем ужаса) способен вселять ужас во все живое [ДАНИЛКИН 2005]. В произведении шлем в конечном итоге моделирует работу сознания, ведь именно в нем образуется в сложных конструкциях картина действительности, он генерирует виртуальную реальность. С другой стороны, подзаголовок пьесы—«Креатифф о Тесее и Минотавре» отсылает к хорошо известному древнегреческому мифу, и в то же время воспроизводит жаргон российских рекламщиков [ВЕРНИЦКИЙ 2006: 280]. Слово „креатив” в широком смысле этого слова означающее идею, а в профессии рекламщиков оригинальное творческое решение, у Пелевина, однако, иронически трансформируется, пишется с двумя „ф”, как в русских фамилиях на „ов”, „ев” в иностранных языках.

И хотя мы имеем дело с литературным текстом, сконструированными диалогами, все же автор воспроизводит характерные особенности разговорной речи, фиксируя в письменной форме закономерности интернет-коммуникации, правила этикета общения в чате: герои свободно прерывают общение и вступают в диалог, иногда теряют нить разговора, здороваются и прощаются, используют смайлики и сокращения, а их виртуальный разговор контролируется модератором, который сглаживает тексты героев, отмечая тремя иксами их действия. Согласно фикции, задачей этого безмолвного героя является следить за тем, чтобы закрытые в разных пунктах лабиринта и имеющие возможность общаться только через всемирную паутину лица не могли раскрыть о себе, о своем прошлом ничего конкретного, то есть чтобы оставались анонимными и занимались только размышлениями о своем положении, об осо-

³ Произведение интересно тем, что сначала оно вышло в свет в форме аудиокниги, которая отличается от печатного издания книги тем, что персонаж аудиоверсии Sartrik переименован в Sliff_zoSSchitan, и из текста изъяты некоторые его реплики. В аудиокниге также преобразовано и подстрочное заглавие произведения: «Миф о Тесее и Минотавре». Вскоре по мотивам книги в Москве была создана театральная постановка «Shlem.com».

⁴ «Проза Пелевина строится на неразличении настоящей и придуманной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины.» [ГЕНИС 1997: 231.]

бых, символических знаках и предметах, которые они обнаруживают в их комнатах, а также описанием находящихся за пределами двери комнат лабиринтов и собственных ощущений и догадок. Чаще всего в разговорах затрагивается конечно же тема замкнутости в пространстве. Из разговоров выясняется, что во всех одинаково обставленных комнатах дверь выходит во внешнее пространство. Это пространство у каждого другое, однако общее в нем то, что оно является воплощением различных форм лабиринта. Происходит знакомство каждого героя со своим лабиринтом, которое, впрочем, воспроизводит традиционные представления о лабиринтах и их изображениях. Продолжающийся несколько дней и производящий впечатление непринужденного общения разговор в чате в действительности оказывается поиском выхода, а диалог – путем к рождению знания.

Разговор начинается цитированием Ариадной вопроса карлика из ее сна: «Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с тем, кто захочет меня найти, – кто это сказал и о чем?» [ПЕЛЕВИН 2005: 7]. И в дальнейшем также ее видения и сны представляют собой «нить», с помощью которой остальные участники разговора могут узнать и понять положение, в котором они оказались.

На основе интернетных ников можно установить личности персонажей, однако в отличие от участников общественных форумов, эти ники были выбраны не самими героями. Английские имена даже не транслитерированы в кириллическом тексте: Ariadna, Monstradamus, UGLI 666, Romeo-y-Cohiba, IsoldA, Organizm(-:, Nutscraker, Theseus, Sliff_zoSSchitan. В основе этих образных и многозначных псевдонимов лежит языковая игра. Они отсылают как к литературным произведениям (Ромео и Изольда), и к мифу (Зевс), так и к другим культуроисторическим познаниям. Для того, чтобы понять их, читатель должен мобилизовать минимальные знания литературы, истории культуры, и также ему необходимо знание английского языка. Эта особенность произведения русского писателя объясняется не только особенностями интернет-общения, функциональным двуязычием всемирной паутины, но и связана с предпосылками создания текста, ведь по просьбе шотландского издательства⁵ Пелевин изначально ориентировался на двуязычную читательскую аудиторию.

Интерес в языковом аспекте представляет герой истории Sliff_zoSSchitan⁶, который несколько позже присоединившись к диалогу, задает особый тон общению. В его речи появляется характерный интернет-сленг, известный как

⁵ Глава шотландского издательства Canongate Джейми Бинг обратился к самым известным писателям современности с предложением написать мифологическую серию. Этот международный проект получил название Мифы, так как в задачу писателей входило переложение любого свободно выбранного мифа или известной мифологемы на современный лад, соответственно ожиданиям современников. В проекте приняли участие такие писатели, как Джанет Уинтерсон, Карен Армстронг, Давид Гроссман, Маргарет Этвуд и Виктор Пелевин.

⁶ Все собеседники Слива сразу же понимают, что они имеют дело со сленгом, и даже называют его олбанским языком. Сам ник этого персонажа отсылает к сленгу,

язык падонков. Этот языковой слой возник в 21 веке и распространился в Рунете. Его пользователи сознательно нарушают правила русской орфографии, передавая на письме фонетическую форму слова⁷. Например, вместо безударного «о» пишут «а» и наоборот, начальные буквы «е», «я» и «ю» обозначают двумя буквами «йо», «йа» и «йу», и конечно же, часто употребляют ненормативную лексику, выражения сленга, аббревиатуры. Представленные на задней обложке книги написанные на языке падонков предложения имитируют жанр комментариев.

«Афтар, расбигись и убей сибя апстену! // userSliff_zoSSchitan

Афтар лжжот.Имхо КГ/АМ, прости Господи! // user UGLI 666

Нираскрыта тема эпистемологии.Аффтар залезь ф газенвагени выпей йаду!
// userMinotaur

Смиялсо. Афтарпешиесчо. // userTheseus» [ПЕЛЕВИН 2005]

Эти предложения являются также образцами, которые демонстрируют самые характерные выражения этого языкового слоя и известные по форумам общения и интернет-сленгам аббревиатуры и сокращения.

Наглядным примером языковой игры является имя IsoldA, которое с одной стороны отсылает к героине средневекового рыцарского романа или опере Вагнера «Тристан и Изольда», однако в профанном толковании это имя означает ту, кто «Продал А». Имя Nutscraker также обыгрывает произведение Гофмана и балет Чайковского. Участники диалога в чате, обращаясь к этому персонажу, используют русскоязычную версию, Щелкунчик. Английское имя, конечно же, содержит вставку, букву «s»: nuts значит орех, арахис, и таким образом косвенно это имя может отсылать к страху кастрации во фрейдовском прочтении. Контаминация, семантическая игра присутствует и в имени Monstradamus, которое скрывает в себе Монстра, то есть чудовище, и одновременно известного своими апокалиптическими пророчествами имя Нострадамуса. Герой с этим именем пытается здравым смыслом объяснить обнаруживаемые другими героями реальные, или возникающие в их воображениях события. Он не хочет потерять предлагаемую Ариадной нить. В имени UGLI 666 узнается как английское слово «ugly», так и известный символ сатаны. Следует добавить, что за этим линком скрывается религиозная женщина, а один из героев видит в этом нике аббревиатуру универсального логического элемента: Universal Gate for Logic Implementation. В нике Theseus (TheZeus) также зашифрован элемент языковой игры: в этой форме имя победившего чудовище лабиринтов афинского героя содержит имя властелина Олимпа, а однажды даже имя Тесей трансформируется в имя Зевс. Согласно мифу, Зевс тоже родился в лабиринте, и его символом является уже упомянутый двойной топор, лаброс.

выражение Слиф защищен пришло из Живого Журнала, им пользуются, когда хотят констатировать поражение оппонента.

⁷ Сознательное следование произношению при написании слова, нарочитое искажение его письменной формы лицами, хорошо владеющими нормами литературного языка, Гасан Гусейнов называет эрративом. [ГУСЕЙНОВ 2000: 289-321]

Но, как оказывается, выбор имен неслучаен, ведь при чтении заглавных букв имен складывается имя скрывающегося в недрах лабиринта, грозного и наводящего ужас Минотавра (конечно же, в англоязычном написании). Эта игровая зашифрованность имен (*Monstradamus*, *IsoldA*, *Nutscracker*, *Organizm(-;*, *Theseus (TheZeus)*, *Ariadna*, *UGLI 666*, *Romeo-y-Cohiba*, *Sliff_zoSSchitan*) распознается не только читателями, но и сами герои в ходе общения догадываются о ней.

Затаившееся же в глубинах лабиринта чудовище не способно причинить вред героям, ведь оно само находится в плену. Его образ, выстраиваясь символично, воплощает в себе вызывающую страх «другую», теневую сторону человека. Отношение героев как к Тесею, так и Минотавру, постоянно меняется. Обозначенный в заглавии произведения культурный ориентир обманчив, ведь шлем ужаса никто не надевает, а пелевинский Тесей отказывается войти в лабиринт и взять с собой Ариадну. Если трактовать произведение как моралите 21 века, как это делают некоторые интерпретаторы, тогда каждый герой произведения представляет какое-либо качество, черту характера человека, по которым в совокупности можно составить целостную личность. А события, диалоги – это не что иное, как борьба различных свойств в душе человека за самостоятельность и преобладание. Результатом этой борьбы становится рождение индивидуума [ВЕРНИЦКИЙ 2006: 282], его новое рождение, как и в конце произведения упоминается о рождении ребенка, а хор голосов героев сливается с детским плачем. Значит, и в виртуальном пространстве, в скитаниях по лабиринтам интернета душа должна пройти превратный и тягостный путь, чтобы обрести знание для ориентации в запутанных переплетениях реального и искусственно созданного миров. Здесь, однако, нет центральной точки, это третий тип лабиринта, ризома или бесконечная сеть, где каждая точка может связываться с любой другой, и эта последовательная череда связываний не имеет теоретического завершения, не существует уже внутреннего и внешнего: ризома может разрастаться в бесконечность. То есть постмодернистскому мифологизму не хватает пафоса модернистского мифологизма, еще предьявляющего некие неизменные, вечные ценности, положительные или негативные, которые сохраняются в потоке эмпирического бытия и исторических изменений.

Из всего изложенного становится ясно, что Пелевин сознательно выстраивает жанр интернет-коммуникации и имитирует манеры речевого поведения, в его произведении философские, мифологические, религиозные ссылки вбирают в себя свойства массовой культуры и языковой манеры. Насущные вопросы, философские проблемы представляются игриво, и в определенном смысле упрощенно, в соответствии с формой общения в чате. В этом также обнаруживается влияние интернета, поскольку общаясь в чате, создатель текста стремится к лаконичности и ясности. Как и при непосредственной человеческой коммуникации здесь тоже есть возможность сразу отвечать собеседнику, выяснять непонятные моменты, обращаться к знанию общей ситуации,

когнитивным способностям собеседника. Разговоры могут касаться самых разных тем: от размышлений над смыслами электронных реклам, через основную связь познания и сознания до теорий виртуальной свободы. Таким образом, получается интересная смесь.

Книги Пелевина, как и «Шлем ужаса» являются поп-бестселлерами, и это точно определяют типы текстов с двойной кодировкой. Мир пелевинских текстов так сконструирован, что может удовлетворить как ожидания массового читателя, так и открытые для решения интеллектуальных проблем потребности представителей элитной культуры. «Комбинируя традиционные художественные стратегии и структурные элементы виртуальной киберсреды, Пелевин тем самым обновляет художественный язык современной литературы.» [КАТАЕВ 2011: 166]

Литература

- ВЕРНИЦКИЙ 2006: Верницкий, А. Миф о сотворении человека. (Рец. на: Пелевин В. Шлемужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М.,2005.) // Новое литературное обозрение № 80. с. 279-283.
- ГЕНИС 1997: Генис, А. Беседа десятая: поле чудес. Виктор Пелевин. // Звезда № 12. с. 230-233.
- ГУСЕЙНОВ 2000: Гусейнов, Г. Другие языки. Заметки к антропологии русского интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. // Новое литературное обозрение №43.с. 289-321.
- ДАНИЛКИН 2005: Данилкин, Л. Книга Шлем Ужаса // <http://www.afisha.ru/book/774/review/151141/> (Дата доступа: 04.09.2014)
- КАТАЕВ 2011: Катаев, Ф. А. Семантика и функции компьютерного дискурса в прозе Виктора Пелевина. // Вестник Пермского Университета Вып. 2(14). с.160-168.
- КУРИЦЫН 2000: Курицын, В. Русский литературный постмодернизм. Москва: ОГИ.
- ЛИПОВЕЦКИЙ 1999: Липовецкий, М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе. // Знамя № 11. с. 207-215.
- ПЕЛЕВИН 1991: Пелевин В. О., Принц Госплана <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-princ/1.html> (Дата доступа: 04.10.2014)
- ПЕЛЕВИН 2005: Пелевин, В. О. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. <http://www.pelevin.nov.ru/romans/pe-shlem/index.html> (дата доступа: 04.10.2014)
- РУДНЕВ 2001: Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва: Аграф.
- ЭПШТЕЙН 2001: Эпштейн, М. Début de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века. // Знамя № 5. с. 180-198.
- KALAFATICS 2013: Ž. Kalafaticz. Перетолкование мифов в русской литературе 21 века. Пелевинский вариант на тему лабиринта // Slavica Wratislaviensia CLVII. с. 83-90.
- KITTLER1985: F. Kittler. Aufschreibesysteme 1800–1900. München: Fink
- SANTARCANGELI 2009: P. Santarcangeli. A labirintusok könyve. Budapest: Európa

Abstract

Motifs of IT in Victor Pelevin's Works

The paper focuses on the relation between IT and literature. A most complex field of research as it is, the author's aim is to find answers to two questions: 1/ In what way(s) has/have digital culture (hypertexts, virtual reality, the Internet, computer games as well as animation) influenced poetics in works of literature? 2/ To what extent has it done so? Victor Pelevin belongs to the type of authors that reflect on Internet phenomena. In his works (such as Prince of Gosplan, Xmas Cyberpunk, or Christmas Night -117.DIR, The Helmet of Horror), achievements in computer technology generate the subject matter, furthermore, apart from thematic levels, computer discourse also appears in genre, style and structure. Being double-coded, Pelevin's writing is constructed to meet the demand of mass readers, however, readers more sensitive to intellectual issues are also addressed.

**Русская женская проза XIX века
и
формирование «женского мирозерцания»**

Ranjana SAXENA

В конце XX века «женская проза» в России явилась весьма значительным фактором русского литературного пространства. Русские писательницы начали выпускать сборники, приобрели легкий доступ к крупным издательствам и имели широкие возможности в печатном деле. Критики даже сделали любопытные замечания, что как будто «ради коммерческого успеха писатели берут женские псевдонимы».¹ Как ни парадоксально, в начале XX века женщинам все еще пришлось писать под мужскими псевдонимами.

В конце XX века в русской литературе были известны такие имена как Л. Петрушевская, Т. Толстая, Л. Ванеева, Н. Садур, Н. Горланова, В. Токарева, М. Палей, Е. Тарасова, В. Нарбикова, Н. Габриэлян, Л. Фоменко, М. Вишневецкая, М. Арбатова, И. Полянская, С. Василенко, О. Татарина, Т. Набатникова, Л. Улицкая, Д. Рубина, Р. Полищук, Н. Катерли и многие другие. Этот момент в истории русского «женского письма» может считаться его вершиной.

Долгое время в России не было понятия – «женщина-писательница». Литература и журналистика были делом исключительно мужским. Только в последней четверти XVII века Россия начинает замечать своих писательниц. Следует отметить, что женщины-авторы были еще в средневековье (XIII-XV вв.) однако, это было исключение, чем правило.

В России писательницы появились только в последней четверти XVIII века. Критик делает замечание, что «присутствие женских имен в русской литературе отмечается с самого начала её становления с середины XVIII века (конечно, речь идёт о зарождении сугубо светской традиции Нового времени). Однако, очевидно и то, что оценка вклада женщин в развитие литературы России долгое время сознательно занижалась. Иногда это выражалось в скрытой дискриминации писательниц и очень часто – в презрительных насмешках над теми, кто отважился вступить в ту область, где, как казалось, безраздельно господствовало мужское начало».

Ранние творческие опыты русских женщин нашли свое отражение в виде эпистолярных жанров, т.е. тогда они писали дневники, мемуары и т.п. Нам известны мемуары Екатерины II-ой и княжны Дашковой. В конце жизни, княгиня

¹ СЛАВНИКОВА О. Книжные Новости. от 8 августа, 2002.

Дашкова, прозванная Российской Минервой, по просьбе своей ирландской знакомой Мери Вельмот, сочинила желчные мемуары. Это произведение считается подлинным шедевром мировой мемуарной литературы. Впервые мемуары Дашковой вышли в свет на английском языке в 1840 году в Лондоне. Мемуары Екатерины II были опубликованы в 1859 году также в Лондоне. А мемуары княгини Натальи Долгорукой, написанные ею в 1767 году смогли увидеть свет в России только через 50 лет.

Последняя треть XVIII века была периодом установления сентиментализма, как литературного направления в русской литературе. Это и является эпохой осмысления идей просвещения, которая способствовала осознанию суверенности личности и чувства веры и свободы в способности человека. Это все не могло не найти отклика и в сознании русских женщин.

Конец XVIII века явился свидетелем таких русских поэтесс, как Сумарокова, Хераскова, Урусова и др. В контексте нового самосознания творческие попытки этих поэтесс представляют для нас особый интерес. Стихотворение Урусовой Ироид, Музам Посвящение написанное в 1777 году показывает нам, что у поэтессы есть глубокое осознание своего общественного положения. Так она обращается к музам с просьбой:

О музы! Вы мой дух ко песням вспламените.
И по лад вашего вы голосу внемлите!
<.....>
И глас мой робкий глас, коль можно ободрите.
С великодушием внимайте песни мою:
О Музы! Я для вас, на Лире воспую.

Поэтесса обращается к музам с просьбой, чтобы «ободрить» ее «робкий глас». Понятно, что в те времена, женщине-творцу нужно было обладать достаточной смелости, чтобы ознакомить читателей с своими творческими трудами. Общеизвестно, что тогда «женщине нельзя было обойтись без консультанта мужчины при написании текста и, конечно без «покровителя» при его публикации [ХАЙДЕР 2003]. Видно, что русские женщины-авторы уже делали первые «робкие» шаги вперед в сторону реализации своего творческого потенциала, однако, еще рано говорить о какой-либо традиции женского письма.

Уместно было бы здесь говорить о том, что к «началу 1830-х годов положение значительно изменилось, с одной стороны, романтизм, пришедший на смену эпохе чувствительности, лишь усилил интерес к отдельной человеческой личности, в том числе и личности женщины. С другой стороны, писательницы уже не пользуются прежним покровительством со стороны авторов-мужчин, и отношение к женскому творчеству делается далеким от снисходительного. Но предубеждение против женщин-авторов распространяется на все слои образованного общества: многочисленные подтверждения этому можно найти как в дневниках и письмах, так и в произведениях русских писательниц данного периода» [ДЕМИДОВА 1989].

По мнению Н. Билевича, автора одного из первых добросовестных обзоров русской женской литературы, сделанных в 1847 году, 1830-е годы являются принципиально новым этапом – «едва ли когда-нибудь столько мыслила и писала русская женщина» [БИЛЕВИЧ 1847: 20]. Уместно здесь заметить, что в это время «писательский труд» явился самым уважаемым вариантом труда для женщин, не имеющих тогда доступ к другим видам трудовой деятельности в России. Ученые подсчитали, что в период с 1759 по 1890 годы в России были сотни писательниц. Большинство из них писали на русском и иностранных языках. А некоторые только на иностранных. Эти женщины писали не только художественные произведения, но труды по разнообразным темам истории, медицины, музыки, хозяйства, искусства и т.п.² С появлением и всевозрастающей значимостью русских писательниц в 1830-е и 1840-е годы, новые дискуссии вошли в общественный обиход России. Дело в том, что 1830-е и 1840-е годы увидели рост деятельности студенческих кружков, где обсуждались различные общественные и политические проблемы российского общества. Это новые общественные настроения не могли не повлиять на самосознание русских женщин. Говоря о внешних факторах генезиса женского движения в России ученый выдвигает мысль, что это было время, когда тема «русской женщины в российском обществе» впервые была поднята в 1830-1840 в среде людей «стремящихся к умственному и нравственному развитию (А. А. Корнилов), т. е. российской интеллигенции в самом широком смысле этого слова. Позднее, в 1860-е годы, она стала предметом национальной дискуссии» [ЮКИНА 2007: 69].

Это были дискуссии о роли и месте женщин-авторов. Русская критика этого периода «охотно обсуждала вопросы о том, должны или не должны писать женщины, искали специфических примет и особенностей женского творчества» [БЕЛЕЦКИЙ 1923: 141]. В этих дискуссиях доминирующая позиция была против творческой деятельности женщин. Высказалась мысль что, природа «не желала видеть в женщинах вероломства; одаривши их скромностью, не думала уполномочить властью. «Жить для нашего счастья, быть предлогом всех надежд наших: вот определение их в сем мире» [ШАЛИКОВ 1832: 81-87]. В этом духе против женщин восстали многие. По этому поводу даже молодой Белинский – тогда еще начинающий литературный критик имел несостоятельное мнение. Белинский – один из самых популярных критиков XIX века, который способствовал формированию «натуральной школы» в русской литературе. Он сыграл весьма важную роль в формировании русского реализма.

Выражая свои мысли против женского творчества, в 1835 году Белинский написал, что женщина является «ангелом-хранителем мужчины, на всех ступенях его жизни» и «женщина должна любить искусства, но любить их для наслаждения, а не для того, чтобы быть художником» [БЕЛИНСКИЙ 1953].

² БИРЮКОВА Т. Надежда Кохановская. <http://jostp.ugolok.ru-ru/rus-0041.html> (22. 04. 2014)

Еще в рецензиях произведений таких писательниц как Е. Ростопчина [БЕЛИНСКИЙ 1954а], М. Жукова [БЕЛИНСКИЙ 1954б] и другие, Белинский писал в том же духе, что женщина не способна рассуждать, она только может фиксировать чувства, а не способна понимать их. Справедливости ради необходимо отметить, что переломный момент во взглядах Белинского произошел в 1843 году, а точнее в статье, посвященной творчеству Елены Ган. В этой статье критик далеко отошел от своего прежнего мнения о женщине-авторе [БЕЛИНСКИЙ 1955].

В свою очередь женщина-автор решительно шла вперед, несмотря на снисходительное и отрицательное отношение к её творчеству. В атмосфере существующих патриархальных предрассудков они писали, творили и сочиняли. Нам известны имена таких талантливых поэтесс и писательниц XVIII-ого века, как: З. Волконская, Е. Ган, А. Бунина, А. Панаева, С. Соболева, М. Жукова, А. Сулова, М. Цебрикова, Н. Хвощинская, С. Хвощинская, К. Павлова и многих др. Однако, несмотря на то, что в русской литературе заметным образом развивалась богатая традиция «женского письма», по разным причинам, имена большинства из женщин-творцов литературы конца XVIII и XIX были преданы забвению.

Сегодня нам также известно, что вместе с мужчинами-писателями и общественными деятелями, женщины тоже имели глубокое и широкое понимание своего бесправия; женщин-писательниц также волновал вопрос «женской эмансипации». Кстати, в середине XIX века, этот вопрос захватил все русское общество. В истории русской литературы много говорилось о том, что в русском обществе 1850-х-1860-х годов революционно настроенные мужчины поднимали знамя «женской эмансипации» в своих художественных и публицистических трудах. А сами женщины? Неужели они просто были безмолвными зрительницами! По крайней мере, в этом нас хочет уверить видный демократ-революционер Шелгунов Н. Он даже упрекает женщин в том, что они замолчали по поводу «женского вопроса» [ШЕЛГУНОВ 1870].

Невозможно согласиться с данным мнением поскольку, как нам известно, в своих многочисленных произведениях женщины-писательницы говорили о роли, месте и назначении русской женщины. Эта тема поднимается в многих произведениях, в том числе «Идеал» и «Напрасный Дар» Е. Ган, «Сновидение» З. Волконской, «Еще разбитое сердце» С. Соболевой, «Степная Барышня» А. Панаевой, «Который Лучше» М. Цебриковой, «Двойная жизнь» К. Павловой, «Пансионерка» Н. Хвощинской и множество др. В этих работах речь шла о женской судьбе и эмансипации. Женщины-писательницы своеобразно решали этот вопрос.

Можно сказать, что благодаря усилиям «русских писательниц» к середине 60-х годов XX века образ «новой женщины» был твердо установлен в русской литературе этого периода. Интересно заметить, что порой женщины – писательницы выдвигали более радикальные разрешения по поводу вопроса

о «женской эмансипации». Наверное, уместно было бы здесь напомнить читателей о романе «Семейное счастье»³ Л.Толстого, написанном в 1859 году в бурную эпоху подъема демократических тенденций 60-х годов, в контексте чего роман приобретает большого значения. С связи с романом, критики пишут, что «сам Лев Толстой был настолько разочарован, что решил уйти из литературы. «Моя Анна („Анной“ Толстой называл повесть „Семейное счастье“), как я приехал в деревню и перечел её, оказалась такая постыдная гадость, что я не могу опомниться от сраму, и, кажется, больше никогда писать не буду» [ЛИНКОВ 1978-1985]. Критик подчеркивает, что «на протяжении двух лет, 1859 и 1860, в письмах Фету, Дружинину, Чичерину Толстой будет вновь и вновь повторять, что после "Семейного счастья" писать повести на тему "как она его полюбила" - глупо, стыдно» [ГРОДЕЦКАЯ 2001].⁴ По каким соображениям Толстому было стыдно за свое произведение, это проблема другого исследования, одно ясно, что по «женскому вопросу» Толстой оказался на противоположном лагере.

Произведение «Семейное счастье» является выражением патриархальных отношений Толстого в споре по женскому вопросу. Истинное назначение женщины, по Толстому, состоит не в борьбе за «женскую свободу», а напротив, в выполнении долга перед семьей. В соответствии с этим в конце романа героиня отмечает: «а новое чувство любви к детям и к отцу моих детей положило начало другой, но уже совершенно иначе счастливой жизни, которую я еще не прожила в настоящую минуту...».⁵

Достаточно было бы упомянуть два произведения, написанные в начале 60-х годов по одному и тому же «женскому вопросу», для того, чтобы убедиться о наличии несостоятельных мнений по этому поводу даже у радикальных настроенных мужчин. Речь идет о повести «Пансионерка» Н. Хвоцинской и романе «Что Делать?» Н. Чернышевского, где была затронута тема «женской эмансипации». В отличие от Веры Павловны, главной героини романа Чернышевского, Леленька, из повести «Пансионерка» Хвоцинской, ведет себя более самостоятельно и решительно в жизненных кризисах и не хочет поддержки со стороны мужчин.

³ В критике роман вызвал только беглые упоминания (С.-Петербургские ведомости, 1859, № 155, 18 июля; журн. «Северный цветок», 1859, № 22). Несколько позднее А. Григорьев в статье «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» объявил «Семейное счастье» «лучшим произведением» Толстого. Думается, что такая высокая оценка романа в значительной степени объясняется полемическими соображениями. А. Григорьев бросает упрек демократической критике уже названием своей статьи, однако сам ограничивается только краткими замечаниями о романе и не подтверждает конкретным анализом своего высокого отзыва. <http://rvb.ru/tolstoy/02comm/0022.htm> (дата доступа: 15. 02. 2014)

⁴ Гродецкая А.Г. Специфика повествовательной формы в "Семейном счастье" Толстого. http://old.kpfu.ru/miku/info/sob/konf_tolstoi/s3.htm (дата доступа: 15. 02. 2014)

⁵ Толстой Л. Н. «Семейное счастье». http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_niko-laewich/text_0039.shtml (дата доступа: 15. 01. 2014)

Сегодня имя Чернышевского всем известно, а имя Хвоцинской? Про нее просто забыли. В XIX – XX веке была целая галерея замечательных женщин-писательниц. Но на долгое время о них замолчали.

2.

Курица не птица,
Женщина не человек.

Эти две строчки традиционной русской пословицы полностью пропитаны духом патриархата, который на протяжении вековой истории повлиял судьбу российских женщин. Несмотря на неважные изменения в терминологии, основная ценность кодекса для женщин сильно не изменилась и в XVI веке была формализована в форме “Домостроя”. Поиск русских женщин собственной идентичности – это долгое путешествие во времени полноподъемов и спадов.

Один из водоразделов в этой утомительной истории был представлен в начале XIX века, когда достоинства послушания, чистоты, жертвы и самоотвержения были прославлены и идеализированы в канонических текстах, создающих образ «идеальных русских женщин»:

Я вас люблю (к чему лукавить?),

Но я другому отдана, — Я буду век ему верна

говорит Татьяна Ларина Онегину, которого она все еще любит. Татьяна была типична для многих светских девушек, способных на любые жертвы и верных высоким идеалам.

С другой стороны существовало отклонение от этого традиционного мнения, находившее отражение в вопросе баронесса Штраль в “Маскараде” Лермонтова:

Подумаешь: зачем живем мы? для того ли,

Чтоб вечно угождать на чуждый нрав

И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав!

Что ныне женщина? создание без воли,

Игрушка для страстей, иль прихотей других!

В начале XIX века все больше можно было встречаться с такими отклонениями от существующей парадигмы, которые бросили вызов господствующей точке зрения относительно положению российских женщин. Было бы интересно узнать, что в произведениях женщины-писательницы нашли выражение мы находим первые отзвуки начала появления мнения против женского неравного положения и разрушения патриархального сознания. Одновременно в этих произведениях и нашло место возникновению «женского мирозерцания».

В этом контексте важны такие работы как «Разговор между мной и женщинами» А. Бунина, «Идеал» и «Напрасный Дар» Е. Ган, «Сновидение» З. Вол-

конской, «Еще разбитое сердце» С. Соболевой, «Степная Барышня» А. Панасовой, «Который Лучше» М. Цебриковой, «Двойная жизнь» К Павловой, «Пансионерка» Н. Хвоцинской и множество др.

Поэма «Разговор между мной и женщинами» А. Бунина свидетельствует о той горькой правде, чье осознание есть у русской женщины. Бунин описывает это мучительное понимание русских женщин о существующей господствующей патриархате.

Женщины

И тут ни слова нет про нас!
Вот подлинно услуга!
Так что же нам в тебе? На что ты нам?
На что училась ты стихам?
Тебе чтоб брать из своего все круга,
А ты пустилася хвалить мужчин!
Как будто бы похвал их стоит пол один!
Изменница! Сама размысли зрело,
Твое ли это дело!
Иль нет у них хвалителей своих?
Иль добродетелей в нас меньше, чем у них!

Я

Все правда, милые! вы их не ниже,
Но, ах!
Мужчины, а не вы присутствуют в судах,
При авторских венках,
И слава авторска у них в руках,
А всякий сам к себе невольно ближе.

В выше данных строчках поэтесса открыто говорит о превосходстве мужчин в тогдашнем русском обществе; мужчины, а не женщины присутствовали на «вершинах». Авторская слава также зависела от мужчин. Однако, как это видно в этом произведении, в это время очень бурно развивается самосознание русских женщин. Русские женщины готовы были сопротивляться и не поддаваться стеснениям патриархальной культуры. В дальнейшем русские писательницы непоколебимо и решительным образом будут идти по пути установления женского мировидения.

Важным звеном в формировании и укреплении «женского мировидения» в русской литературе является рассказ «Сновидение» З. Волконской, написанной в 1829 году. В этом рассказе мастерски употреблен мотив сна для передачи альтернативной радикальной женской точки зрения, празднования особого «женского мировидения». В рассказе сознательный мир, где царствуют слова и мировидения отца и учителя, сопоставлен со подсознательным миром, где нашла место логика женщин. З. Волконская сопоставляет «женское начало»

с «мужским» и тем самым подчеркивает и доказывает достоверность «женского мировидения».

Героиня нам сообщает, что она росла в тени греческих, римских, египетских и итальянских произведений искусств и таким образом молодой ее взгляд образовался под влиянием идеальных форм. В письме, которое героиня пишет своему учителю - известному египтологу – И. Гулянову, у которого она учит интерпретации иероглифов. она сообщает ему об увиденном ею сне.

В рассказе речь идет о жизни и судьбе двух женщин. Первая женщина – это героиня рассказа из реального мира, а другая только появляется во сне первой. Во сне героиня встречается с женщиной-мумией, прошедшей в жизнь.

По рассказу женщины из сна ясно, что ее жизнь прожита под влиянием «отцов» и «весомых слов». Эта женщина предлагает героине новую интерпретацию иероглифов. В ее толковании все приобретает новое значение, например, солнце является темным, ровно как было, темным, утро ее молодости для нее. Солнце ни разу не сияло, и до конца ее жизни было покрытым тучами.

«Surrounded by old men from my earliest days, I grew like a pink lily in the shade of sycamores; at an early age I became used to grey hairs, to soft, weighty words; I loved old age as I loved hope, sweet sleep and peaceful evenings.

From my earliest youth I had, under the supervision of my father, often practiced writing the many-coloured hieroglyphs on the walls of the temple and on the shrouds of the dead; and I decided to make ready my own last garment. I began to spend all my days in painting those signs.

And here the daughter of Ancient Egypt unwrapped her many-coloured epitaph for us, and, running her dark-complexioned finger over the bright signs with which it was covered, said: “This circle signifies the sun ; it is dark as the morning of my youth was dark for me. . . For my sun did not once shine out, being covered with a dark cloud to the end of my days! These secret signs, marked lower down, are symbols of the heat in my soul, which never burned free under an open sky; the wind of the outside world never fanned this inner heat; it burned quietly, as the holy, pure fire of all powerful Ptah” burns under the silent valuts of the impenetrable temple: and, like fire, my sacred flame lit and transfigured the feelings and thoughts in my soul. <.....> Look at the maiden who, crowned by leaves of the tree of death, walks her lonely path, striving to approach you!» [KELLY 1994: 16-17]

Собственно с мотивом сна, что является средством введения «женского миропонимания» и при помощи женщины-мумии, появляющейся во сне героини, автор говорит об общественном состоянии женщины. Само собой разумеется, что из-за чувства неуверенности в лице патриархального притеснения, трудно было открыто представить такую радикальную мысль о «женском миропонимании». Весьма вероятно, что по вышеуказанным причинам автор применил мотив «сна» композиционным средством.

В рассказе дается две интерпретации иероглифов. Одна дается устами отца русского исследования иероглифов – известного И. Гулянова, а другая дается

пришедшей в жизнь мумией. Классифицирующему «рациональному», «логическому», «разумному» мужскому противостоит «иррациональное» «нелинейное» женское начало. Писательница отважилась на большой шаг вперед в становлении женского начала, как равноправного с мужским.

Сон противостоит реальности; часы бодрствования противостоят часам сна.

То, что героиня не может делать в реальной жизни, она делает во сне. Сознательная жизнь сопоставляется с подсознательной жизнью.

Во сне нет линейных форм, есть только безграничное воображение! Во сне исчезают все границы, все иерархии.

Forgive me, my dear Gulyanov, for occupying you at such length with my delirious fancies forgive me, if my dream should contradict your opinions of the Hieroglyph in some manner which I do not suspect. For what system does not vanish in a dream, where imagination alone triumphs over the mind, over logic and reason? In very truth I was not thinking of you nor of Champollion, at the time when I conversed with the mummy come to life. But in my waking hours, as you well know. I am always in agreement with you, recognizing that you are my one true guide to the labyrinth of signs: I resign all my own suppositions about the Hieroglyph before the power of your genius [KELLY 1994: 18].

В реальной жизни в письме, адресованном своему учителю, героиня извиняется за то, что она замучила его своими бредовыми словами. Одновременно, героиня подчеркивает справедливость и достоверность своего «женского опыта». Рассказ подчеркивает мысль, что рядом с миром мужским, существует мир женский, другой, отличный от мира мужского.

Было бы уместно упомянуть о том, что этот рассказ З. Волконской, одновременно вышел в свет с романом в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина. Канонический образ пушкинской Татьяны Лариной, создавшей галерею «идеальных русских женщин» в русской литературе XIX века, является выражением господства патриархата. Рассказ З. Волконской выдвигает мысль об отказе от господства патриархата, вхождении в диалог с патриархатом.

В заключении можно сказать, что женщины-писательницы в своем творчестве часто выдвигали женское мировидение, однако их имена были преданы забвению в лице притеснений со стороны патриархата.

Литература

БЕЛЕЦКИЙ 1923: Белецкий А. Тургенев и русские писательницы 30-60-хх гг. Петроград: Сеятель.

БЕЛИНСКИЙ 1953: Белинский В., Полн. собр. соч. Т.1., М, АН СССР.

http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1560.shtml (11. 05. 2014)

БЕЛИНСКИЙ 1954а: Белинский В. Стихотворения Графини Е. Расстопчиной. Полн. собр. соч Т.5., М, АН СССР. <http://www.belinskiy.net.ru/print/sa/author/2813/> (05. 11. 2014)

- БЕЛИНСКИЙ 1954б: Белинский В. Повести М. Жуковой. Т.4., М., АН СССР. http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1930.shtml (дата доступа: 05. 11. 2014)
- БЕЛИНСКИЙ 1955: Белинский В. Сочинения Зенеиды Р-вой. Соб. соч. Т.7., М., МН СССР. <http://www.belinskiy.net.ru/lib/sb/book/2812/page/1> (дата доступа: 05. 11. 2014)
- БИЛЕВИЧ 1847: Билевич Н. Русские писательницы XIX века. Период Пушкинский. Москва, стр. 20.
- БИРЮКОВА-КОХАНОВСКАЯ: Бирюкова Т. Надежда Кохановская. <http://jostp.ugolok.ru-ru/rus-0041.html> (22. 04. 2014)
- ГРОДЕЦКАЯ 2001: Гродецкая А.Г. Специфика повествовательной формы в «Семейном счастье» Л.Н. Толстого Электронный ресурс. / А. Г. Гродецкая // Молодой Толстой: сб. матер, научн. конф. Казань. http://old.kpfu.ru/miku/info/sob/konf_tolstoi/s3.htm (дата доступа: 15. 02. 2014)
- ДЕМИДОВА 1989: Демидова О. Русская женская литература XIX века: Проза. http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/waechter_springer/textsammlung/texte/datei_43.htm (дата доступа: 22. 06. 2014)
- ЛИНКОВ 1978-1985: Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. — Москва: Художественная литература, — Т. III. Линков В. Л. Комментарии.
- ТОЛСТОЙ: Толстой Л. Н. «Семейное счастье». http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0039.shtml (дата доступа: 15. 01. 2014)
- ХАЙДЕР 2003: Хайдер К. Восприятие русских писательниц в дамском журнале. Под ред. Клименкова Т.А., Трофимова Е.И, Тройнова Т.Г., Женская Информационная сеть, Москва. http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m2000_a.htm (дата доступа: 22. 06. 2014)
- ШАЛИКОВ 1832: Шаликов П. "О женщинах". Дамский Журнал 1832, №. 6, часть XXXУ1, Февраль
- ШЕЛГУНОВ 1870: Шелгунов Н. Женское бездушие. 1870. Дело. № 9.
- ЮКИНА 2007: Юкина И. Русский Феминизм. Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ.
- KELLY 1994: Kelly Catriona (ed.) The Dream: A Letter, (story), from An Anthology of Russian Women's Writing, 1777-1992, Oxford.
- SAXENA 2004: Saxena R. Contemporary Russian Women's Prose: A Reader of Russian literature. New Delhi: Prakashan Sansthan. Pg.7. ISBN 81-517714-173-2

Abstract

Russian Women's Prose in the 19th Century and Formation of a Feminine World View

This paper deals with the issue of women's writing in Russia in the early XIX century. Though at its early emergence women's writings were overshadowed and relegated to the margins by the invincible and all-pervasive male presence in the literary life of the period, women did undertake the task of challenging existing patriarchal values in their works. In this context the short story 'The Dream: a letter' by Z. Volkonskaya' is of great significance as a juxtaposition of the 'feminine' and the 'masculine' ways of thinking, which was done with the definite aim of attacking patriarchy.

The paper also suggests that there is a close connection between the reflection of women's increased sense of self-consciousness and the overall rise of democratic forces in czarist Russia.

**ДИАЛОГ МЕЖДУ ТЕКСТАМИ XIX И XX ВЕКОВ НА УРОВНЕ МЕТАФОРИЧЕСКИХ
ПРОСТРАНСТВ:****Людмила Улицкая и Иван Гончаров**

Pálkó REGÉCZI

В настоящей статье я делаю попытку рассмотреть отдельные тексты Людмилы Улицкой и Ивана Гончарова (*Медея и её дети*, 1996, *Казус Кукоцкого*, 2000; *Обломов*, 1859) с точки зрения пространственной поэтики. В то же время выбранные мною литературные тексты в моём прочтении также представляются частями такого текстового пространства, в котором мы можем говорить о текстах, вступающих друг с другом в диалог. То есть перед нами вырисовывается картина текстового пространства, в котором интертекстуальные связи между избранными современными текстами и классическими литературными текстами 19-го века выстраиваются, среди прочего, и благодаря сети пространственных метафор, и потому мой анализ может также дать представление об отдельных аспектах пространственности, возникающей в пространстве чтения и понимаемой как языковой феномен.

Людмила Улицкая является представителем современной русской литературы, которую одновременно привязывают ко многим различным направлениям,¹ однако родство её текстов с повествовательной прозой 19-го века является неоспоримым. В её романах нередко фигурируют сюжеты или персонажи, связанные с мифологией, и мифическая основа также ощущается в восприятии пространства и времени её романов. В романе *Медея и её дети* пространственным воплощением связующей силы семьи является дом Медеи на *Крымском полуострове*. Этот пространственный элемент, имеющий сакральные черты,

¹ Лейдерман и Липовецкий в своей монографии, суммирующей основные направления эпохи, с одной стороны, считают прозу Улицкой близкой к традиции классического реализма (*Весёлые похороны*, *Казус Кукоцкого*), с другой стороны, характеризуют её искусство как неосентиментализм (*Медея и её дети*) [ЛЕЙДЕРМАН–ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 522, 566]. М. Золотонос [ЗОЛОТОНОСОВ 1993: 5] и В. Юзбашев [ЮЗБАШЕВ 1998] также рассматривают прозу Улицкой как представляющую последнее направление, то есть неосентиментализм, который, по сравнению с карамзинской чувствительностью, уже прошёл через стадии иронии, сомнения, рефлексии и самоотречения, тогда как М. Эпштейн, как теоретик новой сентиментальности, не считает тексты Улицкой принадлежащими к этому направлению [ЭПШТЕЙН 2005: 437-447]. О. Дарк и Т. Казарина выделяют постмодернистские черты текстов Улицкой [ДАРК 1991: 257-269], [ДАРК 1994: 15-16], [КАЗАРИНА 1996].

представляет собой некий мифический центр, чья идиллическая атмосфера в то же время как будто воссоздаёт поэтику усадебной жизни 19-го века.

Крымский полуостров, по определению Самуила, «Пуп земли» [УЛИЦКАЯ 2007: 132]² – это земля семейного единства, центр космоса, концентрирующегося вокруг Медеи. В описании местности пространственные элементы также подчёркивают сакральный момент: дом Медеи стоит на вершине горы, в самой верхней части посёлка, с орехом и айлантом во дворе, с колодцем, построенным в конце прошлого века, в самом низу. Тут мы можем говорить о таких небесно-земных (более того, в соответствии с символикой колодца – в качестве третьего элемента вертикального деления – также о подземных) узах, к которым родне Медеи стоит ежегодно совершать паломничество, ведь пребывание в «другом месте», состояние временного освобождения от профанности и хаоса мира сего является опытом, индивидуально переживаемым каждым гостем.³ Окружающий дом пейзаж также воссоздаёт иконописное пространство: перед взглядом, ищущим грань между горой и равниной, открывается вид, противоречащий оптическим законам, соединяющий «чудесным образом прямую и обратную перспективу» [УЛИЦКАЯ 2007: 131]. В этой особой перспективе пейзаж как бы втягивает наблюдателя в мифическое измерение, в котором все пространственные элементы присутствуют вместе со своими древними взаимосвязями, со своей историчностью, восходящей к стародавним временам. Семья Медеи на пути к морю как будто бы проходит по местам культурологической памяти и, в то же время, по местам мифического акта творения: их путь ведёт мимо бывшей речки [«Когда-то здесь бежала речка», УЛИЦКАЯ 2007: 135], мимо «бывшего водопада» [УЛИЦКАЯ 2007: 136], чтобы затем сделать привал «на небольшой плоской лужайке» где «в этом замкнутом пространстве ... всегда стоял крепкий и особенный запах» [УЛИЦКАЯ 2007: 136]. Даже карнизная тропа, по которой они идут, знаменита тем, что «Когда-то, сто лет тому назад, тут была дорога» [УЛИЦКАЯ 2007: 143], по которой местные контрабандисты переправляли свои товары, а на последнем участке тропы соединение геологических пластов дарит компании «неземной» вид на напоминающий замок «известняковый выветренный массив» [УЛИЦКАЯ 2007: 144-145]. Беспорядочность камней вдоль схода к воде напоминает «игровую площадку детёнышей троллей» [УЛИЦКАЯ 2007: 147], а в конце пути становится осязаемым и присутствие света в образе открывающегося перед зрителями сверкающего белого песка [УЛИЦКАЯ 2007: 147] и плещущегося моря, описанного как «относительная вечность» [УЛИЦКАЯ 2007: 147]. Эта необычная перспектива для чувствительного восприятия как бы простирается также и вперёд,

² Словосочетание «пуп земли» является стереотипным обозначением *дельфийского оракула* в произведениях по античной мифологии (оно встречается также в драме Эврипида *Медея*: EURIPIDÉS 1964: 74. (668)). Но данный словесный образ также используется и в месопотамской, и в еврейско-христианской традиции, обозначая место сотворения первого человека, место проникновения святости в мироздание.

³ Ср. ЭЛИАДЕ 1994: 33.

создавая впечатление трансцендентного момента во времени, как и в снах Елены и Тани в *Казусе Кукоцкого*. Георгий – благодаря, среди прочего, и своему геологическому образованию – как бы видит наперёд будущую судьбу ландшафта, его природное преобразование.

В контексте русских литературных текстов дом Медеи и окружающий его ландшафт заслуживают внимания вследствие ещё одного аспекта. Пространство, помимо его мифической скомпонованности, а точнее, по сути, в соответствии с ним,⁴ обладает атмосферой, напоминающей дворянские усадьбы классических романов 19-го века. Оксана Побивайло характеризует дом бахтинским термином «идиллический хронотоп», поскольку в этом месте за одним столом сидят различные поколения, ритм человеческой жизни сплетается воедино с природными циклами, между живыми и мёртвыми нет окончательного разрыва [ПОБИВАЙЛО 2009: 61]. Рассматривая элементы кодовой системы Щукина, разработанной им в связи с *усадебным текстом* [ЩУКИН 1997: особенно 159-179], мы можем увидеть миф *дворянского гнезда* в архетипе райского окружения, в тематических элементах циклически организованных приёмов гостей и завязывающихся здесь любовях и привязанностях. Гастон Башелляр в своих исследованиях, выводящих на первый план образы «счастливого пространства» и названных им *топофилией*, уделяет особое внимание возникающим в воображении значениям *гнезда*. С гнездом, среди прочих, связаны мечты об укрытии, убежище, укромном уголке, отдыхе, покое, простоте, возвращении, интимности и безопасности [BASCHELARD 2011: 91-102]. В тексте Улицкой все эти содержания присутствуют одновременно.

Пространственные элементы романа Улицкой во многом вызывают в памяти сон главного героя романа Гончарова *Обломов* о «благословенном уголке земли» [ГОНЧАРОВ 1952: 85] и поселение Ольги и Штольца «в тихом уголке» [ГОНЧАРОВ 1952: 388] на морском берегу. В качестве дальнейшего этапа сравнительного анализа воссоздадим сконструированное во сне Обломова пространство, чтобы выявить совпадения и направление трансформации.

Обломовка (со своей строгой цикличностью и правилами) является таким до крайности упорядоченным пространством, которое её жителям представляется однозначно священным, с которым связана иерофания, то есть где становится возможным непосредственная связь с Богом. Мы читаем об этом месте, что «небо там, кажется, [...] ближе жмется к земле» [ГОНЧАРОВ 1952: 86]. То есть в пространстве образуется – используя терминологию Элиаде – своего рода *разрыв*, являющийся атрибутом священного пространства. Близость неба и земли, их почти-соприкосновение вызывают в памяти религиозные представления о лестнице, двери или столбе, ведущих в высший мир и создающих возможность попадания из земной сферы в небесную. Обломовка является таким исключительным, «благословенным» местечком, где без особых усилий

⁴ Василий Щукин в качестве «кодового текста» текстов усадебного типа называет архетипичную историю изгнания Адама и Евы из Рая, а также античную легенду (у Гесиода) о Золотом веке и его долгой агонии: ЩУКИН 1997: 161-162.

можно пережить ощущение защищённости, где другая форма бытия становится настолько близкой, что даже без содействия символизирующей связи и переход лестницы или другого возвышающегося, простирающегося вверх объекта можно вступить в связь с трансцендентным. Таким образом, Обломовка – это место почти райского существования, центр мира, и, как таковая, она становится более значимой, чем любые другие места. А центром локуса является сама усадьба, охваченная в описании взглядом ребёнка, из чьей перспективы мы и видим «родительский дом, с покривившимися на бок воротами, с *севшей на середине деревянной кровлей, на которой рос нежный зеленый мох*» [ГОНЧАРОВ 1952: 93, курсив мой – И. Р.]. В то же время форма усадьбы, напоминающая геометрический тор (поскольку она проседает в середине, образуя вогнутое пространство, которое также обеспечивает жизнь земной растительности), как будто показывает, тонкой пространственной метафорой, переход связи с Абсолютом в *отрицательное измерение*, превращение нижнего пространственного направления в доминантное, что также обозначено и во временном плане (зарослость мхом). Однако, по утверждению рассказчика, в представлении Обломовки о самой себе присутствует только первый аспект, т.е. осознание пребывания в состоянии особой милости. По мере раскрытия сюжета именно Обломову суждено осознать различие между этими двумя: представлением Обломовки о себе и картиной запустения и разложения, предстающей перед его собственным взглядом.

Ландшафт Обломовки предстаёт перед читателем как место с горизонтально кажущейся обширной, а вертикально неделимой географией. Ландшафт, характеризующийся плавными изгибами, отрицание существования гор, скал и обрывов является как бы иронически усиленным нарративным мотивом протеста против вертикального нарушения спокойствия пространственно-географических форм, что объясняется перспективой рассказчика, близкой к жителям Обломовки.⁵ Согласно мировоззрению Обломовки, сохранение кажущегося идиллическим состояния⁶ возможно лишь путём как можно более полной

⁵ Нарратив, вызывающий в памяти многозначное понятие одномерности, посредством выраженных через язык пространственных метафор образов разлома и разрыва, а также их отрицания, создаёт впечатление напряжённости изменений, ощущение динамизма. В детстве Обломова находятся под запретом пространственные элементы, выражающие стремление вверх или просто вертикальный разрыв, а также элементы, соединяющие эти последние: *высокая висячая галерея, овраг, лестница*. Более того, в обломовской усадьбе теряют своё значение именно те части построек, которые делают возможным переход из одного пространства в другое (*верхнее* или *внешнее*), поскольку об их сохранении не заботятся, починку разваливающихся *лестницы, моста* или *крыльца* заметно избегают.

⁶ Динамика совпадений с идиллическим сюжетом и отличий от него играет центральную роль в ряде анализов по роману *Обломов*. Исследования Бахтина считаются основополагающими и в теме идиллии: он видит в романе Гончарова осуществление той формы проявления идиллии, в которой речь идёт уже о коллапсе и уничтожении идиллических мировоззрения и психологии, становящихся неадекватными в новом,

изоляции, и жители усадьбы также прибегают к акту закрывания, запираания, в связи с любым содержанием, несущим в себе ценность: в первую очередь, здесь можно упомянуть удерживание дома Обломова-ребёнка или хранение денег под замком («Они, в простоте души, понимали и приводили в исполнение единственное капиталов - держать их *в сундуке*», ГОНЧАРОВ 1952: 110, курсив мой – И. Р.). Таким же образом, в тексте Улицкой педантичные ритуалы Медеи предстают как повторяющиеся (и одновременно вбирающие в себя амбивалентное, колеблющееся движение) мотивы замкнутости, безжизненности и интимности: «Она разложила все по шкафам и комодам» [УЛИЦКАЯ 2007: 31], в её сундучке «В безукоризненном порядке, надежно упакованными лежали свечи, спички, нитки всех цветов, иголки и пуговицы всех размеров, шпульки к несуществующим швейным машинкам, крючки для брюк, шуб, рыбной ловли и вязанья, марки царские, крымские, немецкие оккупационные, шнурки, тесьма, кружево и прошивки, тринадцать разноцветных прядей волос от первой стрижки годовалых детей Синопли, завернутых в папиросную бумагу, множество фотографий, трубка старого Харлампия и еще много чего...» [УЛИЦКАЯ 2007: 337-338]. В обоих романах кульминация описанных событий связана именно с нарушением пространства интимности.⁷ Учёба, воспринимаемая Обломовым как неизбежный груз, знакомит его с получужим Штольцем,

капиталистическом мире. По его мнению, изображение идиллии, характерной для Обломовки или для Выборгской стороны, дано с «полным реализмом» [БАХТИН 2014]. Положения Бахтина служат исходной точкой для Е. Ляпушкиной: в мире Обломовки она также видит картину, которой присущи все атрибуты идиллического существования. В то же время она обращает внимание на важность изучения перспективы рассказчика, которая играет центральную роль в структуре «Сна Обломова» (и варьируется также сама по себе, вбирая в себя различные оценки), поскольку она приводит читателя к столкновению идиллии с находящимися вне её формами бытия (не только другими «формами жизни», но и другими душевными, моральными, идеологическими и т.д. основами) [ЛЯПУШКИНА 1996: 86-133]. Е. А. Краснощекова - исходя также из наблюдений Бахтина - устанавливает, что глава «Сон Обломова» повествует о рождении «человека идиллии», причем раскрывается ограниченность идиллической жизни, создается ее амбивалентный образ. «Мир Обломовки цельный, но в своей ограниченности, приземленности, закрытости - неполный. Этот мирок для тела, расположенного к покою, но не для души, жаждущей впечатлений и движения.» А на этой основе уже можно говорить о «невольном перевороте идиллического жанра», появлении в итоге - констатирует Краснощекова ссылаясь на М. Бемига - «своего рода антиутопической перспективы» [КРАСНОЩЕКОВА 2012: 266-274].

Ангелика Мольнар исследует присутствие древних форм идиллии в тексте. По её мнению, глава «Сон Обломова» перекликается отчасти с присущими Золотому веку мотивами текста Гесиода (*Труды и дни*), отчасти со структурным строением и мотивными характеристиками *Метаморфоз* Овидия. Во сне – согласно её трактовке – в архетипических символах и поэтических метафорах воплощается внутренний мир героя: MOLNÁR 2012: 174-205. Темой недавней диссертации Марианн Папперт также является поэтика перехода из идиллии в анти-идиллию: PAPPERT 2013.

⁷ О «пространстве интимности» см. BACHELARD 2011: 78-90.

а юность приводит к ещё более долгой оторванности от дома, когда он пытается жить взрослой жизнью в Петербурге. В *Медее и её детях* гармонию порядка и непоколебимого спокойствия нарушает раскрытие тайны: когда Медея собирается переложить содержимое найденной на дне шкафа полевой сумки в свой кожаный сундучок – хранилище соединяющих прошедшее, настоящее и будущее «незабываемых вещей» [BACHELARD 2011: 87] – она находит письмо, из которого она узнаёт, что её муж изменил ей с её сестрой и что из этой связи родился ребёнок (Ника). Медея инстинктивно выбирает отъезд, одиссеевское (отчасти морское) путешествие – осуществляющееся, в то же время, в реальном географическом (Керчь, Таганрог, Ростов, Ташкент) и историческом пространстве Советского Союза – в конце которого перед нею раскрывается ещё одна тайна: что её постоянный корреспондент и сердечная подруга Елена переживает схожую с ней судьбу. Еленин муж тоже оказался неверным и из этой связи также родился (принятый в семью) ребёнок. Осознание общей закономерности прежде уже испытанных повторений и параллелей наделяет Медею непоколебимым спокойствием (««Стоит как скала посреди моря», - с нежностью подумала о ней Леночка» [УЛИЦКАЯ 2007: 423]).⁸

Нарушение пространства интимности – будем называть его и в дальнейшем так, согласно Башеляру, – связь с внешним миром, соприкосновение с кем-либо чужим или с также считающимся чужим миром в прозе Гончарова влечёт за собой однозначно катастрофические последствия, поскольку из архаического мировоззрения жителей Обломовки прямо следует представление неизвестного в образе мифологического чудовища, ощущение опасности нападения на сотворённый мировой порядок. В создании здешних жителей мир вне Обломовки – это «тёмный мир», населённый «чудовищами, людьми о двух головах, великанами» [ГОНЧАРОВ 1952: 90], где царит «мрак» [ГОНЧАРОВ 1952: 90]. Согласно этим мифическим представлениям, человеческое существование может быть пережито в своей полноте только в этой островной изоляции, отгораживающейся от профанных пространств и происходящих оттуда творений (или от олицетворяемых ими отрицательных эмоций). Для персонажа Обломова также является центральным вопрос, возможно ли человеку придерживаться поведения, в его сознании представляющего стабильность, не впускать в свою жизнь чужих (как в прямом, так и в переносном смысле), то есть может ли от чужого исходить что-либо хорошее или нужное? Таким образом, создание в себе образа «другого» способствует построению конструкций, связанных с самоидентификацией, и одновременно приводит к введению, на разных смысловых уровнях, тематики *чужого*, которая отражается в зеркале главного героя, глядящем на него из его детства.

С другой стороны, в романе Улицкой центральную роль играет именно акт впуска и принятия. Эту проблематику также подготавливает описание фигуры

⁸ Сравнение Медеи со скалой неоднократно встречается также у Эврипида. Напр.: EURIPIDÉS 1964: 54. (27-29) или 94. (1279-1281).

главной героини: в происхождении Медеи присутствует проблематика чужести, посторонности, которая подчёркивается на протяжении всего произведения. Как и её двойник, мифологическая Медея (чьё варварское происхождение упоминается в качестве важного момента рядом античных авторов)⁹, происхождение героини Улицкой также отличает её от живущих вокруг неё русских. Факт её посторонности подчёркивается и тогда, когда Юсупов интересуется у неё о депортации татар, и в историях, формирующихся из отверженности мужа-еврея, родственников и знакомых Медеи. Медея, через её обращение с людьми различной веры и живущих различной жизнью, а также с больными и слабыми (с мужем, с Виталисом), подаёт пример безусловного принятия в кругу своей семьи. Но лучшим примером этого жеста принятия является привязанность бездетной Медеи к детям и внукам своих братьев и сестёр. Символическим выражением этой некровной наследственности является узанное в эпилоге завещание Медеи, согласно которому *крымский дом* становится собственностью незнакомого, ищущего свои корни Равиля Юсупова. В мире Улицкой данное отношение Медеи не является уникальным. Как и в ряде других текстов Улицкой, здесь в будущее также ведут духовные и интеллектуальные привязанности, непрерывность становится возможной даже вопреки кровным отношениям. Факт путешествия Медеи укладывается в передающий эту непрерывность опыт, когда в считающейся трагичной жизненной ситуации она приходит к новому пониманию (осознанию новых точек соприкосновения, сплетающихся жизненных судеб), которое одновременно поддерживает как тематику жизненного ритма и циклического существования, так и идиллический хронотоп и миф дворянского гнезда. В то время как в тексте Гончарова соприкосновение с внешним миром означает конец и распад представляющегося идиллическим мира, добровольный отъезд Медеи, потребность встречи и переосмысления позволяет создать непрерывность, сохранить метафорическое представление об идиллическом месте.

В романе *Казус Кукоцкого* крымские места также наделены идиллическим содержанием. Необыкновенная музыкальная связь Тани и Сергея начинается в месте, напоминающем крымское побережье романа *Медея и её дети*, и о возвращении туда же Таня мечтает после рождения дочери. Таким образом, гармония, проявляющаяся в связи Тани и Сергея – подобно *Медее и её детям* – также вовлекает ассоциативный ряд, связанный с крымскими местами, в процесс построения смысла текста. Считающаяся парадигматичной связь гармоничной жизненной ситуации и Крымского полуострова также активизирует ассоциации с романом Гончарова *Обломов* и, по сравнению с крымским домом

⁹ Этот аспект личности Медеи впервые упоминается как важный момент в драме Эврипида. Противопоставление земли варваров и опирающегося на право и законы мира Эллады появляется в тексте несколько раз: EURIPIDÉSZ 1964: 69. (536-541), 71. (591-592) и 96. (1336-1343). Овидий также неоднократно намекает на её варварское происхождение: OVIDIUS 1982: 178 (VII. 52), 181 (VII. 144), 185 (VII. 76).

Ольги и Штольца, подчёркнуто артикулируется в романе. Таня может рассматриваться как реминисценция Ольги из гончаровского романа, не столько из-за своих внешних черт, как из-за своей любви к музыке. Во время своей первой встречи с Обломовым Ольга настойчиво добивается возможности спеть. Её исполнение *Casta diva* уже тогда «уничтожило» [ГОНЧАРОВ 1952: 170] Обломова, но сила пения Ольги и в дальнейшем постоянно прослеживается: «Боже мой, что слышалось в этом пении! Надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья - все звучало, не в песне, а в ее голосе.» [ГОНЧАРОВ 1952: 175]. Таня — у которой уже девочкой были музыкальные успехи и которая только из-за солидарности с Томой отказывается от мысли пойти в музыкальное училище — также общается на языке музыки, но она скорее только аккомпанирует Сергею, подлаживается под него, пытается следовать идущей параллельно с повседневными событиями, постоянно изменяющейся музыкальной тропе. Тем не менее, представленные Таней идиллические образы полностью совпадают с осуществлённым Ольгой и Штольцем уединением, которое, несмотря на то, что ему угрожает призрак дисгармонии, тем не менее является в целом мирным и основанным на определённом эстетическом принципе.

Штольц и Ольга поселяются на южном берегу Крыма, в тихом уголке на морском берегу. «Среди этой разновековой мебели, картин, [...] мелочей, в океане книг и нот веяло теплой жизнью, [...] везде [...] сияла вечная красота природы. [...] на почетном месте, блистал, в золоте с инкрустацией, флигель Эрара.» [ГОНЧАРОВ 1952: 388]. Е. Ляпушкина считает крымское уединение Ольги и Штольца осуществлением обломовской мечты об идиллии. В своём труде она также замечает, что в данной ситуации речь идёт более конкретно о южном побережье Крыма, а с понятием *юга* связан очень важный для русского романтизма мотив — мотив преодоления конфликта с реальностью, освобождения, избавления, удаления. По мнению Ляпушкиной переселение Ольги и Штольца в Крым также может быть интерпретировано в контексте этой традиции. «Но их не покидает сознание того — пишет она, — что покинутый ими мир — [...] мир трагический, более того, они понимают, что не могут избежать тяжких испытаний», вследствие чего «воплотившаяся эстетическая гармония теряет свой абсолютный характер» [ЛЯПУШКИНА 1996: 129, 131].

Любовь Тани начинается на «конце света» [УЛИЦКАЯ 2000: 359], на побережье крымского посёлка Курортное, и о возвращении туда же она мечтает после рождения Жени: «а у нас будет дом в Крыму, и сад, и музыка... Таня, не дорисовав картины счастливого будущего, засыпала, пока девочка еще сосала» [УЛИЦКАЯ 2000: 384]. В мечте Тани Крым также появляется как пространственный элемент освобождения, всё более полной эстетической гармонии. Однако как в связи Ольги и Штольца присутствует трагическое предчувствие невозможности бесконечно расширяющегося освобождения, так и в романе Улицкой момент единства оказывается иллюзией.

Суммируя вышесказанное, можно утверждать, что Улицкая, используя известные архетипы и классическую традицию 19-го века, создаёт пространственную конструкцию, вызывающую в памяти так называемый «усадебный текст», связанный с усадебной жизнью 19-го века. Однако Улицкая осознаёт, что представления, вызываемые кодовой системой данного текстового типа, не являются релевантными для содержаний 20-го века, поэтому в сложном процессе трансформации (понимаемой согласно Жерару Женетту) она присоединяет новые смысловые плоскости к рассмотренным выше элементам, интерпретируемым как пространственные метафоры: в пространственной конструкции, воссоздающей усадьбу, определяющий признак закрытости подменяется открытостью, а связанное с Крымским полуостровом представление об идиллической полноте, завершённости, становится возможным уже только во сне или полусне. Тем не менее, другие содержания, связанные с усадебным текстом 19-го века – такие как естественное существование, жизнь, находящаяся в гармонии с землёй, с природной и общественной средой, а также суверенность личности, достигающей целостности в условиях богатой духовной и душевной среды – становятся важными и в этом новом пространственном измерении и могут оцениваться как определяющие элементы смысловой конструкции современного текста.

Литература

- БАХТИН 2014: М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. IX. „Идиллический хронотоп в романе” <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop9.html> /Дата обращения: 2014. 01. 27/
- ГОНЧАРОВ 1952: И. А. Гончаров. Обломов. // И. А. Гончаров. Собрание сочинений. Т. 2. Москва: Правда.
- ДАРК 1991: О. Дарк. Женские антиномии. Дружба народов. № 4 257-269.
- ДАРК 1994: О. Дарк. Чистый кристалл постмодернизма. Независимая газета. 26 января 15-16.
- ЗОЛОТОНОСОВ 1993: М. Золотонос. Чувствительность с приставкой «нео». Московские новости. № 6
- КАЗАРИНА 1996: Т. Казарина. Рецензия на сборник Л. Улицкой. http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_4_1996_e.htm /Дата обращения: 30.11.2013/
- КРАШОЩЕКОВА 2012: Е. А. Краснощекова. И. А. Гончаров. Мир творчества. Санкт-Петербург: Пушкинского фонда.
- ЛЕЙДЕРМАН–ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. Т. 2. Москва: Академия.
- ЛЯПУШКИНА 1996: Е. И. Ляпушкина. Идиллия в романе И. А. Гончарова. // Е. И. Ляпушкина. Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов». Санкт-Петербург: С.-П.-ого университета. 86-133.
- ПОБИВАЙЛО 2009: О. В. Побивайло. Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой. Диссертация. Барнаул, «Алтайская государственная педагогическая академия».
- УЛИЦКАЯ 2000: Л. Улицкая. Казус Кукоцкого. Москва: Эксмо.
- УЛИЦКАЯ 2007: Л. Улицкая. Медя и ее дети. Москва: Эксмо.

- ЩУКИН 1997: В. Щукин. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ЭЛИАДЕ 1994: М. Элиаде. Священное и мирское. Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. Москва: МГУ.
- ЭПШТЕЙН 2005: М. Эпштейн. Новая сентиментальность. Тимур Кибиров и другие. // М. Эпштейн. Постмодерн в русской литературе. Москва: Высш. Шк. 437-447.
- ЮЗБАШЕВ 1998: В. Юзбашев. Параллельная литература. Знамя. №11. /<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/11/parall-pr.html>. Дата обращения: 30.11.2013/
- BACHELARD 2011: Bachelard, G.: A tér poétikája. Ford. Bereczki Péter. Budapest: Kijárat.
- EURIPIDÉSZ 1964: Euripidész. Médeia. Ford. Kerényi Grácia. // Euripidész: Tíz tragédia. Budapest: Európa. 51-100.
- MOLNÁR 2012: Molnár A. Goncsarov hármaskönyve. Ivan Goncsarov regényei a XIX. századi irodalomban. Budapest: Argumentum.
- OVIDIUS 1982: P. Ovidius. Átváltozások. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Európa.
- PAPPERT 2013: Pappert M. Az oblomovizmus megfogalmazásai I. A. Goncsarov Oblomov című regényében. Budapest., ELTE. /PhD-értekezés/

Abstract

A Dialogue between 19th and 20th Century Texts at the Level of Metaphorical Spaces: Lyudmila Ulitskaya and Ivan Goncharov

Lyudmila Ulitskaya is an author who is associated with several trends in contemporary Russian literature, yet the proximity of her texts to 19th-century prose fiction is also beyond any doubt. Quite a few of her novels feature mythical subject matters or characters, while a mythical basis can also be perceived in the handling of space and time in them. In *Medea and Her Children* (*Медея и её дети*, 1996), the house of the character named in the title and located on the Crimean peninsula, is the spatial manifestation of familiar cohesive force. This spatial element, which displays sacral features, represents a mythical center that incidentally seems to evoke 19th-century rural life in landowners' demesnes through its idyllic atmosphere. There is a similarly idyllic content connected to the Crimean region in her *Kukotsky's Case* (*Казус Кукоцкого*, 2000) as well. The peculiarly musical relationship between Tanya and Sergei also starts at a place that resembles the Crimean coast scenes in *Medea and Her Children* and it is this very location Tanya dreams herself to be back to after the birth of her daughter. A well-founded question one can put is to what extent the positive sequence of associations connected to the Crimean spatial notions mentioned above is similar to, or different from, the "idyllic chronotopos" (Bakhtin) present in the classic novels, especially in Goncharov's *Oblomov* (*Обломов*, 1859).

**ОБРАЗ СМЕРТИ-ВОСКРЕСЕНИЯ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ
В ЧЕТЫРЕХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX И XX ВЕКОВ**

Tünde SZABÓ

Простая и прозрачная на первый взгляд повесть Л. Улицкой «Сонечка» на самом деле пронизана культурными, литературными и мифологическими аллюзиями. Тексты, с которыми повесть перекликается таким или иным образом, формируют определенные ряды, которые все вместе создают тот литературно-духовный фон, на основе которого можно определить место этого произведения в литературной традиции. В настоящей работе рассматривается один ряд перекликающихся с повестью текстов.

Главная героиня повести – читающая девушка, которая «пасла свою душу на просторах великой русской литературы» [УЛИЦКАЯ 2007: 11]. Среди тех авторов, которых она читает, некоторые названы конкретно, а некоторые только намеком. К этим последним относится и имя Ф. М. Достоевского: читая классическую литературу, Сонечка опускалась «в тревожные бездны подозрительного Достоевского» [УЛИЦКАЯ 2007: 11]. Тем не менее, поэтика Достоевского, прежде всего роман «Преступление и наказание» и лежащий в его основе поэтико-семантический комплекс, имеет огромное значение для поэтики повести Улицкой.

Связь между романом «Преступление и наказание» и повестью Улицкой создается с посредством двух произведений 20 века. Оба произведения – рассказ Е. Замятина «Наводнение» и роман В. Ерофеева «Русская красавица» – имеют двустороннюю связь: с одной стороны, их сюжеты созвучны с повестью Улицкой, с другой – с романом Достоевского. В силу того, что они между собой не связаны на сюжетном уровне, можно сказать, что связь повести Улицкой с романом Достоевского «Преступление и наказание» создается по двум независимым друг от друга «каналам».

Сюжетные переклички

Рассмотрим сначала, какие параллельные черты наблюдаются на уровне сюжетов четырех произведений. Замятинский рассказ «Наводнение» довольно прозрачно соотносится с романом Достоевского: с петербургским пространством, в котором происходят события; именем героини, которую также зовут Софья; некоторыми другими деталями сцены убийства. Софья убивает свою

названую дочь топором; сразу после убийства соседка стучит в дверь, за которой прячется убийца, и ее, также как и Раскольникова, никто не подозревает в убийстве. Общими сюжетными элементами двух вышеназванных произведений можно считать и механичность совершения убийства и потребность убийцы в признании своего греха.¹ Раскольников отправляется к процентщице в состоянии «точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать», [ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: 69] и совершает свой поступок механически, почти не соображая, что делает. В рассказе Замятина метафора зацепившейся одежды превращается в элемент действия, о котором рассказывает Трофим Иваныч и который воспринимается Софьей как предсказание ее собственной смерти: на заводе смазчика «зацепило маховиком, и когда его сняли, он пощупал голову, спросил: где шапка – и кончился» [ЗАМЯТИН 1990: 178]. Сама Софья совершает убийство тоже механически, независимо от своего сознания: «как будто Софьины руки совсем отдельно от нее думали и делали все, что надо, а она сама, в стороне, блаженно отдыхала...» [ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: 160]. Признание совершенного греха героем в романе Достоевского выступает как переломный момент сюжета, а в рассказе Замятина становится завершающим моментом действия, тем самым оставляя дальнейшую судьбу героини открытой.

Совсем другой аспект рассказа «Наводнение» перекликается с повестью Улицкой «Сонечка».² Наряду со совпадением имен главных героинь, в основе обоих произведений лежит один и тот же конфликт. В обоих случаях после долгих лет брачной жизни муж и жена принимают в дом чужую девушку, которая, вытеснив законную жену, становится любовницей мужа. И хотя решение конфликта принципиально отличается в этих двух произведениях (Сонечка не только не убивает соперницу, но даже после измены мужа относится к ней, как дочери), сам этот конфликт сопровождается параллельными мотивами. В обоих случаях принятие в дом девушки мотивировано бесплодием жены. У героини Замятина вообще нет детей, а Сонечка после рождения дочери Тани неспособна больше рожать из-за своей «детской матки». Предложение принять в дом сироту в обоих текстах выражается похожими фразами: «Трофим Иваныч, возьмем к себе Столярову Ганьку, пусть будет нам вместо...» [ЗАМЯТИН 1990: 159] – говорит Софья Трофиму Иванычу и «Роберт, пусть эта девочка поживет у нас в доме...» [УЛИЦКАЯ 2007: 111] предлагает Сонечка Роберту Викторовичу. С обоими женскими образами связаны мотивы дома и питания. Бесплодие Софьи в рассказе Замятина метафорически отождествляется с пустым домом: «... ей было зимне, пусто. На Малом против церкви стоял такой же пустой с выеденными окнами дом». [ЗАМЯТИН 1990: 160] А для Сонечки в повести Улицкой идеальная семейная жизнь связана

¹ О созвучиях в двух произведениях детально писал К. Коллинс. см. Сн. COLLINS, 1973, с. 91-103.

² На возможную связь между двумя произведениями указывает Й. Горетить, см. J. GORETTY 2003.

с московским домом: «ей страстно хотелось нормального человеческого дома» [УЛИЦКАЯ 2007: 62]. Там она усердно кормит семью, включая и свою названую дочь. В рассказе Замятина связывающий три персонажа мотив – это мотив хлеба, который впервые появляется на коленях осиротевшей Ганьки.

Роман В. Ерофеева «Русская красавица», как и рассказ «Наводнение», перекликается и с романом «Преступление и наказание» и с повестью «Сонечка». С одной стороны, в романе В. Ерофеева появляется второстепенный персонаж, носящий имя и отчество Достоевского, Федор Михайлович. Основной конфликт начинается со ссылки на библейскую притчу о воскрешении Лазаря, служащую идеологическим ядром (термин П. Торопа) [ТОРОП 1997: 90] романа «Преступление и наказание». Воскрешение Лазаря в романе В. Ерофеева фигурирует в травестийном ключе: рассказчица-проститутка Ирина Тараканова воскрешает мужской член своего старого любовника, Владимира Сергеевича: «Воскресила [его Лазаря], хотя положение было пиковое, надежд не подавал никаких...» [ЕРОФЕЕВ 2010: 66]. Половой акт заканчивается смертью героя – и этот же момент отсылает нас к повести Улицкой, в которой главный герой Роберт Викторович умирает также при совокуплении. Значимо совпадение, состоящее в том, что оба героя названы только именем и отчеством, к тому же восходящими к конкретным художникам-прототипам. И у их возлюбленных тоже имеется много значительных совпадений. Обе – проститутки: Ирина – профессиональная, а Яся, «платит» мужчинам своим телом для того, чтобы достичь своих целей. Обе приехавшие в Москву провинциалки, где выступают в роли последней музы знаменитого, старого художника. В обоих сюжетах важное место занимают похороны героев, но в этих эпизодах взаимоотношения женщин, жены и любовницы, различаются. В романе В. Ерофеева Ирине по воле вдовы, не дают попрощаться с покойником, и по ее же ходатайству начинается процесс, в результате которого Ирина лишается работы, друзей и кончает самоубийством. В повести Улицкой, наоборот, Сонечка и Яся стоят рядом у гроба Роберта Викторовича. Позже судьба Яси, благодаря усилиям Сонечки, принимает «сказочный оборот». Также, как и в рассказе «Наводнение», здесь сюжетные совпадения сопровождаются параллельными мотивами бесплодия, беременности, родов, гомоэротической дружбы девушек.

Все перечисленные совпадения позволяют предполагать, что за сходными моментами сюжетов скрывается более существенная связь между четырьмя произведениями. Нам представляется, что они варьируют один и тот же поэтико-семантический комплекс, который мы впервые обнаруживаем в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Этот поэтико-семантический комплекс восходит к мифологическому мышлению, поскольку в его центре лежит древнее представление о том, что смерть – это воскресение. Именно этот образ³ объединяет разработанные на разных уровнях сюжета и разного значения элементы. Это – *ребенок* (и связанная с ним тема *материнства* или

³ Здесь речь идет, конечно, не об историческом процессе, о котором пишет О. Фрейденберг в своей работе *Поэтика сюжета и жанра*.

проституции, плодородия или бесплодности), жертва (в виде убийства или самоубийства), *мифологема земли* и связанная с ней проблема *софийной функции женских персонажей*. Хотя все эти элементы проявляются в произведениях четырех авторов по-разному, тем не менее, они везде тесно взаимосвязаны и формируют без труда поддающийся описанию комплекс.

Рассмотрим в отдельности перечисленные элементы этого комплекса во всех четырех произведениях.

Мотив ребенка и жертвы

Сюжет воскресения в романе «Преступление и наказание» детально разработан в критической литературе, поэтому здесь ограничимся указанием на те моменты, которые важны с точки зрения дальнейшей трансформации элементов указанного поэтико-семантического комплекса.

Главные герои романа Достоевского с первого момента своего появления представлены как чьи-то *дети*. Раскольников читает письмо от матери, а о судьбе Сони ему рассказывает Сонин отец, Мармеладов. Связанная с образом Сони тема *проституции* распространяется и на сестру Раскольникова, Дуню, и на маленькую Полечку, которой достается такой же удел, как ее сестре. К этим же женским персонажам примыкает образ «поминутно беременной» Лизаветы с ребяческим лицом и пьяной девочки, которую Раскольников встречает на улице.

С мотивом *ребенка* в романе теснейшим образом взаимосвязан мотив *жертвы*. Жертвами оказываются в романе почти все главные действующие лица. Кроме жертв убийства, жертвой выступает сам убийца. «Я себя убил, а не старушонку» – говорит Раскольников Соне [ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: 397]. Соня также является жертвой, поскольку она «тоже переступила», наложила на себя руки. С ее поступком Раскольников отождествляет решение Дуни выйти за Лужина: «... мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? [выделено мною – Т.С.]». [ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: 44]

Жертва женских персонажей имеет двойной контекст в романе. С одной стороны, обе девушки принесены в жертву родителями. Соню посылает за желтым билетом Катерина Ивановна, а отец Мармеладов не только не препятствует этому, но даже берет деньги у Сони на выпивку. А мать Раскольникова одобряет самопожертвование дочери ради сына. Ссылка на ветхозаветный контекст жертвы ребенком появляется в эпилоге романа, где в момент своего «воскресения», на другой стороне реки, Раскольников видит кочевников, у которых «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его». [ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: 517]. От образа Авраама неотделим образ его сына Исаака, который появился на свет после долгих лет бесплодия родителей, и которого отец должен был принести в жертву в знак своей беспредельной веры в Бога. В ветхозаветной истории главную роль играет

отец, а ребенок пассивен, его роль жертвы остается без всякой рефлексии. В Новом Завете, наоборот, акцент переносится на Сына как жертву. Смерть на кресте – это самовольное и осознанное принятие на себя роли жертвы. Поэтому можно сказать, что Соня и Дуня, добровольно и осознанно пожертвовав собой ради любимых ими людей, поступают в новозаветном контексте понимания жертвы. В этом же контексте проходит свой путь Раскольников: принятие им креста как в физическом, так и в символическом плане, становится условием для его воскресения.

В рассказе Замятина «Наводнение» исходным конфликтом является *бесплодие*: главная героиня повести, Софья не имеет детей.⁴ Чтобы преодолеть это состояние, она предлагает мужу принять в дом осиротевшую девочку, Ганьку. Позже она убивает эту же девочку-соперницу, и оба поступка, «представляющие собой не только – в плане реалистическом – *преступление*, но и – в плане мифического мышления – *исполнение* закона жизни, являются предопределенными с самого начала» [ШМИД 1998: 63]. «*Жертвенная*» смерть Ганьки находится в непосредственной связи с зачатием и *рождением* собственного ребенка: «В «Наводнении» нарратор эксплицитно утверждает возрождение жертвы убийства: именно в день смерти Ганьки ее убийца зачала девочку».⁵ После совершения убийства Софья тоже подвергается трансформации, но без сакрально-этического содержания, имеющего место в трансформации Раскольникова. В случае Софьи происходит процесс отождествления со своим собственным «я», и в конце этого процесса совершенное будто бы независимо от «я» убийство воспринимается героиней как ее собственный поступок: «Я – убила, – тяжело, прочно сказала Софья» [ЗАМЯТИН 1990: 181]. После этого она почувствует потребность в исповеди, в публичном признании своего греха, как и Раскольников.

Тематическим ядром романа В. Ерофеева «Русская красавица» также является образ смерти-воскресения, и в связи с ним разыгрываются все элементы вышеуказанного поэтико-семантического комплекса. Основной конфликт в сюжете – *беременность* главной героини и связанная с этим проблема материнства и проституции. Ирина Тараканова профессиональная проститутка, которая называется «бабушкой русского аборта» [ЕРОФЕЕВ 2010: 6]. Ее любовник, Владимир Сергеевич уже немощный старик, который «был беспомощен в главном средстве» [ЕРОФЕЕВ 2010: 44]. После смерти он возвращается в виде призрака, совокупляется с Ириной, которая беременеет «вопреки всем научным законам бесплодия» [ЕРОФЕЕВ 2010: 8]. Это событие служит толчком для экзистенциального кризиса Ирины, который ведет к *самоубийству* вместе

⁴ Бесплодность героини Ж. Хетени сводит к ветхозаветным сюжетам. См. Ж. ХЕТЕНИ 1997. 9-19.

⁵ „In The Flood the narrator explicitly states the rebirth of the murder victim: the day Gan'ka is murdered, the murderer conceives a new girl-child.” CH. COLLINS, цит. произведение, с. 93. (Перевод наш – Т.С.)

с не успевшим еще родиться ребенком. Перед самоубийством героиня пытается выйти из кризисного положения путем *самопожертвования*: с помощью ритуального бега спасти себя и Россию. Ее жертва – согласно поэтическому принципу гротескного реализма⁶ – проявляется в профанном и сниженном виде и заканчивается провалом.

В повести Улицкой тема ребенка, материнства и проституции тоже занимает важное место, и связан с образом смерти-воскресения. Исходный конфликт состоит в том, что после долгих лет брачной жизни в Сонечке рождается потребность в большой семье, но она *не способна рожать* больше детей. Она принимает в дом Ясю, в судьбе которой «все располагало к тому, чтобы [она] стала профессиональной *проституткой* [выделено мною – Т.С.]». [УЛИЦКАЯ 2007: 90] Она проституткой не стала, просто заняла место последней музы в жизни мужа Сонечки, стареющего художника, Роберта Викторовича. Смена женщин не сопровождается ни убийством, ни самоубийством – то есть тема жертвы и жертвоприношения появляется в повести Улицкой в ослабленном, переосмысленном виде. «Жертвенную» смерть в повести сменяет добровольное принятие героиней судьбы: «...как мудро устроила жизнь, что принесла ему под старость такое чудо... – думала Соня.» [УЛИЦКАЯ 2007: 129].

Сюжетное развертывание смерти-воскресения осуществляется в трансформации мужского персонажа. В момент встречи с Сонечкой, у Роберта Викторовича, которого на Западе считали уже погибшим, «звериная сила к жизни почти исчерпалась» [УЛИЦКАЯ 2007: 28]. Трансформация, ведущая его к «воскресению», начинается с женитьбы на Сонечке. Благодаря Сонечке, возрождаются его жизненные и творческие силы, и он опять начинает заниматься художественным творчеством. В первый период их брачной жизни Сонечка параллельно выполняет роль матери и любовницы: в башкирской избе по утрам «е тело радостно утоляло голод двух драгоценных и неотделимых от нее существ». [УЛИЦКАЯ 2007: 53]. Позже, с того момента, как роль любовницы возьмет на себя их названная дочь, Яся, для старого Роберта Викторовича начинается «еще одна, последняя жизнь» [УЛИЦКАЯ 2007: 108].

Мифологема *Земли*

В романе Достоевского к мотивам жертвы и добровольного принятия креста прикрепляется и образ земли. После признания в убийстве, Соня Мармеладова предлагает Раскольникову выйти на перекресток и там просить прощения у оскверненной его грехом земли. Исповедоваться земле и просить у нее прощения входит в ряд мифическо-литургических функций Земли. «Соразмерность совести и земли свидетельствует, что для определенного исторического эона именно «вещая» Земля и отношения к ней были той основой, на которой в высокой степени формировалась совесть... [...] Исповедовались Земле как раз

⁶ Имеется в виду термин М. Бахтина, разработанный им в связи со смеховой культурой средневековья. О том, как проявляется принцип гротескного реализма в романе «Русская красавица» см.: Т. SZABÓ 2014.

потому, что Земля погребает (или покрывает) грех, глухо скрывая тайну. [...] Впрочем, один грех Земля не может скрыть – убийство, и этот грех она, как считается, открывает Небу, ибо убийство нарушает сам принцип жизни, воплощением которого является Земля.» [ТОПОРОВ 1998-1999: 276]

Таким образом, в романе Достоевского принятие креста-жертвы и исповедь Земле становятся взаимосвязанными, представляя собой двойное условие приобретения новой жизни. Поклон Земле повторяется еще раз в эпилоге романа, когда Раскольников, признавая веру Сони своей, падает на землю у ее ног: «вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам» [ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: 517].

В «новомифологическом» рассказе Замятина в центр внимания ставится именно мифический образ Земли. Благодаря параллели между внешним и внутренним мирами, Софья становится персонифицированным образом Земли: «Живот был круглый, это была земля»; [ЗАМЯТИН 1990: 176] в ее мироощущении «всплывает мифологическая модель сверхзадачи, то есть жертвоприношения и возрождения» [ШМИД 1998: 65]. Согласно этой задаче, она является единственным активным персонажем повести, который не только совершает поступок, но и – как это было уже отмечено – проходит процесс осознания этого поступка. Ее обособленность, и также параллель родов с процессом осознания своего поступка являются сюжетным развертыванием семантического потенциала, связанного с мифологемой Земли: «Земля – всегда о собь, обособлена, одна, как всякая «познанная» (*g'en-) женщина, готовящаяся стать матерью, то есть рожать – рождать (*g'en-), производить потомство, образующее род (*g'en-). Но эти роды, собственно и есть *открытие* самой себя в своем продолжении и, значит, акт познания (*g'en-), выведение себя из состояния обособленности и включение в новую, более полную общность – единство». [ТОПОРОВ 1998-1999: 259] В браке Софьи и Трофима Ивановича открытость по отношению к мужу – один из основных сигналов супружеских отношений. Софья как послушная жена долгие годы «открывала рот» по ночам в ответ на приближения мужа, но на самом деле она не открывалась и не беременела. Только убийство-жертвоприношение Ганьки привносит изменения в их отношениях. После исчезновения девушки Трофим Иванович две ночи подряд приходит к Софье «молча, злобно, жадно», и она впервые открывается мужу вся, и, в результате беременеет. Но ее признание в убийстве после рождения дочери – начало неразрешимого конфликта между супругами.⁷

⁷ Антагонизм супругов активизирует фольклорную традицию, имевшую еще живой контакт с мифологией. Постоянный атрибут Трофима Ивановича, его короткие ноги, как будто вросшие в землю, появляется в тексте в конфликтных ситуациях, причиной которых является Ганька. «Он встал посредине кухни большеголовый, широкий, ноги короткие – будто был вкопан по колени в землю». (Е. ЗАМЯТИН цит. произв., с. 163.) Вросшие в землю по колени ноги отсылают нас к образу Святогора. Святогор, древнейший былинный герой мифологического происхождения, появляется в двух типах былинного сюжета, которые – в отличие от других былин – оканчиваются смертью

Этот конфликт воспроизводит мифологические представления о конфликте Отца-Неба с Матерью Землей, одной из причин которого служит нарушение табу, связанное со статусом детей [ТОПОРОВ 1998-1999: 264]. Как муж персонифицированного образа Земли, с точки зрения мифопоэтики Трофим Иваныч выполняет роль Отца-Неба. Это подтверждается и тем, что с нарядом с «водяными» атрибутами в его образе – как у бога громовержца – присутствуют и «огневые» атрибуты (угольная пыль, огонь, котел). Тем не менее, герой Замятина не в состоянии выполнить свою главную мифологическую задачу, а именно оплодотворение героини-Земли. На это однозначно указывает описание природы перед эпизодом убийства: «... выл ветер, летели серые, городские, низкие, каменные облака – будто опять вернулись те же душные тучи, ни разу за все лето не прорвавшиеся грозой...» [ЗАМЯТИН 1990: 168].

В романе «Русская красавица» образ Земли также прикреплен к моменту жертвоприношения, поскольку местом ритуального бега Ирины служит татарское поле. В этом произведении мифические функции и особенности земли играют маловажную роль по сравнению с романом Достоевского и рассказом Замятина. Тем не менее, образ земли расширяется в других направлениях: с одной стороны, историко-культурным компонентом, а, с другой стороны, земля становится пространством магического ритуала. Вместо того, чтобы стать святой, Ирина приобретает атрибуты ведьмы, после чего для нее открывается возможность вступить в контакт с призраком Владимира Сергеевича.⁸

Мифологема Земли в повести Улицкой не появляется эксплицитно. Однако, по некоторым своим атрибутам две женщины, Сонечка и Яся, представляют собой две ипостаси Земли, как они описаны у В. Топорова. «С одной стороны, Земля – нетронута, непорочна, цельна, целомудренна, она – Приснодева. С другой стороны, она – развратна, и ее развратность есть *terminus technicus*.

героя. (См. В. ПРОПП 1999. с. 76.) Для нашей темы интересен сюжет, в котором Святогор пытается победить спрятанное в мешке притяжение земли. Когда он пытается поднять этот мешок (суму), его ноги погружаются в землю: «Только дух под сумочку мог подпустить, / А сам по колена в землю угрыз». (*Святогор и тяга земная* // Славянская мифология / Русские былины

<http://word-of-legends.ru/slavyanskaya/bilini/id674>). «Гибель Святогора при безуспешной попытке вытянуть из земли «суму перемётную» и смерть в каменном гробу как-то связаны с землей: Святогор не может осилить землю, земля не может носить Святогора. Земля и Святогор в некотором роде антагонисты; [...] Святогор связан с землей, с ее темными хтоническими силами...». (*Мифы народов мира*, Энциклопедия I-II. глав. ред. С.А. ТОКАРЕВ. Москва, 1988. с. 421.) Кроме коротких ног, как атрибут Трофима Иваныча появляется и «сумочка» – мешок, в котором он приносит хлеб. А позже, в этом же мешке уносит Софья на Смоленское поле труп Ганьки. Конфликт Святогора с Землей В. Топоров возводит к мифологическим представлениям о конфликте Отца-Неба с Матерью Землей. На основе этого можно сказать, что между текстом Замятина и мифическими представлениями присутствует и фольклорная традиция.

⁸ Другие элементы, связанные с темой ведьм в романе: образы Вероники и Катерины Максимовны, «договор» с нечистым о свадьбе, эпизод с яйцом и т.д.

Разврат Земли (праслав. *orz-vortъ) – это ее готовность повернуться к каждому, вернее каждый раз, когда появляется мужской участник соития, и развернуть ему свое лоно. Но только этот «каждый» всегда один – Отец-Небо, и при каждом годовом повороте происходит этот акт соития («разврат») с тем, чтобы при очередном повороте Земля снова предстала Приснодевой, то есть вернулась (поворотилась) к себе самой и познала себя самое. [...] Сам момент поворота отмечен особо...» [ТОПОРОВ 1998-1999: 267]. В образе Сонечки, которая освещается «изнутри подлинным светом», [УЛИЦКАЯ 2007: 28] и которая, учитывая ее недоразвитую, детскую матку, родила почти чудом, проявляются непорочность и цельность Земли, а в образе легко отдающейся всем Яси – ее же развратность. Смена двух женщин в жизни Роберта Викторовича – выделенный эпизод сюжета: Яся отдается старому художнику в новогоднюю ночь, вылезая из ночной рубашки Сонечки.

Софийная функция женских персонажей

В трех из четырех рассматриваемых произведений героиню зовут Софья, только героиню романа В. Ерофеева зовут Ирина. Зато в этом произведении мужской персонаж носит имя и отчество Владимира Соловьева. Поэтому еще один аспект изучаемого поэтико-семантического комплекса оказывается значимым: а именно, связь женских образов с учением о Софии, занимающее особое место в русской религиозно-философской мысли.

Софиология разработана русскими религиозными философами рубежа 19 и 20 веков, в первую очередь Вл. Соловьевым, П. Флоренским и С. Булгаковым. Их учение о Софии не образует единое философское направление, оно является – особенно у Соловьева – теолого-философско-эстетическим мышлением, соприкасающимся с учениями гностицизма и каббалы, и во многом основанным на личном мистическом опыте. Источником этого мышления в определенной мере можно считать и творчество Достоевского, его мистический культ Матери-Земли. «У Достоевского мать-земля есть прямо мистическая аналогия христианского представления о Богородице. Об этом у Вл. Соловьева не говорится. Но его постоянная софийная устремленность всегда выдвигала на первый план материалистические тенденции старых и языческих и христианских представлений. С этой софийной точки зрения, образ матери-земли был особенно близок поэтической и мистической настроенности философа. [...] ...несомненно, вместе с Достоевским Вл. Соловьев пророчествовал о какой-то новой религии, где на первом плане была Земля...». [ЛОСЕВ 1990: 42-43]

Концепцию Соловьева о Софии А. Лосев считал не до конца разработанной и местами противоречивой, и, в конце концов, видел в ней особое воплощение соловьевской идеи всеединства. Лосев выделил десять аспектов соловьевского учения о Софии. Но для нашего анализа важны не они, а те аспекты, которые – наряду с представлениями других философов и источников о Софии – являются наиболее устойчивыми в русской культуре вообще, и в литературных

произведениях в частности. Такими аспектами оказываются: 1/ посредническая роль между Богом и человеком, 2/ любовь, 3/ женственность, 4/ красота, 5/ мудрость (дом), 6/ (художественное) творчество, 7/ связь с Землей и Богородицей.⁹

Все эти аспекты в разных вариантах проявляются в анализируемых четырех произведениях. Уже на уровне разных сюжетов очевидно, что все героини переживают и представляют собой особую форму любви, то есть, их важнейшим и общим софийным аспектом является любовь. А наряду с этим общим аспектом, в каждой доминирует какой-то другой.

В образе Сони Мармеладовой доминантными являются посредническая роль между Богом и человеком, и связь с Землей и Богородицей. С одной стороны, Соня выступает посредником между двумя мирами: трансцендентным, представляемым в романе евангельским текстом, и петербургским бытом: «... с ее образом в романе связано основное бытование евангельского текста, именно в ней реализуется софийная функция посредника, который просветляет романский мир евангельским словом».¹⁰ С другой стороны, существует интерпретация, согласно которой образ героини в эпилоге романа представляет собой словесный образ иконы Богородицы (Сподручницы грешных), а поклон Раскольникова как почитание этой иконы [КАСАТКИНА 1996: 227-293].

В софийности героини Замятина доминирует связь с домом и с Землей. Она пытается преодолеть пустоту дома и вместе с тем свою бесплодность. В ее замкнутости и сосредоточенности на себе проявляется саморефлексивность Софии, которую В. Топоров связывает даже с поэтикой литературного произведения: «Обращение Земли на самое себя ради жизни сопоставимо не только с ранее отмечавшейся рефлексивностью *Σοφία*, но и с пониманием поэтической функции как установки-обращения на сообщение (message) ради *него самого*. Сам способ построения поэтического текста по своему существу „софиен“» [ТОПОРОВ 1998-1999: 258].

В романе В. Ерофеева центральное место занимает другой аспект Софии, а именно ее красота. Но, в отличие от божественной красоты Софии, красота главной героини романа подчеркнута телесная, имеющая свое место на страницах мужских журналов. Увлеченность этой красотой проявляется всегда

⁹ См. П. ФЛОРЕНСКИЙ, *Письмо десятое: София // Столп и утверждение истины*. http://azbuka.ru/vera_i_neverie/o_boge2/stolp-i-utverzhenie-istiny.shtml, П. ФЛОРЕНСКИЙ, 2000, С. БУЛГАКОВ, *Софийность твари // Свет невечерний*. <http://vehi.net/bulgakov/svet/>, К. Мочульский, 1995. 63-219., В. Н. ТОПОРОВ, *Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл*. <http://einai.ru/PDF/2012-02-toporov>, Р.Р. АПРИСКО 2007., *Az orosz vallásbölcsélet virágkora. Tolsztojtól Bergyájevíg I-II.* (Vál.: Török E.), Vigília, Вр., 1988. Z. HAJNÁDY, 2002.

¹⁰ Е. НОВИКОВА, 1999. 89-99. 91. По убеждению исследовательницы, сам Достоевский, впервые в русской литературе встроив в свой роман евангельский текст, совершил софиургический акт: «... это истинно софиургический акт, реализация софиологических представлений о становящейся софийности тварного мира, о теургийнософиургийном преображении его искусством.» Там же.

в материальной сфере и ведет только к сексуальному акту, и такого рода красота – в отличие от представления Достоевского – не способна спасти мир. То есть, роман Ерофеева в целом является полемическим по отношению к концепциям Вл. Соловьева и Достоевского.

Разные аспекты Софии больше всего обнаруживаются именно в повести Улицкой,¹¹ и они распределены между тремя женскими образами. После переселения в Москву, в жизни семьи все больше подчеркивается разделение на материальную и духовную сферы. Сонечка, строящая и поддерживающая идеальный дом – что само по себе является выполнением софийной функции – погружается в материальный мир быта. Роберт Викторович, избравший себе позицию интеллектуала и творца, сохранившего в своем творчестве традицию Каббалы, оценивает мир Сонечки как «мудрый». Раньше мы уже отмечали посредническую роль Сонечки, благодаря которой Роберт Викторович возвращается к творчеству. В роли посредника Сонечку сменит Яся, с образом которой связана красота. Художественное творчество как *rag excellence* софиургический акт осмыслено в повести с разных точек зрения. С одной стороны, оно тесно взаимосвязано с эротикой, что, скорее всего основано на западной, платонической традиции. С другой стороны, наряду с художником мужского пола появляется и художник женского пола. Духовная и творческая сила дочери Роберта Викторовича и Сонечки подчеркнута женского характера: «Происходящее вокруг Тани, как догадался Роберт Викторович, было то самое, чем и его молодость была заражена, но под знаком иной стихии, женской...» [УЛИЦКАЯ 2007: 82]. Таким образом, в повести Улицкой немножко переосмысливается отношение Софии к творчеству: женская стихия в этом произведении выступает не только как поддерживающий мужчину материальный принцип, но и как особая, самоценная творческая сила.

Подводя итоги трансформации описанного поэтико-семантического комплекса в четырех указанных произведениях, можно заключить следующее.

В романе Достоевского исходной проблемой является грех, требующий жертв, и потом добровольное принятие креста как формы покаяния. Переход из одного состояния в другое обозначает и смену сфер: идейно-этической и христианской, переплетенной с мифологическими представлениями о Земле. Переход из одной сферы в другую структурно проявляется в трансформации мужского персонажа, поддерживаемой главной героиней романа. А в выполняемой героиней роли реализуется один из важнейших аспектов Софии: посредничество между Богом и человеком.

¹¹ К. Дьюрки интерпретирует повесть Улицкой как опошленную, деградированную версию софиологии 19 века. K. GYÜRKY, *A Szófia-tantól a Szonyecskaig. (Ljudmila Ulickaja: Szonyecska)*. <http://www.jelenkor.net/main.php?disp>. В свете нашего анализа такая интерпретация произведения показывается спорной. О проблеме Софиинности в повести Улицкой см. также Н. КОВТУН, 2011 53(2). 53-70.

Этой изначальной форме противостоит динамика рассказа Замятина. Здесь основой являются древние мифологические представления; в истории супругов в конечном счете разыгрывается архетипический конфликт Отца-Неба и Матери-Земли. Мужской персонаж пассивен, трансформация происходит во внутреннем мире главной героини в форме постепенного осознания совершенного греха, то есть как передвижение в этическую сферу, которая у Достоевского была исходной. Переход с уровня подсознательного на уровень сознания одновременно обозначает в рассказе сближение мифологического и реалистического пластов.

В романе В. Ерофеева все элементы изначального поэтико-семантического комплекса проявляются преимущественно в трагедийной форме. Духовная сфера превращается в телесную, христианский контекст сменяется магическим, а похождения главной героини вообще пародируют софийную посредническую роль Сони Мармеладовой. Мужской персонаж и в этом произведении является относительно пассивным, в центре стоит героиня, которой приходится одновременно выполнять роли искупителя и жертвы, грешника и кающегося, а принцип ее красоты противоположен представлениям Достоевского о роли красоты.

В повести Улицкой сохранен прежде всего структурный аспект изначального комплекса, то есть трансформация мужского персонажа, поддерживаемая двумя героинями. В этом произведении возрождению не предшествует жертвенная смерть, а воскресение героя происходит не в сакральной, а в эстетической сфере. Впоследствии, изначальный поэтико-семантический комплекс здесь появляется в десакрализованном и демифологизированном варианте. Новым элементом, связанным с трансформацией героя, является осмысление художественного творчества, его тесная связь с эротикой, с одной стороны, и появление творческой силы женского характера с другой стороны.

Литература

- БУЛГАКОВ 1917: Булгаков С. Софийность твари // Свет не вечерний. <http://vehi.net/bulgakov/svet/> (дата доступа: 27. 09. 2014)
- ДОСТОЕВСКИЙ 1988-1996: Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Он же, Собрание сочинений в 15 томах, том 5, Ленинград: Наука.
- ЕРОФЕЕВ 2010: Ерофеев В. Русская красавица, Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- ЗАМЯТИН 1990: Замятин Е. И. Наводнение // Он же, Избранные произведения в двух томах, том 2, Москва: Художественная литература.
- КАСАТКИНА 1996: Касаткина Т. А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. Москва: Наследие.
- КОВТУН 2011: Ковтун Н. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности. LITERATŪRA 53(2). 53-70.
- ЛОСЕВ 1988: Лосев А. Мифы народов мира, Энциклопедия I-II. глав. ред. С. А. Токарев. Москва: Советская Энциклопедия.

- ЛОСЕВ 1990: Лосев А. Владимир Соловьев и его время www.rulit.net/books-vladimir-solovev-i-ego-vremja (дата доступа: 27. 09. 2014)
- МОЧУЛЬСКИЙ 1995: Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и творчество. // Гоголь, Соловьев, Достоевский. Москва: Республика.
- НОВИКОВА 1999: Новикова Е. Соня и софийность (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура, No.12. Общество Достоевского, Москва.
- ПРОПП 1999: Пропп В. Русский героический эпос. Москва: Лабиринт.
- Славянская мифология / Русские былины <http://word-of-legends.su/slavyanskaaya/bilini/id674> (дата доступа: 27. 09. 2014)
- ТОПОРОВ 1980: Топоров В. Н. Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. <http://eina1.ru/PDF/2012-02-toporov> (дата доступа: 27. 09. 2014)
- ТОПОРОВ 1998-1999: Топоров Н. К реконструкции балто-славянского мифологического образа Земли-Матери. // Балто-славянские исследования 1998-1999. XIV. Москва: Индрик.
- ТОРОП 1997: Тороп П. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Он же, Достоевский: история и идеология, Тарту.
- УЛИЦКАЯ 2007: Улицкая Л. Сонечка. Москва: Эксмо.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1914: Флоренский П. Письмо десятое: София // Столп и утверждение истины. http://azbuka.ru/vera_i_neverie/o_boge2/stolp-i-utverzhenie-istiny.shtml (дата доступа: 27. 09. 2014)
- ФЛОРЕНСКИЙ 2000: Флоренский П. Имена. Москва: АСТ.
- ХЕТЕНИ 1997: Хетени Ж. Мифологемы в «Наводнении» Замятина // Новое о Замятине. Сборник материалов под редакцией Леонида Геллера. Москва: МИК.
- ШМИД 1998: Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард www.profilib.com/chtenie/147860/volf-shmid-proza-kak-poeziya (дата доступа: 27. 09. 2014)
- APRISKO 2007: Aprisko P. P. Az orosz filozófia története. Budapest: Osiris.
- Az orosz vallásbölcselet virágkora. Tolsztojtól Bergyájevig I-II. (Vál.: Török E.), Vigilia, Bp., 1988.
- COLLINS 1973: Collins Ch. Evgenij Zamjatin: An Interpretive Study, Mouton, The Hague-Paris.
- GORETITY 2003: Goretity J. Ami nem az emberről szól, az engem nem érdekel. L. Ulickaja prózájáról, «Litera», 2003. december 16.
- GYŰRKY 2007: Gyürky K. A Szófia-tantól a Szonyecskáig. (Ljudmila Ulickaja: Szonyecska). <http://www.jelenkor.net/main.php?disp> (дата доступа: 27. 09. 2014)
- HAJNÁDY 2002: Hajnány Z. Sophia és Logosz, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- SZABÓ 2014: Szabó T. A groteszk realizmus V. Jerofejev Az orosz széplány c. művében In: Hagymány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában IV. Történelem és egyéni lét, Szombathely: Szláv Történelmi és Filológiai Társaság.

Abstract

**The Concept of Death-resurrection and its Transformation
in Four 19th and 20th-Century Works of Literature**

The present study examines in what way three 20th-century works, namely Ye. Zamyatin's short story *The Flood*, Viktor Erofeyev's novel *Russian Beauty* and L. Ulitskaya's novel *Sonechka*, are connected to F.M. Dostoevsky's novel, *Crime and Punishment*. Apart from superficial parallels in the plot, the presence of a poetic-semantic complex rooted in mythological thinking is also observable. At the centre of this poetic-semantic complex lies the ancient concept of death=resurrection, which is linked to the same elements, although it appears in different forms: the child (motherhood-prostitution, fertility), the victim (murder-suicide), the earth mythologem and sophistic function of the female characters.

**«ДВОЙНОЕ ОТРАЖЕНИЕ». ПАРАЛЛЕЛИ С ЖИВОПИСЬЮ СТИЛЯ МОДЕРН
(СЕЦЕССИОНА) В ПОВЕСТИ МИХАИЛА КУЗМИНА «КРЫЛЬЯ»**

Katalin SZÓKE

Есть у Кузмина цикл стихотворений «Фудзий в блюдечке», который может восприниматься как основное положение его эстетической программы. В нем выражается прием «двойного отражения»¹, воплощенного в художественном образе. Собственно говоря, речь тут идет об эстетизации природы через культуру, особенно через визуальное представление сюжета, а также через графические, художественные и скульптурные аналогии. Цикл состоит из одиннадцати стихов-миниатюр, заголовков трех из которых непосредственно указывает на картины. Первое – «Японский пейзаж на фарфоре», шестое «Пейзаж Гогена», и одиннадцатое «Ходовецкий» (воображаемая гравюра на меди). [Цивьян 1991: 43–46] Первое стихотворение², от которого происходит и название

¹ Об этом термине впервые написала Лена СИЛАРД [1981] в составленной ей хрестоматии, в предисловии к стихам Кузмина.

² Фудзий в блюдечке

Сквозь чайный пар я вижу гору Фудзий,
На желтом небе золотой вулкан,
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.

Как облаков продольных паутинки
Пронзает солнце с муравьиный глаз,
А птицы-рыбы, черные чайнки,
Чертят лазури зыблемый топаз!

Весенний мир вместился в малом мире:
Запахнут миндали, затрубит рог,
И весь залив, хоть будь он вдвое шире,
Фарфоровый обнимет ободок.

Но ветка неожиданной мимозы,
Рассекши небеса, легла на них, —
Так на страницах философской прозы
Порою заблестит влюбленный стих.

цикла, изображает типичный весенний пейзаж, написанный на фарфоре, композицию которого, т. е. саму миниатюру, обрамляет фарфор, сквозь пар горячего чая виден Фудзий, вулкан, золотящийся на фоне желтого неба. Блюдце «странно» обрамляет природу, «узлит», «весенний мир» помещается в «малом мире» и неожиданно склоняющийся в картинку цветок мимозы не нарушает эту гармонию «Так на страницах философской прозы/ Порою заблестит влюбленный стих». Следовательно, природа, включенная в произведение искусства более гармонична и идеальна, чем первичная; природа не только отражается в произведении искусства, на картине, но и «оживает», начинает новую жизнь, на сей раз в картине. В этой эстетической программе Кузмина есть много сходства со стилизаторской техникой художников «Мира искусства», в первую очередь с художественной практикой Бенуа и Сомова; то, что один раз было увековечено в произведении искусства, может отразиться еще раз в другом. Более того, не исключено, что в совершенно другой отрасли искусства, будь то рисунок на фарфоре, картина или литературное произведение.

Повесть Кузмина «Крылья» содержит несчетное количество указаний на литературные произведения, театральные постановки, более того, на интерьеры, на изящные и возвышенные предметы быта, особенно в главах, повествующих о жизни Вани в Италии. Большинство этих указаний, намеков строится по принципу аналогии. На русскую литературу непосредственных указаний мы находим в тексте сравнительно мало. С такими аналогиями мы встречаемся в связи с русскими староверами, когда Штруп говорит об их образе жизни и быте и замечает, что у них все такое, «что-то в роде Печерского, только менее паточно». [КУЗМИН, 1999: 94]. То есть в этом случае мы имеем дело также с одной из форм «двойного отражения», кузминский текст рождается, принимая во внимание, а также продумывая дальше роман Печерского. К слову, указания, основывающиеся на аналогиях, предполагают круг читателей, которые понимают намек, знакомы с романами Мельникова-Печерского, а также древнерусской и современной русской культурой, европейской литературой, современным искусством и театром. Кроме перечисленного, это круг читателей, обладающий достаточно изысканным вкусом, чтобы судить о них. Рассказчик Кузмина, следовательно, как бы сознательно сужает круг воспринимающих этими аналогиями. Текст «Крыльев» заострен на восприятии происходящего на двух уровнях: с одной стороны, благодаря линейному развитию истории, сюжет может прослеживаться кем угодно, но в то же время указаниями на аналогии, на «такой как» обращен к определенному интеллектуальному слою, читателю, располагающему схожим с рассказчиком культурным интересом и познаниями, и создает интимный диалог с этим кругом. Между прочим, упомянутые в повести русские авторы и их произведения, в большинстве относятся к древнерусской литературе, указывая на более ранний интерес Кузмина к этому периоду, а из современников звучит имя лишь одного писателя второго плана, Ивана Странникова [ДОМОГАЦКАЯ – ПЕВАК 1999: 582], являющееся псевдонимом журналистки Анны Аничковой (1868–1935), которая по большей части жила в Париже, была принята в парижских

литературных кругах и публиковала большинство своих легких «художественных» произведений на французском языке. Ее упоминает эстет m-me Монье в обществе каноника Мори, в их легкой беседе об Орсини.

Большинство писателей, упоминающихся в «Крыльях», относятся к мировой литературе. Тут речь идет о любимых авторах Кузмина: Анакреоне, Сенеке, Святом Фоме Аквинском, Данте, Шекспире, Марлоу, Суинберне, а из современников д'Аннунцио и Анатоле Франсе. Их произведения появляются на книжных полках, их читают герои повести. В связи с аналогиями, появляющиеся в «Крыльях» итальянские «картинки из жизни» и «пейзажи» напоминают новеллы Саккетти, а также эпизоды Гольдони. В эпизоде на флорентийской улице во время прогулки каноника Мори «...вся атмосфера вокруг него – с несколько простолоудинской вежливостью, грубоватой деликатностью, незамысловатая в своей поучительности, как и в своей веселости, – напоминала атмосферу новелл Саккетти» [КУЗМИН 1999: 132.]. У этой аналогии в тексте кроме двойного отражения есть еще и другое ответвление значения. Саккетти был учеником Боккаччо. В XVIII-ом столетии католическая церковь запретила его произведения. В эпизоде перед упомянутой нами цитатой Мори в своем доме говорит Ване о том, что у него есть также и конфискованные книги, которые он отобрал у своих духовных детей, но которые ему уже не могут повредить. Поэтому не случайно его поведение напоминает атмосферу новелл запрещенного автора. Аналогии с Гольдони появляются снова, еще одна встречается в описании тосканской поездки, когда появляется старомодный дилижанс, а затем путешественники заходят в таверну, напоминающую притон разбойников: «– Как это напоминает блаженной памяти Гольдони! Какая восхитительная простота! – восторгалась m-me Монье» [КУЗМИН 1999: 135.]. Двойное отражение в романе в то же время и стилизаторский прием, при помощи которого Кузмин вводит проблему первоначальной, природной, и вторичной, воплощающейся в произведениях искусства, красоты. Маша ЛЕВИНА-ПАРКЕР [2007] в своем труде касается вопроса двойного отражения в «Крыльях»: «...создается впечатление, что жизнь подражает искусству: она неожиданно оказывается на положении вторичной реальности, описываемой и объясняемой ее эстетическим “оригиналом”». Следовательно, жизнь и искусство, дилемма символистского «жизнетворчества» у Кузмина воплощается в идеале синтетического искусства. Эта стилизованная «жизнь», которая, особенно в итальянских эпизодах, часто производит впечатление театральности. Кузмин также достаточно сознательно играет на этом, например, в том эпизоде романа, когда в тосканских сумерках «/.../ вид с полутемной уже террасы напоминал постановку „L'Interieur” Метерлинка» [КУЗМИН 1999: 132.]. Итальянская часть романа – кузминское воплощение принципа синтеза искусств, литературы и театра, изобразительного искусства и музыки, эмблематичные творцы и произведения присутствуют в тексте как орнаменты, хранящие культурную память, поэтому прием двойного отражения в работах Кузмина я считаю приемом, характерной для стиля модерн (сецессиона).

Центральными эпизодами повести Кузмина являются три театральные постановки, три спектакля, которые связаны с эмоционально-мифологическим и рационально-интеллектуальным уровнем произведения, а также с его центральными лейтмотивами. Одна из них – это «Кармен» Бизе, о которой Штруп говорит следующее: «Я очень люблю "Кармен", и она мне никогда не надоест: в ней есть глубокое и истинное биение жизни, и все залито солнцем; я понимаю, что Ницше мог увлекаться этой музыкой» [КУЗМИН 1999: 85]. В эстетике Кузмина повышенная чувствительность всегда играла важную роль, в начале 1920-х годов, когда он основал группу экспрессионистов под названием «Эмоционалисты», и под эгидой этого направления он сформулировал свои эстетические взгляды. Он был убежден в том, что искусство не только способно передавать чувства, но и в состоянии преобразовать их, и тем самым обогащать спектр человеческих чувств сложными и утонченными эмоциями [КУЗМИН 2000: 376, 377]. В пассаже о Кармене присутствует также мотив солнца, который играет подчеркнутую роль в образной системе повести. Итальянские эпизоды до конца заливают солнечный свет, который в последнем монологе Орсини поднимается на метафизические высоты в «огромной лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса». Две другие театральные сцены – посещение опер Вагнера в итальянских театрах. После представления Тангейзера в Риме преподаватель греческого языка, Даниил Иванович и Уго Орсини разговаривают о переработанном эпизоде Венеры в опере, поясняя свои мысли параллелями с изобразительным искусством и литературой, затем Орсини говорит о нем следующее: «... все это как веянье новой весны, новой, кипящей из темнейших глубин страсти к жизни и к солнцу!» [КУЗМИН 1999: 125]. В этой цитате не только мотив солнца может рассматриваться как указание на «Кармен», и о текущей о ней беседе, но и у самого говорящего, Уго Орсини, в петлице красная гвоздика, являющаяся также одним из мотивов французской оперы³. В анализе мотива Венеры будут рассмотрены дальнейшие параллели. Третий спектакль «Тристан и Изольда» Вагнера, который Ваня смотрит во Флоренции в компании Штрупа и Орсини. Эмоции опять охватывают их, и Орсини опять произносит воодушевленное признание: «Вот апофеоз любви! Без ночи и смерти это была бы величайшая песнь страсти, и сами очертания мелодии и всей сцены как ритуальны, как подобны гимнам!» [КУЗМИН 1999: 137.].

Эти высказывания, произнесенные с энтузиазмом, отсылают также к идеям Фридриха Ницше, к тому же указывая на столь популярные в кругах символистов в России его труд «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм». Согласно Ницше, период упадка начинается при Сократе, когда эстетическая оценка жизни сменяется моральной; дух языческой драмы возрождается вновь лишь в музыке у таких немецких композиторов, как Бах или

³ Медарич, Магдалена: Аромат Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина 2003

<http://www.utoronto.ca//tsq/21/medaric21.shtml> (дата доступа 26. 11. 2014.)

Вагнер. Однако в то же время Ницше продолжительно рассуждает о том, что опера противопоставляется музыкальной трагедии, которая зародилась в XV-ом веке в аристократических кругах Флоренции. Опера, по мнению Ницше, понятия не имеет о дионисийских глубинах: «Предпосылка оперы есть укоренившееся ложное представление о процессе художественного творчества, а именно та идиллическая вера, что в сущности каждый чувствующий человек – художник. По смыслу этой веры опера есть выражение взглядов на искусство публики, дилетантизма в искусстве» [Ницше 1990].

Согласно Ницше, опера отражает восприятие мира александрийским человеком, пустое развлечение, в котором искусство уже отдаляется от своего высшего предназначения: «При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием музыки вообще в новейшие времена; скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки её дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм; с каковой переменной можно сравнить разве что метаморфозу эсхилового человека в александрийского весельчака» [Ницше 1990].

Возможно предположить, что полемическая заостренность романов Кузмина как раз против выше представленных мыслей Ницше. Кузмин, автор «Александрийских песен» считал основным именно «александрийскую безмятежность», умение «радоваться малому».

Мотив солнца, сияния, помимо мифологических корней связывается и с этим мировоззрением. Заявление Штрупа, что мы все «эллины», влюбленные в идеал красоты, также указывает на это. Кроме того, итальянские эпизоды романа своей театральностью и идиллическим оптимизмом напоминают и стилизуют именно мир оперы, с тем большим отличием от взглядов Ницше, что в кузминском мире онтологически может быть оправдан лишь бескорыстный эстетизм и любовь к трансцендентальной красоте.

В «Крыльях» важную роль играют изящные и возвышенные предметы быта. В противоположность банальности и плохому вкусу Казанских – сразу в начале романа автор привлекает наше внимание к безвкусице предметов быта в их гостиной – атмосфера квартиры Штрупа напоминает *fin de siècle*, конца века, с книжными полками, обоями «...где по ярко-зеленому фону плясали гирляндой темно-красные фавны» [Кузмин 1999: 91], с блестящей медью столовой, с мужской модой, кольцами, туфлями на высокой подошве, а также запахом дорогих духов, «вевущий тлением»; изображение современного эlegantного окружения в итальянских эпизодах только усиливается. Кофейни, балконы, террасы, квартира каноника Мори, кровать с балдахином, розовый букет m-me Монье в стиле *gloire de Dijon*, зеленая фата Вероники Чибо призваны представить эстетизированный быт и образ жизни. Изображение предметного мира поэтому не самоцельно, а органически принадлежит к ряду «орнаментов», которые подтверждают связь кузминского текста со стилем модерн.

В системе двойных отражений в повести главную роль играют произведения изобразительного искусства. Почти все скульптуры связаны с культурой античности (голова Антиноя, торс Илионей, бюст Марка Аврелия и т. д.). Кроме одной, все аллюзии с живописью указывают на западноевропейский ренессанс, а также на западных художников эпохи символизма и периода стиля модерн. Единственное исключение – русский пейзажист, импрессионист Левитан, его имя появляется в связи с волжским пейзажем. В развитии центрального символа романа, в платоновских крыльях, двойное отражение воплощается в указании на работу итальянско-швейцарского художника Джованни Сегантини (1858–1899): «Любовь у источника жизни» (*L'amore alla fonte della vita*, 1896)⁴. (Сегантини в изобразительном искусстве относят обычно к направлению символизма, но в последние годы жизни он использовал технику девиизионизма). Почти полное описание этой картины в романе Кузмина дает m-me Монье: «–Помните, у Сегантини, гений с огромными крыльями над влюбленными, у источника на высотах? Это у самих любящих должны бы быть крылья, у всех смелых, свободных, любящих» [Кузмин 1999: 133].

Передний план картины Сегантини заполняют огромные крылья, которые почти полностью закрывают фигуру сидящего у источника гения, ангела или русалки в белой одежде. На заднем плане видится одетая также в белое влюбленная пара, в изображении природы доминируют стилизованные, извивающиеся линии, производя впечатление, как будто мир видится из перспективы сна. Картина Сегантини полностью соответствует духу и канонам изображения стиля модерн. Следовательно, главный символ повести Кузмина реализуется и в произведении изобразительного искусства. «Эстетический оригинал» идеальнее жизни, и, таким образом, становится, собственно говоря, верным отражением идеи. Значит, метод двойного отражения в повести Кузмина в любом случае связан с приемами стиля модерн, воплощая идеальную поэтическую реализацию стремления синтеза искусств. Между прочим, в тексте, еще незадолго до указания на картину Сегантини, домработница каноника Мори, синьора Польдина называет Ваню маленьким херувимом – это тоже реализация метафоры крыльев.

Дальнейшие указания на произведения изобразительного искусства, с одной стороны связаны с известными итальянскими художниками ренессанса, а с другой – с немецкими художниками периода стиля модерн. Итальянские холсты – исключительно картины Боттичелли, затрагивают изображения женских фигур и связаны с кузминским пониманием культа Венеры, о чем свидетельствует прямое указание на оперы Вагнера. С первой такой живописной аллюзией мы встречаемся при описании внешности Иды Гольберг. «Ваня увидел высокую девушку, с бледным кругловатым лицом, совсем светлыми волосами, с афродизийским разрезом больших серых, теперь посиневших от волнения

⁴ Ewa Komisaruk в своей книге также упоминает эту картину Сегантини, и значительное влияние художника, которого называли «апостолом любви» в Европе в XX-ом веке [KOMISARUK 2002: 55].

глаз, со ртом, как на картинах Боттичелли, в темном платье; она шла, хромя и опираясь на руку пожилой дамы» [Кузмин 1999: 83].

Аналогии, указывающие на произведения искусства, продолжают «писать текст», дополняются в этом случае еще тем, что непосредственно после этого следует энтузиастичное признание Штруппа, воспроизводящее мотивы из диалога Платона «Федр». Однако Ида Гольберг – обладательница красоты «с изъясном», у нее есть телесный изъян. Несмотря на это она соответствует тем ожиданиям, которые прозвучали в словах Штруппа о красоте, ведь идеальная реализация красоты в повести – это торс, Илионей. Вторая картина из периода ренессанса – это известная картина Боттичелли «Весна». Картина упоминается в монологе Орсини после просмотра Тангейзера в театре, в связи с маленьким Амуром, который посылает свои стрелы с верхушек деревьев в залитом солнцем пейзаже, изображенном на декорациях. Но в итальянской части «Крыльев» классический миф Венеры, как идеала красоты ренессанса, превращается в миф современной, губительной женской красоты, *femme fatale*, вампира, через фигуру Вероники Чибо. Вероника гибельна для мужчин «/.../ небольшая женщина с ярко-черными волнистыми волосами, стоячими белесоватыми огромными глазами на бледном, на нарумяненном лице, с густо красным большим ртом, в ярко-желтом, вышитом золотом платье, заметная, претенциозная и с подбородком вульгарным и решительным до безумия» [Кузмин 1999: 137], по мнению Орсини «тип XVI-го века». Кроме этого в тексте появляется замечание о развратных «русалочных» глазах Вероники.

Возможно, на восприятие мифа Венеры Кузмина повлияли также рисунки Обри Бёрдслея. Бёрдслей стал известен в России в первую очередь благодаря нарисованным им иллюстрациям к драме «Саломея» Оскара Уайльда. Его рисунки очень любили и чтити художники «Мира искусства», особенно решающим было его влияние на искусство Льва Бакста. Работы Бёрдслея обратили внимание этой группы художников на прикладное искусство. Бёрдслей сам также был представителем синтеза искусств; будучи не только графиком, но и музыкантом, писал стихи, драмы и был также актером-любителем. Его графики в большинстве иллюстрации к литературным произведениям, он работал и на заказ для различных журналов. В ноябрьском номере «Весов» 1905-го года появилась статья о его творчестве с иллюстрациями в приложении. О популярности Бёрдслея также свидетельствует изданная в России на английском языке его драма «История Венеры и Тангейзера», написанная на основе оперы Вагнера. На его рисунках много демонических фигур, появляется проблематика греха и искушения, а также встревоженной души, которая особенно волновала художника. Кузмин ознакомился с искусством Бёрдслея еще в начале своего творческого пути. В начале 1910-х годов он переводит два стихотворения Бёрдслея: «Три музыканта» (*The Three Musicians*)⁵ и «Балладу цирюль-

⁵ Английский оригинал и перевод Кузмина доступен на сайте:
[www.http://art-links.livejournal.com/2463850.html](http://art-links.livejournal.com/2463850.html) (дата доступа: 02. 12. 2014)

ника» (*The Ballad of a Barber*) к сорокалетию Бёрдслея. Последнее стихотворение было написано Бёрдслеем по образцу призыва Оскара Уайльда «Баллада Рэдингской тюрьмы». В написанном в 1921-ом году, посвященном Юрию Юркуну стихотворении Кузмина *Fides Apostolica* содержится непосредственное указание на искусство Бёрдслея: «Воздушно патетический / И резвый росчерк Бердсли». Что касается «Крыльев», можно предположить, что превращение идеала женской красоты периода ренессанса в губительную *femme fatale* с «русалочными» глазами, в модернистский вариант мифа Венеры опосредованно вызваны двойным отражением произведений Бёрдслея. Рисунок Бёрдслея «Венера», может быть, также служит примером этого; «живо извивающиеся линии», создающие орнамент заднего плана, две колонны, указывающие на античность, перед двумя демонами с суровым взглядом, стоит Венера в обличье современной женщины с темными волосами, открытыми плечами, в одежде, богато украшенной цветами.

Кузмин в своей повести из немецких художников упоминает Франца фон Штука, а также дважды Макса Клингера и Ханса Тома. Имя Клингера (1858–1920) упоминается сперва преподавателем греческого языка, когда он называет «сияние клингеровских далей» одним из открытий изобразительного искусства начала XX-го века. График и скульптор, художник Клингер может рассматриваться как один из самых важных представителей раннего периода немецкого сецессиона, он был членом «Берлинского сецессиона» и «Мюнхенского сецессиона». Прежде всего, он считается значительным графиком, на его рисунках и гравюрах на меди, которые овеет дух мистицизма, часто появляются античные мотивы. Особенно повлияли на него поэзия Гёльдерлина, музыка Брамса и философия Ницше. Пользующийся и в России большой популярностью Сергей Маковский, один из самых влиятельных критиков-искусствоведов периода в 1906-ом году пишет о нем следующее: «Значение Клингера как графика очень велико. В этой области у него только один соперник – Бердслей. Так же, как Бердслей, он – истинный *enfant du siècle*, замороженный тенями мистических глубин. Но его творчество совершенно противоположно по духу. Бердслей – жрец современной Астарты, кудесник демонического сладострастия. Клингер – мистик из семьи Дюрера и Гольбейна» [МАКОВСКИЙ 1906].

Однако в романе Кузмина указание на «сияющие пейзажи» скорее касается картин Клингера, таких как «Христос на Олимпе» или «Распятие», в которых он сочетает графические детали с ясно сияющим колоритом *plein air*. Второе упоминание имени Клингера появляется в первом монологе Штрупа в связи с утопией праотчизны, залитой солнцем, которая существует в «ясновидении Клингера и Тома». То, что в тематике Клингера культ света и мифологическая тематика живописи периода стиля модерн находит свой отзвук не только в мотивах, доказывает и свидетельствует и описание пейзажей в повести Кузмина, составленных по образцу картин. Но не исключено и то, что кузминскому интересу к искусству Клингера способствовало и то, что в немецкой графике по-

являются гомоэротические темы, например, у него есть цикл рисунков под заголовком «Гомоэротика», на которых изображены две ласкающие друг друга женщины.

В искусстве Ханса Тома (1839–1924) Кузмина, по всей вероятности затронули символистские и стилизаторские тенденции. Особенно хорошо удались пейзажи Тома и его изображения деревенской жизни. Менее оригинальны однако те его картины, в которых фигурируют взаимствованные у Бёклина аллегории и сказочные мотивы. Указание на стиль картин Тома происходит в волжской части повести, в эпизоде, где описываются купающиеся дети, привычным кузминским оборотом «напоминая», то есть в духе аналогии. В этом эпизоде романа небо «блестящее от солнца», ярко-зеленая скошенная трава, Кузмин однозначно использует характерную для живописи технику света и тени. Более того, в романе можно заметить такие «пейзажи», особенно в итальянской части, которые производят впечатление, будто мы видим картины, написанные в стиле модерн; точнее «первичную» природу как бы заменяет «вторичная», запечатленная в произведении искусства, природа. Прием двойного отражения как будто в прямом смысле слова реализуется в следующей итальянской «картине»: «/.../ на востоке неровно и мохнато горела звезда в начавшем розоветь тумане, и окна в переплетах старинного дома прямо против них, все освещенные, необычно и странно горели за уже отражающими утреннее небо стеклами» [Кузмин 1999: 128–129]. Имя Франца фон Штука (1863–1928), художника и скульптора, появляется в романе в том эпизоде, когда Анна Николаевна, хозяйка Вани в Петербурге разговаривает с сестрами Шпейер, которые передают мюнхенские сплетни. Имя художника, появляющееся в банальном контексте свидетельствует о том, что в противоположность Клингеру и Тома, Штук не относился к любимцам Кузмина. Фон Штук в 1892-ом году вместе с Вильгельмом Трюбнером был основателем «Мюнхенского сецессиона». Штук был преподавателем Мюнхенской академии художеств, среди его учеников, помимо других, можно упомянуть Василия Кандинского и Пауля Клее. На творчество Штука сильно повлияла философия Ницше.

Естественно, помимо аналогий следовало бы рассмотреть, насколько соответствуют «картины» «Крыльев» языку изобразительных искусств периода стиля модерн, что в дальнейшем должно стать задачей стилистической интерпретации текста. Хотя и с некоторой осторожностью, но можно определить, что параллельно с античными элементами, мир сецессиона является органической частью образной системы повести, представляя синкретический характер нового, кузминского восприятия искусства. В «Крыльях» различные отрасли искусства, стили и периоды сочетаются, часто неожиданно, создавая новый вариант русского символистского романа.

Литература

- КОМИСАРУК 2002: Komisaruk, E. Proza Michaiła Kuzmina. Wrocław: Slavica Wratislaviensia CXVIII.
- ДОМОГАЦКАЯ–ПЕВАК 1999: Домогацкая, Е. Г., Певак, Е. А. Комментарии. // Михаил Кузмин: Проза и эссеистика в 3-х томах. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. Москва: Аграф.
- КУЗМИН 1999: Кузмин, М. Михаил Кузмин в трех томах. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. Москва: Аграф, 71–146.
- КУЗМИН 2000: Кузмин, М. Эмоциональность как основной элемент искусства. // М. Кузмин в трех томах. т. 3. Эссеистика. Критика. Москва: Аграф, 375–380.
- ЛЕВИНА-ПАРКЕР 2007: Левина-Паркер, М. «Две крайние точки» Михаила Кузмина. // Новое литературное обозрение. № 87. <http://magazines.russ.ru/nlo> (дата доступа: 13. 12. 2014)
- МАКОВСКИЙ 1906: Маковский, С. Макс Клинггер. // Страницы художественной критики. <http://www.nietzsche.ru/influence/art/klinger> (дата доступа: 13. 12. 2014)
- НИЦШЕ 1990: Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм (Перевод Г. А. Рачинского, 1912) // Фридрих Ницше, сочинения в 2-х томах, Т. 1, Москва: Мысль http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml (дата доступа: 15. 12. 2014)
- СИЛАРД 1981: Силард, Л. Русская литература конца XIX – начала XX века (1890–1917). Budapest: Tankönyvkiadó, 550–551.
- ЦИВЬЯН 1991: Цивьян, Т. В. К анализу цикла Кузмина «Фудзий в блюдецке». // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Ленинград, 43–46.

Abstract

Double Reflection. Parallelisms with Art Nouveau in *Wings*, a Short Novel by Michail Kuzmin

This short novel by Kuzmin is related to the artistic movements of late 19th/early 20th century Europe through the theory of "double reflection", a feature of Kuzmin's poetics.

In the allusion system of *Wings* it is the works of German Art Nouveau / Jugendstil (von Stuck, Thoma and Max Klinger) as well as works by Giovanni Segantini that are given primary attention while Russian painting remains of secondary importance and is touched upon mainly in the form of collateral allusions.

The connection between Kuzmin's oeuvre and Aubrey Beardsley's art is important mainly because of the representation of the homoerotic topic.

The typical features of Kuzmin's neoclassicism and the art topography of the town appear in those chapters of the short novel which take place in Italy. On the whole *Wings* is an eclectic novel inspired by European Art Nouveau.



Свойственно ли в самом деле особое восприятие пространства русскому народу, находящемуся на границе Запада и Востока, Европы и Азии? В монографии, раскрывающей тему со стороны истории философии и литературы, затрагиваются вопросы русского мышления, предполагающего элементарную связь между пространством и менталитетом, появляющегося в различных сегментах русской культуры типичного образа русского странника, скитающегося в бескрайнем пространстве, восприимчивости русского народа к «духу города» и проблематики языка, текста мест (Петербург, Москва, русская усадьба). В труде дается обширная картина теорий пространства русского литературоведения. Вторая часть содержит в себе новые пространственно-поэтические подходы к эмблематическим текстам русских классиков – Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Чехова – и авторов 20-го века – Венедикта Ерофеева, Виктора Ерофеева и Людмилы Улицкой.

Обзоры и рецензии

РУССКИЕ ХИМЕРЫ. ГЛАВНЫЕ ТРЕНДЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Первая черта российской прозы, которая приходит мне в голову, - это противоречивость. Двойственность и парадоксальность российской жизни (начиная с соседства рубиновых звёзд и двуглавых орлов и заканчивая геополитической неопределённостью - либеральный западцентризм или авторитарная традиционность, Европа или Азия) ведёт к путаности и нечёткости национального сознания, выпестованного на двойных стандартах, а отсюда - к идейной парадоксальности текущих литературных произведений.

Контраст обозначается ещё на уровне изображаемого и изобразительного, то есть между предметом описания и языковыми средствами: шокирующее, ужасное часто передается воздержанным, безобразным языком (сцены увечий, драк в молодежной прозе, кадры агоний, умирания, как в книгах Михаила Елизарова или Анны Старобинец, эпизоды нравственной деградации героев, как у Романа Сенчина, констатация бессмысленности существования, исходящая, к примеру, из уст альтер-эго И. Стогова и т. д.), а обыденное и банальное рисуется густым, многоцветным образным рядом (как у Александра Иличевского, Ольги Славниковой и т. д.).

Противоречивость всплывает и в разнополярном статусе писателя, в котором вместе с памятью о его богоизбранности и пророческом начале уживаются компрометирующие коннотации: корыстолюбивый чиновный член писательского союза, маргинальный неудачник, светский негодяй и тусовщик и пр. Врожденное знание о величии словесного искусства у российских писателей сочетается с сознанием реального положения дел - коллапса литературоцентризма, неорганично резкого разделения плохой коммерческой и малоизвестной толстожурнальной литературы, финансовой уязвимости литработника (которой сильно способствует отсутствие господдержки и вымирание крупных частных монополий, поддерживавших литпроцесс премиями, и т. д.).

Комплекс утраченной монументальности писатели стремятся компенсировать её внешними признаками: обилием крупных форм, внетекстовой литературной практикой, издательской и культуртрегерской деятельностью. В условиях событийной плотности, ускоренного времени и переизбытка информации писатель вынужден всё время напоминать о себе - если не новыми книгами, то публичным высказыванием или присутствием на том или ином мероприятии.

Собственное положение для писателя остаётся шатким: когда-нибудь производительные ресурсы иссякнут, и ты исчезнешь не только из очередного ли-

тературного справочника, но и с культурной арены. При этом визуализированный писатель, способный телесно и устно существовать в экранно-глянцевом климате, становится публичной фигурой. Законы медийности требуют нескольких ярких (в первую очередь внешностью, позицией, красноречием) пишущих представителей, и этого достаточно. Помимо представителей как бы высокой литературы (либерал-многостаночник Дмитрий Быков, постмодернист Виктор Ерофеев, коммунист Александр Проханов) сюда легко попадают имитаторы вроде С. Минаева, О. Робски, Е. Лениной и пр. Для них представляться писателями - не более чем дополнительное статусное удовольствие, тем более что быть умным снова становится модным.

Негативные тенденции в обществе провоцируют пишущих на смелые футурологические фантазии (литературный мейнстрим вообще подвергается сильной диффузии фантастических жанров, премиальные списки зачастую состоят из альтернативных историй и утопических мифов). Появляется все больше и больше социально-антиутопических картин («2017» О. Славниковой, «ЖД» и «Эвакуатор» Д. Быкова, «2008» С. Доренко, «День опричника», «Сахарный Кремль» и «Теллурия» В. Сорокина, «Аниматор» А. Волоса, «Армада» И. Бояшова и др.) Но это скорее сатирический срез настоящего, описание приближения к катастрофе, которая «ничего не изменит».

Еще одна особенность российской прозы – выпячивание мифа и сказки. В условиях потери семейной памяти и пропагандируемой в советское время сознательной амнезии (забудь деда, если он был кулаком), писатели выдумывают историю заново. Денис Осокин реконструирует мифы и обычаи народа мари, Герман Садулаев – чеченцев, Александр Григоренко – народов Севера эвенков и ненцев. В шорт-листы «Русского Букара» то и дело попадают так называемые «псевдоисторические» романы о русском средневековье от эротического лубка Елены Колядиной до лингвистического эксперимента Евгения Вололазкина «Лавр».

Перемещение - ещё один мотив современной прозы. Не сидится на месте персонажам многих художественных произведений: «Географ глобус пропил» и «Золото бунта» А. Иванова, «ЖД-рассказы» Д. Быкова и «Любовь в седьмом вагоне» О. Славниковой, «Пение известняка», «Матисс», «Мистер нефть, друг» А. Иличевского, «АвтоStop» И. Богатырёвой, «Мертвые могут танцевать», «Апокалипсис вчера» и другие книги проекта Стогоff, «Как мы бомбили Америку» А. Снегирёва, «Россия: общий вагон» Н. Ключарёвой и другие тексты хранят если не скитание, то побег, а если не побег, то бесцельное блуждание.

В перемещениях (трансформации пространства) современного героя читается не традиция рыцарских паломнических или плутовских (со странствующими мошенниками) романов, а свойства направления романтизма - тяга к смене угнетающей обстановки, поиск экзотического. Причём в отличие от популярного в античности и средневековье травелога, распространенного сейчас на Западе, путешествия нашего литературного героя - неприкаянного

интеллекта - не познавательны, а эскапичны. В том числе романы И. Стогова, по форме подходящие на легкое travel writing, а в сущности нагнетающие ноту главного онтологического путешествия - смерти.

Еще один мотив и, пожалуй, главный, - это отчуждение. Герой российской прозы, чаще - «молодой» изъят из необходимого жизненного контекста - у него либо вовсе нет родины, родителей, дома, цели, опоры, веры, интереса, либо родина, дом, радость у него как бы отняты (властью, чужаками-оккупантами и т. д.), и он включает агрессию, чтобы вернуть себе свой придуманный счастливый, но разрушенный миф (будь это советское прошлое или анархическое будущее). Часто персонажи этой прозы борются с «чужими» - инородцами, старшими, полицией, вражескими фанатами или, как в «Исходе» П. Силаева, - фашистами.

Появление художественных текстов об отдаленных уголках России - тоже стало тенденцией. Василий Авченко, автор документального романа «Правый руль», пишет о Владивостоке, Игорь Савельев - о родной Уфе, Ирина Богатырева - об Алтае, Алексей Иванов - об Урале...

Следует еще отметить, что так называемая высокая литература вообще трудно поддается классификации. Жанры в ней, в отличие от мелодрамно-детективной массовой литературы, расплывчаты. Хотя все больше и больше отмечается проникновение в реалистическую прозу документальности с одной стороны и фантастических элементов с другой. Грани между ультра-фикшн, фикшн и нон-фикшн стираются. Дневники превращаются в художественные романы, а антиутопии говорят о самом реальном и настоящем гораздо больше, чем о будущем и сверхъестественном.

Однако самыми популярными у читателей остаются мемуары и биографии, а также книги, выходящие в серии «Жизнь замечательных людей». Также успешно образовалось целое направление под названием «литература духовного поиска», куда входит в основном литература православного толка - проза Майи Кучерской, Владимира Шарова, Николая Байтова. Но все рейтинги продаж побивают откровения самих священников, как это произошло с книгой настоятеля Тихона Шевкунова «Несвятые святые».

В поэзии главные бои, правда не очень бурные, происходят между силлаботонистами, традиционалистами (Максим Амелин, Олег Чухонцев, Анна Русс, Анна Логвинова и др.) и верлибристами, модернистами (Марианна Гейде, Марина Степанова, Федор Сваровский и др.) Отдельно стоит отметить поэтов-блогеров (главная из которых - популярная Верочка Полозкова, родившаяся как стихослагатель в Интернете) и поэтов-клубников. К клубным поэтам относятся, например, Всеволод Емелин и Евгений Лесин, которые сочиняют стихи каждый день и по всем ярким общественным поводам. Это такая поэтическая публицистика, мгновенный отклик на новостную ленту. Такого типа поэты имеют успех в поэтических подвалах и на различных соревнованиях-слэмах. Существуют также поэты-персонажи вроде «черной иконы русской литературы» Алины Витухновской, отсидевшей в 90-е за наркодилерство, основав-

шей собственное учение о «ничто» и собравшей вокруг себя большое количество депрессивных поклонников. Правда, сейчас ее знают больше как звезду маргинальных кругов, чем автора конкретных текстов.

Что касается поэзии молодых авторов, то критики находят здесь те же черты, что я обозначила как присущие прозе - отчуждение, инфантилизм, аутизм, тяга к перемене мест и к перемене вообще. Скорее всего, российская литература просто проходит очередную переходную стадию, отсюда и разнообразие, и химеричность современных текстов, в которых реализм и модернизм сочетаются самым причудливым образом.

Алиса ГАНИЕВА

**МАТТИАС ФРАЙЗЕ, ПРОЗА АНТОНА ЧЕХОВА: МОНОГРАФИЯ. ПЕР. С НЕМ.
В.А. АНДРЕЕВОЙ, Е.А. ГОНЧАРОВОЙ. ПОД РЕД. И.В. КОРИНА,
Х.Л. МАИШЕВОЙ. МОСКВА: ФЛИНТА, НАУКА, 2012.
ISBN 978-5-9765-1330-3, 376 с.**

Монография профессора Гёттингенского университета имени Георга-Августа вышла в 1997 г. на немецком языке (*Die Prosa Anton Čechovs*). Она была переработана и дополнена автором и редакторами для рассматриваемого здесь русского издания. Первая, большая по объему его часть – анализ шестнадцати рассказов Чехова, во второй суммируются выводы, результаты анализа произведений, автор на новых основах обдумывает поэтику Чехова и место его творчества в истории литературы. Анализ произведений дается в хронологическом порядке: *Живая хронология, Мелюзга, Злоумышленник, Шуточка, На реке, Перекати-поле, Святою ночью, Знакомый мужчина, Мечты, Красавицы, Чёрный монах, Учитель словесности, Моя жизнь, Мужики, Печенег, Душечка*. При выборе корпуса текстов критериями автора являлись охват «как можно большего числа этапов творчества Чехова» и включение таких текстов, которые в предыдущих исследованиях еще не были объектом глубокого анализа. Открытие до сих пор неизвестных шедевров хотя важная и радостная, но не единственная цель монографии Фрайзе. В поисках глобальной мысли в творчестве Чехова автор демонстрирует эффективность усовершенствованных и новых методов и на уже хорошо исследованных текстах.

В монографию не входят тщательные анализы произведений кризисного периода (с конца 1888 по конец 1893 гг.), и это объясняется тем, что Чехов в это время был в поисках нового стиля. Он «пытался найти его у других писателей, [...] возвращался потом (для того, чтобы показать новое начало?) к коротким юмористическим рассказам прежних лет». [с. 101] Родившиеся под влиянием Толстого и Достоевского «Скучная история» и «Палата № 6» – два самых известных рассказа этих лет. Однако Фрайзе анализирует не их. В главе «Годы кризиса» иллюстрацией он выбирает пять коротких сценок. Они,

на первый взгляд, маргинальные, но, по Фрайзе, играют важную роль в раскрытии дальнейшего пути творчества и причин кризиса. Все пять – метапоэтические произведения, рефлексирющие об искусстве и кризисе творчества (*После театра, Отрывок, Из записной книжки старого педагога, История одного торгового предприятия, Рыбья любовь*).

Как и в диссертации по философской эстетике Михаила Бахтина (Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur, 1993), в монографии Фрайзе ведет дискуссию со своими учителями: Бахтиным, Чудаковым, Шмидом, Вехтером. Для анализа рассказов используется двойная модель эстетического объекта Бахтина в развитой форме: Фрайзе добавляет к ее двум уровням – *композиции* и *архитектонике* – еще один – *тематический* (уровень эксплицитно высказанного, что соответствует понятию *материала* в русской формальной школе). Этот уровень в монографии является первой ступенью в процессе конструирования смысла.

Тематически ориентированное чтение в случае произведений Чехова сталкивается с дефицитом реалистической мотивации, что инициирует поиск эстетической мотивировки, т.е. смысловых структур. Открытие семантических эквивалентностей приводит к осознанию абсолютной случайности фиктивного мира – это служит еще одним стимулом к поиску смысла. Следующий уровень – это уровень художественного приема или композиции, где фабула становится сюжетом. И последний – уровень архитектоники, где должен рождаться смысл. Фрайзе рассматривает тексты всегда на каждом из трех уровней, так как ставит целью сделать шаг от разных (уже глубоко исследованных) художественных приемов и эквивалентностей к воссозданию «человеческой архитектоники» рассказов Чехова.

На тематическом уровне автор обращает особое внимание на две спорные темы, которые редко обсуждаются – это темы сексуальности и религии. Эти аспекты раньше появлялись в научной литературе только как «часть панорамы российской действительности». Фрайзе успешно показывает, что сексуальность как часть личности и религия как одна из несущих субстанций смысла органически связаны с конструированием смысла.

При раскрытии композиции и установлении художественных приемов используется инструментарий Шмида и Вехтера, которые создали аналитический поэтический подход к прозе Чехова (лейтмотивные звуковые повторы, реконструкция парадигмы персонажей / ситуаций / действий / предметов / мотивов, анализ орнаментальной структуры), к ним Фрайзе добавляет еще два приема. Во-первых, анализ поговорок и клише в речи героев: как ни странно, смысл у Чехова скрыт в поверхности, и восстановление буквального значения этих опустошенных, на первый взгляд, фраз может показать глубину экзистенциальной ситуации персонажа. Во-вторых, автор монографии добавляет экстенсивную символику цветов, особенно черного, белого и зеленого, поскольку у Чехова они заряжаются стабильной семантикой и становятся универсальными символами (белый – спасение, черный – смерть, зеленый – надежда).

На третьем уровне, на уровне архитектоники, ранее установленные связи рассматриваются с точки зрения релевантности в смыслообразовании (как у Шмида). Понять художественное произведение значит «воссоздать собственную архитектонику эстетического объекта, или «смысловую архитектонику» (по Бахтину), которая в ответ на это изменит мою индивидуальную человеческую сущность», пишет Фрайзе [с. 19]. Без этого шага приемы и эквивалентности остаются полуфункциональными.

Автор монографии ставит вопрос: что приводит в движение гадамерский круг понимания у Чехова? Ведь его рассказы категорически отказываются от общепринятых, самовыявляющихся житейских смыслов, которые обычно являются такого рода двигателем. Этот отказ от смысла побуждает читателя – который все-таки ищет какой-то смысл – обратить внимание на приемы. Но у Чехова и приемы не оказываются проводниками смысла – наоборот, они механически уничтожают житейский смысл изображаемого. Фрайзе мимоходом замечает, что прообраз этого страшного круговорота уничтожаемого и снова рождаемого смысла можно увидеть в мифе о Сизифе. (У читателя возникает закономерный вопрос: насколько этот Сизиф похож на Сизифа Камю, в образе которого воплощается ситуация человека абсурда? Фрайзе исключает абсурд из своего анализа.)

Центральным семантическим посылом чеховского творчества является, по Фрайзе, надежда, она и есть ключ к конструированию смысла чеховских произведений. Надежда как напряжение между пустотой и трансцендентальностью двигает чеховский сюжет. Но откуда вырастает надежда, на какой почве, и как она рождает смысл в таких безнадежных условиях? Именно этот путь показывает автор монографии читателям – путь осмысления текста от случайностной тематической поверхности – через «перемалывание» фиктивного мира и уничтожение жизненного быта «в жерновах» художественных приемов до рождения под давлением «безнадежной надежды» настоящего, уже не житейского смысла.

Реконструированная схема пути героев выглядит так: они живут обыденной жизнью, в какой-то момент эта жизнь обесмысливается, герой конфронтрует с ничтожностью жизни (это делает любое действие бесполезным), он обращает взор в бесконечную даль, там неожиданно открывается видение, смысл, это иллюзия, но необходимая иллюзия (не дискредитирует героя). Очевидно, переломный момент здесь – это ситуация, которая приводит героя к утрате смысла жизни. В тексте она происходит мимоходом, «случайно» и кажется ничтожной. Однако ее интерпретируемость может выбить героя из привычной колеи. Герой способен интуитивно толковать знаки, и читатель должен следовать его примеру – понять ситуацию и ее толкование. Так выстраивается параллелизм, метаэквивалентность между путем героя и путем понимания читателем текста. Читатель должен пройти три фазы, соответствующие пути героя: тематическое содержание – конструктивное содержание художественного приема – смысл.

Здесь еще раз возникает понятие «случайности», которое и для самого Чудакова оказалось проблематичным. По Фрайзе у Чехова «нет ни одной детали, которая только лишь указывала бы на свою случайность». Разные подходы к видимо не мотивированной чеховской детали иллюстрирует падение официанта Николая с подносом, на котором «ветчина с горошком» в рассказе «Мужики». Фрайзе отделяет *реальную* и *реалистическую* мотивировку. В отношении первой горошек и ветчина появляются отнюдь не случайно, их функция – закрепить действительность повествования, и здесь неважно, какая именно еда будет на подносе. А реалистическая мотивировка свойственна поэтике реализма – она указывает, что деталь необходима в фабуле и что ее функция в фабуле одновременно и эстетическая. Этой мотивировки у горошка и ветчины нет.

Отсутствует реалистическая мотивировка, но сама деталь не случайная и не необязательная. Существует ли третий статус вещи в таких ситуациях? Фрайзе предлагает освободиться от этой дихотомии с помощью понятия «присутствующего» Хайдеггера. «[...] смысл возникает там, где нарушается функциональная связь в обыденной жизни, или «поручность» вещей, по М. Хайдеггеру («Бытие и время»). Значит, Чехов нарративно симулирует это нарушение, отказываясь от реалистической мотивировки.» [с. 280] Это только один из примеров того, как автор монографии переносит приемы на уровень смысла с помощью понятий экзистенциализма.

По прочтении этой короткой рецензии может показаться, что метод и книга в целом слишком эклектичны. Однако здесь упомянуты только самые характерные черты инструментария, которым автор так искусно пользуется, при этом никогда не забывая о первичности самого текста. Монография представляет собой всестороннюю, хорошо структурированную научную работу, точно улавливает узловые пункты в исследованиях Чехова и, вступая в дискуссию, предлагает свою их интерпретацию. В ходе анализа и рассуждений успешно доказывается правомерность гипотезы о ключевой роли надежды в конструировании смысла. Создание этого смысла внутри фиктивного мира принадлежит герою, а внешнего – читателю. Для этого нужно всего лишь одно условие: верить в возможность смысла, так как без этого и надежды быть не может. Но «эта надежда всякий раз осуществляется заново при погружении в структуру самого текста.» [с. 21] Так и действует автор монографии «Проза Антона Чехова».

Dominika ZOLTÁN
языковой консультант: Майя КАЛМЫКОВА

ПУТЕВОДИТЕЛЬ К ЛАБИРИНТУ НАБОКОВА
ДЖОНСОН, ДОНАЛЬД БАРТОН Д42 МИРЫ И АНТИМИРЫ ВЛАДИМИРА
НАБОКОВА / ПЕР. С АНГЛ. - СПБ.: ИЗДАТЕЛЬСТВО "СИМПОЗИУМ",
ISBN 978-5-89091-445-3, 2011. 352. с.

Дональд Бартон Джонсон в предисловии своей книги «Миры и антимирры Владимира Набокова» предполагает некую мистическую связь своего творчества с набоковской традицией. Было бы грубым преувеличением утверждать, что мой отзыв похож на работу американского профессора. Во время моего первого путешествия в Россию в одном из многочисленных книжных магазинчиков Москвы я увидела книгу Джонсона с бабочкой «павлиний глаз» на обложке, которая не могла не привлечь моё внимание среди холмов хаотично разбросанных книг. Я хотела бы верить, что это не просто случайное совпадение, а часть мифа. (Именно поэтому я с искренним восхищением предлагаю вниманию читателей произведение профессора Джонсона).

Особенная связь автора с творчеством Набокова чувствуется во всём произведении, авторская игривость оказывается каким-то продолжением игры слов Набокова, в сочетании со стремлением сохранить его наследие. Джонсон в ходе своего анализа систематично переходит от большего к меньшему, от далёкого к близкому, и этот приём оказывается весьма эффективным. В структуре произведения «Миры и антимирры» выделяются 6 частей, которые распадаются на три тематические группы: в частях I и II речь идёт об игре в буквы и слова и об алфавитных символах, в разделах III и IV находятся исследования шахматных задач и лабиринтов, а в главах V и VI Джонсона интересует загадка вселенной, рассматриваются темы сознания и смерти в контексте бесконечности миров Набокова.

В книге пишется и о том, что сам Набоков не относился к символистам, однако существует чёткая взаимосвязь между его творчеством и наследием символизма: «Я продукт этого периода, я воспитывался в этой атмосфере» (с. 12). Его философские и эстетические взгляды во многом восходят к символистской традиции, особенно в случае взаимосвязи реального и нереального миров, то есть их космологии. Ясно, что Джонсон решительно высказывается за значительность игры, он считает игру важной составляющей запутанной паутины аллюзий, которая в дальнейшем подробно анализируется.

Часть I — Набоков – man of letters

Главной темой Набокова является сам процесс литературного творчества, который часто выражается с помощью алфавитных символов и букв. В первой части «Алфавитные радуги в автобиографии «Память говори» Джонсон подробно раскрывает один интереснейший тип синестезии – так называемую хроместезию. Это очень странное явление, при котором «определённый звук одновременно вызывает у слушателя автоматический и последовательный цветовой отклик», другими словами «цветной звук» или «audition colorée».

(с. 23) Помимо психологического уровня синестезия существует и в литературе, когда «метафора, в которой слова и образы, обычно подходящие для описания одного типа чувственного восприятия, используются при описании какого-либо другого типа чувственного восприятия» (с. 24). В ходе раскрытия особенно сложных игр с английским и русским акронимами радуги, Джонсону удаётся раскрыть перед читателями неожиданно загадочный мир, который образует удивительную целостность.

Художественная игра Набокова распространяется и на физическую форму алфавитных символов, которая относится к их визуальному смыслу. Анализ пересоздаётся разгадыванием символов, и Джонсон, как детектив, удивительной конзистенцией открывает и, как будто из мелких камней, строит целый подтекстный мир. В романе «Приглашение на казнь» настойчиво подчёркивается мотив буквы, появляется тематическая структура, выстроенная на оппозиции реального и идеального миров. Мотив буквы также присутствует в ссылках на монограммы и почерк, например на почерк Пьера. Другим аспектом употребления алфавитных приёмов оказывается тот случай, когда используется физическая форма букв монограммы, например противопоставление начальных букв имён «П» и «Ц», Пьера и Цинцината. Джонсон объясняет и проблематику перевода с русского на английский, в котором буквы «Р» и «С» не способны передать иконическое значение, противопоставленность буквы/героев/ миров друг другу.

Тематический фокус романа «Приглашение на казнь» скрывается в двойной тюрьме Цинцината, которая «состоит» из крепости-тюрьмы и темницы языка. С точки зрения Джонсона, последнее является более интересным и имеет два взаимосвязанных аспекта: с одной стороны, есть художник, который ограничен возможностью выразить себя на данном языке, но существует и неспособность граждан понять то, что может быть выражено.

Тематическая дихотомия также имеет отношение к повтору противопоставлений слов «тут/там». Слово «тут» служит иконическим образом, образует и тёмную тюрьму, и тюремников, также как и ужас Цинцината.

Часть II — Набоков — анаграммист

В этой части анализ перемещается от мира букв к миру слов, где сходятся звук и смысл. В связи с романом «Под знаком незаконнорождённых» и с произведением «Путеводитель по Берлину» Джонсон пишет о самых сложных формах анаграмм, о типах палиндромов. В центре внимания находится роман «Ада», где метафоры открываются как цветы, показывая своё сокровище. Глубокий подтекст романа содержит сексуальные намёки, которые почти запутанной открытостью говорят о разных подробностях телесных отношений. В ходе исследования раскрывается очень сложная художественная игра, но по Джонсону Набоков даёт нам понять, что «чистое искусство никогда не бывает простым, всегда — сложный, волшебный обман» (с. 90). Он утверждает, что

«в произведениях искусства происходит столкновение не между героями, но между автором и внешним миром» (с. 90).

«Бледное пламя» является одним из самых сложных романов, который включает в себя несколько уровней реальности/нереальности, и именно читатель или, скорее, разгадчик должен определить, какой из них «правильный». Это решение определяется тем, кто является повествователем, и вообще, можно ли ему доверять. Эта атмосфера и сам факт, что мы знаем только то, что ничего не верно, усиливает пародийный характер романа. Неслучайно сам автор утверждает, что роман – это «пародия академических изданий литературных шедевров и на академический мир в целом» (с. 91). В этой форме Набоков попадает на новое контекстное «поле для игр», в котором он мог достичь высокого уровня художественной игривости.

Джонсон, помимо описания, даёт разные возможности интерпретации сюжета, он подчёркивает и значительность анаграмматических игр в романе. Что касается творческого процесса Набокова, роман является отличным примером часто наблюдаемым смешиванием разных аспектов игры. В произведении «Бледное пламя» одновременно присутствуют художественная игра автора и шахматные задачи. Джонсон очень удачно улавливает общие черты игры писателя и мира романа: они оба «искусственные построения, их ход управляется правилами, которые существуют внутри игры, и не имеют обязательной связи с внешним миром. Они герметичные миры» (с. 101). Но он намекает и на то, что ключи к решению задач можно найти в самом тексте (но это также означает, что надо знать, где их искать, какой может быть самой сложной задачей).

Хитрость романа и главный предмет полемики в том, являются ли герои Кинбот, Шейд или Градусь отдельными личностями или остаются частями авторской игры. Исходя из этого, как мы можем быть уверенными, что автором есть Чарльз Кинбот? Но если он не Кинбот, то кто? Учитывая все возможные варианты, предлагаемые Набоковым (вариации игр), наконец, даётся вывод: наверное, есть анаграмматическая связь между именами героев Боткин и Кинбот, кажется несомненным, что имена относятся к тому же самому человеку. Но ещё остается ключевой вопрос: кто этот туманный Боткин? Наконец, после глубинного исследования, кусочки головоломки складываются: тайна Боткина скрывается в позиции своей иллюзорной личности. Как сообщает Джонсон, эта модель принята во многих произведениях Набокова, она встречается и в повести «Соглядатай», и в романе «Смотри на арлекинов!».

Исходя из наглядного примера Джонсона, Боткин, сбросивший маску «Кинбота», отвечает на им самим заданный вопрос о своих будущих планах такими словами: «Я, может статься, приму иные образы и обличья, но я ещё поживу. Я могу ещё объявиться в каком-нибудь кампусе в виде пожилого, счастливого, крепкого, гетеросексуального русского писателя в изгнании – без славы, без будущего, без читателей, без ничего вообще, кроме его искусства» (с. 112).

Часть III — Набоков — сочинитель литературных шахматных задач

В следующей главе «Набоков — сочинитель литературных шахматных задач» на первый план выдвинуты две темы: на поверхности художественное описание литературного мира эмиграции и в глубине — восторженный рассказ о сочинении шахматных задач. Шахматные образы используются почти во всех романах Набокова. Уже в этой части Джонсон упоминает одну из любимых шахматных фигур Набокова «Solus Rex», задач, когда атакуется чёрный король, единственная чёрная фигура на доске, это наблюдается и в романе «Бледное пламя». Существует и такой случай, когда шахматные образы ограничены конкретными случаями или героями. Эта ситуация подтверждается в романе «Король, дама, валет», где Марта и племянник её мужа сговариваются об убийстве последнего. В сцене рождественской вечеринки они двигаются как шахматные фигуры конь и королева, и перед глазами читателя разворачивается атака на короля.

Именно в этой части находится один из самых важных ключевых элементов набоковской философии. Сам Набоков даёт нам понять, что настоящую борьбу надо искать «не между чёрными и белыми (и не между героями), но между сочинителем и разгадчиком (или между писателем и читателем)». (с. 119) «Он использовал метафору «жизнь — шахматная партия» и образы людей — безмозглых пешек, передвигаемых по доске в соответствии с непредсказуемыми замыслами богоподобных игроков», — пишет Джонсон. Учитывая это необычно открытое творческое кредо задаётся вопрос: когда читатель успешно проводит партию, не участвует ли в его победе сам автор? Далее: не осуществлялась ли с самого начала сама игра, ожесточённая борьба в туманном лабиринте, в надежде победы/выигрыша читателя/игрока/ разгадчика?

Первая часть третьей главы под названием «Текст и пред-текст в «Защите Лужина», в кратком обзоре сюжетной линии романа показывается процесс, в котором Лужин постепенно теряет связь с реальным миром, и когда его память возвращается, он чувствует, что «вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел». (с. 124) Эта ключевая идея повторяется в книге дважды, и в соответствии с теми случаями два мира смешиваются. Джонсон весьма остроумно обращает внимание на ловушку для читателя, ведь ни одна из задач не имеет очевидной связи с разворачивающимся узором повторения, имеющим важное значение для романа. По Набокову: «Думаю, хорошая комбинация всегда содержит некоторый элемент обмана». (с. 129)

Существует пословица о том, что везде живет по крайней мере хотя бы один венгр. Именно поэтому очень интересно, что одна из ключевых фигур Набокова связывается с венграми: немезида Лужина, шахматист Турати, «представитель нового течения в шахматах» является альтерэго эмблематической фигуры Рихарда Рети, представителя венгерского гипермодернизма. (с. 130) Этот выбор имени, кроме венгерского происхождения, интересен и потому, что он очень хитро намекает на ключевой элемент романа, точнее, он является ключом к отгадке. Причина обращения к Рети в образовании Турати

заключается в главной особенности шахматной партии Андерсена и Кизерицкого, а именно в редкой и эффектной жертве со стороны обоих игроков ладьёй. Джонсон ясно указывает на параллель между жертвами через конкретные примеры в романе и, помимо того что он открывает нам решение главной загадки, подчёркивает роль повторения в жизни реального человека и в судьбе Лужина.

Несомненно, что Джонсон совершил великолепную «детективную» работу, однако он способен признать недостаток своей теории: хотя ключевая аллюзия на указанную игру находится в позднее написанном предисловии романа, но в самом произведении эти ссылки отсутствуют. Он вынужден признать, что его «доводы стали бы более убедительными, если бы можно было показать, что между игрой и сюжетом романа есть более конкретные параллели». (с. 131)

Джонсон изучает эту тщательно спланированную задачу со стороны литературы и шахматной игры, учитывая также другой важный аспект этой игры. Дело в том, что существует важное различие между шахматной игрой – где игроки равноправны и играют по всем известным и признанным правилам – и шахматными задачами, в которых противником выступает сама судьба, и проиграть партию в игре с ней не менее трагично, чем потерять рассудок.

В следующей части «Шахматный ключ к роману «Дар», шахматная задача как тема/аспект исследования остаётся при обсуждении романа «Дар», где она как «третий ключ» даёт схематичную модель развития сюжета романа (с. 146). Но этот ключ одновременно является и продолжением предыдущей задачи, в том смысле, что здесь Фёдор пытается найти «единственный возможный первый ход белых, который повлечёт за собой мат чёрным в указанное количество ходов», другими словами, ответ (или предупреждение) (с. 148) «мастерского хода». И наконец, он, по Джонсону, «самый удачливый художник из героев Набокова» (с. 154), вооруженный сознанием существования воплощения замысла в другом мире, способен распознать его и даже воплотить. (с. 154)

Часть IV – Набоков – создатель лабиринтов

Четвёртую главу своего произведения Джонсон начинает с тезисного предложения: «Узор – это источник смысла, благодаря чему в беспорядочном фоне выделяется упорядоченная фигура, далее, с помощью узоров строятся лабиринты и находится выход из них» (с. 157).

Автор исследует один очень интересный, таинственный узор, который можно проследить во многих романах Набокова. Часть этого узора – инцест, который отличается от других литературных игр: «он не является игрой, это скорее предмет тайны» (с. 159), кровосмешение.

В романе «Ада» наряду с главной темой инцеста можно наблюдать один значительный художественный приём Набокова – обращение к существовавшей и раньше литературной традиции. Джонсон перечисляет литературных предшественников темы кровосмешения из современной немецкой литературы, обращая внимание на параллельные черты в романах Набокова «Ада» и

Леонарда Франка «Брат и сестра», учитываются также Шатобриан, Байрон и третий участник этого странного треугольника – представитель русской литературы Пушкин.

После этого автор систематично рассматривает запутанную семейную историю Земских–Винов и рисует их генеалогическое древо до пятого поколения. Как упоминает Джонсон, это древо доводит до более сложных мифологических корней, которые ясно и внятно излагаются посредством именных ассоциаций, даже через смерть героев. Тема кровосмешения с самого начала цивилизации относилась к разряду табу, но она оказалась в центре внимания романтизма совсем не случайно, ведь сам акт инцеста значит «триумф иррациональной природы над рациональным обществом» (с. 180). Однако этот мотив имеет и совсем другой смысл: Джонсон расширяет круг литературных произведений, занимающихся кровосмешением, «Пиром» Платона и показывает в нём «новый» философский аспект. По этой легенде, инцест – это не что иное, как поиск человеком своей второй половины, своего отчуждённого близнеца. (с. 181) После описания антропологических и мифопсихологических взглядов на кровосмешение (с. 181) становится ясным, что смысл центральной метафоры надо искать в другом. Тема кровосмешения в романе «Ада» появляется «как метафора взаимоотношений между родственными произведениями искусства» (с. 185). Но Джонсон не довольствуется этим, он обращает внимание читателей на типичную набоковскую художественную точку зрения, на сильную пародийную черту романа.

Часть V – Набоков – литературный космолог

В этой части Джонсон, во-первых, стремится уточнить основные понятия, необходимые для понимания темы. В результате этой аналитической, пояснительной авторской концепции возникает «простое» разделение двух миров Набокова. Они, как мир и антимир, являются целью стремлений героев, но из противопоставленного исходного пункта. «Приглашение на казнь» и «Смотри на арлекинов!» как классические примеры этой темы подвергаются Джонсоным тщательному анализу.

В центре внимания стоит рассмотрение тематических оппозиций, характерных для двух миров романа: проблематика прозрачности/непрозрачности, герметичный язык/открытый язык, сон/явь и т.д. В сердце романа, как ось, стоит оппозиция «этот свет/тот свет», которая является синтезом выше упомянутых проблем. Эти элементы играют важную роль как действительные противопоставления, которые отделены таинственной смертью. Наиболее часто встречается в романе деипсис «тут и там», символ антитезисных миров (с. 223), который связывается с фонетическими играми Набокова. Джонсон в ходе подробного анализа показывает попытки Набокова найти эквиваленты в ходе перевода языковых игр в случае обоих текстов, т. е. русского и английского вариантов романа.

Джонсон кратко описывает аспекты безумия повествователя, которое служит основой целой космологии, самым важным чувством является то, «что он сам и его произведения – только бледные тени, низшие по уровню варианты другого, гораздо более талантливого англо-русского писателя и его произведения» (с. 232). Эти симптомы однозначно указывают на шизофрению, через них мир является герметичной системой. «Вторжения обычной реальности им воспринимаются как тронутые безумием образы искаженного мира-близнеца, в котором есть свой VV», - пишет Джонсон об основе космологии романа (с. 233).

Проблематика левой и правой сторон «как фундаментальная категория» обладает «связочной природой» между романами Набокова и Гарднера, поскольку чувствуется отсылка к понятиям зеркального отражения и другого мира. Хотя закон сохранения чётности считался (с. 236) абсолютным только до 1957 года, он сохранял своё постоянство на макроуровне. Джонсон усиливает связь между художественным миром Набокова и теорией Гарднера, упоминая распространённую в физике в конце 1950-ых годов теорию о возможности (даже необходимости) существования миров-близнецов, только хиральностью отличающихся частиц и античастиц. В романе Набокова элегантно смешиваются эти теории, их присутствие можно показать и на уровне фонетических игр. Псевдоним повествователя, без всякого сомнения, указывает на наличие именно этого взаимопроникновения: В. Ирисин – Вадим Вадимович : В. Сириин – Владимир Владимирович. (с. 241)

Часть VI – Набоков – мыслитель гностик

«Под знаком незаконнорождённых» является первым романом Набокова, написанным в Соединённых Штатах, куда он из Европы скрылся от нацистов. Исходя из этого факта, читатель при первом прочтении легко может ошибиться в том, что роман – это социальный и политический комментарий. Но сам писатель подчёркивает, что его произведение не «о жизни и смерти в гротескном полицейском государстве» (с. 250). Джонсон подчёркивает и третий рекомендованный писателем аспект: по его мнению, роман является частью метафоры «тайны Сознания» (с. 251). После определения темы Джонсон обращается к ее реализации в рамках сюжета и мотива. После удачно перечисленных примеров реализации Кругом «бесконечного сознания» (с. 254), Джонсон показывает читателю «другой конец палки», обратный путь от героя к автору. Смерть, как переход от одного мира к другому, неудивительным образом играет важную роль в романе, особенно вопрос, который возникает в другом мире: «абсолютное ничто» или мгновенное обретение совершенного знания» (с. 258). В следующей главе уже «ожидаемым образом» обсуждается игра автора с именами главных героев. Исследование символов героев приводит к очень интересному результату. Символ Падука – это греческий крест, который при удивительной художественной изобретательности Набокова в конеч-

ном счете – свастика, символ нового режима Падука. В конце своего исследования Джонсон пишет о присутствующем в произведении гамлетовском/шекспировском подтексте. Он указывает на важность присутствия театрального мотива, где акцент падает на «искусственный характер мира» (с. 271), который является парафразом темы двух миров. В этом отношении автор оказывается «антропоморфным божеством, создающим вымышленные миры» (с. 272), и на основе этого Джонсон доходит «до вершины схемы», до понятия «Бесконечного Сознания», в котором божество становится окончательной абстракцией, включающей в себя все последовательно наложенные слои сознания и выходящей за их пределы» (с. 272).

В последней части шестой главы идёт речь о произведениях «Solus Rex» и «Ultima Thule», двух частях незаконченного романа. «Solus Rex» рассматривается как «кристаллизация главной набоковской темы» (с. 277), смерти и потусторонности. Эта тема впервые наблюдается в романе «Приглашение на казнь», который, очевидно, имеет тесную связь с романом «Под знаком незаконнорождённых». Джонсон в ходе сравнительного анализа обращает внимание на отсутствие «антропоморфного божества», добавляя к этому, что без наличия какого-то «высшего существа» не могло бы происходить разрушение картонного мира, окружающего Цинцината. Джонсон через эти тексты рассматривает почти все произведения Набокова, перечисляя разные общие аспекты, которые связывают романы. Но, по словам Джонсона, «в «Ultima Thule» набоковской мифологии художник сам сплетает узор своего бессмертия» (с. 294).

Джонсон в своём произведении «Миры и антимирры Набокова» не только подробно перебирает символы Набокова, но и показывает возникающие в ходе английского перевода семантические пустоты. В своём анализе он не только раскрывает эти недостатки, но и предлагает альтернативу для заполнения этого пространства.

Большой заслугой произведения Джонсона является то, что он не просто выделяет несколько символов и объясняет их, но одновременно предлагает понятную и последовательную систему объяснений. Когда связь между ними начинает исчезать, он с помощью дополнений и комментариев снова приближает их друг к другу. Интересно то, что в творчестве Джонсона и Набокова можно наблюдать «набоковскую удвоенность»: пока Набоков стремится тщательно скрывать, «поплетать текстом» кристаллы сущности, Джонсон кропотливо снимает избыточные ткани текста, как археолог, зная, что один неосторожный жест достаточен, чтобы потерять сокровище.

Я искренно думаю, что эта книга заслуживает внимания не только потому, что является значимой частью набоковедения, но также и самым виртуозным приёмом, с помощью которого профессор Джонсон незаметно захватывает читателей и говорит им: «Давайте всмотримся», «Давайте распутаем», «Давайте поймём».

Enikő BAGOLY

Татьяна Владимировна Чернышова «Тексты СМИ в ментально-языковом пространстве современной России» Москва, Книжный дом «ЛИБРОКОМ», ISBN 978-5-397-04368-7, 2014. 296 с.

В область научных интересов автора монографии, Татьяны Владимировны Чернышовой входят стилистика текста, теория коммуникации, лингвоперсоналогия, лингвистическая конфликтология и юридическая лингвистика. Учебные пособия, написанные профессором, посвящены проблемам функционирования текстов в сфере массовой коммуникации.

В центре внимания современных российских лингвистических исследований находятся разработки принципов и методов анализа степени успешности коммуникативных процессов, интерес к *человеку* как языковой личности, реализуемой в текстах, а также к *языку* в его антропоцентрическом понимании. Т.В. Чернышова в данной монографии объединяет ментальное и языковое пространства, и разрабатывает новую концепцию описания русского публицистического текста на основе когнитивно-речевого взаимодействия языковых личностей автора и адресата. В книге исследуется когнитивно-языковая ситуация, которую образуют тексты СМИ, в ментальном пространстве современного российского общества.

Автор считает, что ученые, изучающие речевое поведение личности в массовой коммуникации, обычно рассматривают соотношения «автор – текст» или «текст – адресат». Однако, Т.В. Чернышова предлагает, что ключевая дихотомия – это «автор – адресат». Поэтому предметом исследования являются лингво-когнитивные особенности текстов СМИ, которые отражают взаимодействие участников современной газетной коммуникации – автора и адресата, на фоне социально-политического контекста. Актуальность подчеркивается тем, что новая концепция описания газетно-публицистических текстов на фоне ментально-языкового контекста предпринимается с учетом отличительных особенностей человеческого общения в новых социальных и политических условиях России.

Книга состоит из введения, пяти глав с выводами в конце и заключения. В качестве материала исследования были использованы, с одной стороны, тексты более двадцати периодических изданий за период с 2001 по 2005 годы, а с другой стороны, результаты лингвистического эксперимента в форме анкетного опроса, в котором приняли участие 500 человек, с различными социальными характеристиками (возраст, образование, профессия, пол) с целью получения информации о рефлексии читателей СМИ, для ее сопоставления с результатами комплексного лингвистического анализа текстов разных СМИ.

В Введении объясняется выбор темы, определяются цели и задачи исследования, а также даются основные теоретические положения.

Первая глава - «Взаимодействие автора и адресата через текст: аспекты, уровни, способы описания» - посвящается теоретическому описанию исследуемых в работе понятий. Здесь же формулируются основные положения для данного исследования. Автор отмечает, что фактор адресата в качестве основополагающего выступает при описании абстрактной процессуальной модели языкового употребления. Адресат тесно связан со многими типами речевых актов, и взаимодействие автора и адресата в сфере массовой коммуникации является интерактивным процессом. В работе автор и адресат рассматриваются как *языковые личности*, обладающие языковым сознанием, отражающие действительность через призму общественно выработанных языковых значений через систему когнитивно-тезаурусных и коммуникативно-прагматических показателей. Интерпретативные возможности текстов СМИ особенностями организации структуры коллективной личности массового читателя изданий и своеобразием типа языкового сознания также входят в область интересов автора монографии. Для нее наиболее привлекательным является направление, связанное с проблемами категоризации и концептуализации. Кроме языковой личности автора и адресата в работе используются понятия, как например, *событийный концепт* (с целью описания особенностей лингвокогнитивного взаимодействия автора и адресата в сфере современной массовой коммуникации), *событийная модель* (с особенностями когнитивно-речевого взаимодействия коммуникантов в массовой коммуникации и характером отбора информации в сфере политико-общественных отношений), *ментально-языковое пространство* (как глобальный контекст) и *социально-политический контекст* (задающий векторы интерпретации в СМИ знаковых политических событий).

Во второй главе – «Языковая личность адресата в сфере массовой коммуникации по результатам опроса и лингвистического эксперимента» – представляется обобщение фрагментов языковой рефлексии респондентов, полученных в ходе анкетирования, и дается представление о языковой личности адресата современных СМИ. Участникам было предложено ответить на вопросы насчет читательских предпочтений в сфере газетной коммуникации, и мотивов выбора изданий читателями. Как результат, каждая языковая личность сознательно выбирает себе то или иное средство массовой информации, имея при этом разнообразные личные мотивы, среди которых предпочтение отдается таким, как получение информации и внешние и внутренние характеристики издания (объем информации, расположение и подборка материала, и т.д.).

В третьей главе – «Публицистический свертхтекст как область когнитивно-речевого взаимодействия языковых личностей автора и адресата» – описываются параметры когнитивно-речевого взаимодействия языковых личностей автора и адресата через текст, и определяются внутренние факторы на основе лингвокогнитивного анализа текстов СМИ, посвященных одной тематике. К таким факторам относятся: репрезентация системы стереотипов массового сознания, представление фрагментов тезаурусов языковых личностей автора и адресата, использование узуально-стилевых средств. Эти факторы являются

внутренними детерминантами когнитивно-речевого взаимодействия коммуникантов.

Четвертая глава – «Тексты средств массовой информации как отражение ментально-языковой стихии современного российского общества (по результатам комплексного лингвистического анализа)» – представляет модель описания коммуникативно-речевого и лингвокогнитивного взаимодействия через текст языковых личностей автора и адресата в сфере современной массовой газетной коммуникации на основе факторов, позволяющих рассматривать тексты газетных СМИ как национальный поток сознания современного человека, как ментально-языковое пространство. После этого представлены структурные компоненты модели описания коммуникативно-речевого и лингвокогнитивного взаимодействия через текст языковых личностей автора и адресата в сфере массовой газетной коммуникации. Сопоставительный анализ на уровне ассоциативных полей свидетельствует о существенных различиях в интерпретации. (Особенности концептуальной организации современного публицистического сверхтекста рассматриваются в работе на материале газетных публикаций разноориентированных СМИ, посвященных захвату заложников в Москве в сентябре 2002 года – «Теракт на Дубровке».)

Глава пятая – «Модель когнитивно-речевого взаимодействия коммуникантов в сфере массовой газетной коммуникации: детерминационные факторы» определяет роль внешних и внутренних факторов в созданной на их основе модели. Материалом анализа послужили тексты опять же разноориентированных российских СМИ, посвященные результатам выборов главы администрации в Алтайском крае в апреле 2004 года, а также высказывания респондентов, отражающие это событие, в частности факт победы М. Евдокимова. К внутренним факторам, относятся те компоненты коммуникативно-речевого акта, которые характеризуются как основные. Прежде всего, это автор и адресат как основные субъекты коммуникативно-речевого акта, которые в рамках монографии рассматриваются как языковые личности. К важным детерминационным факторам относится и характер взаимодействия автора и адресата через текст в газетных СМИ. К внутренним определяющим факторам относится и газетно-публицистический текст (сверхтекст) как совокупность лингвокогнитивных структур, ориентированных на фактор адресата, и функции коммуникации в сфере современных политико-идеологических отношений. Внутренние факторы создают ядро всей коммуникативно-речевой ситуации в сфере политико-идеологических отношений, детерминированное внешними факторами, основу которых образует контекст как пространство, в которое погружен коммуникативно-речевой акт во всей совокупности своих составляющих.

В Заключении подводятся итоги, и обобщаются результаты. Анализ автору позволил на уровне глубинных смыслов охарактеризовать изучаемые объекты (сверхтексты СМИ) как в плане содержания (через систему событийных концептов, ассоциативных и интерпретативных полей), так и в плане выражения, а также увидеть за этими объектами русскую языковую личность, языковое

сознание которой отражено в текстах разной социально-политической направленности. Научная новизна, что в основание предложенной в работе модели описания положена идея о единстве разных сторон ментально-языковой ситуации, создаваемой текстами современных СМИ. По намерению автора, результаты исследования могут оказать помощь практикующим журналистам и редакторам в создании портрета потенциального читателя СМИ.

Krisztina KISSNÉ KOVÁCS

**JANUSZ BAŃCZEROWSKI. A VILÁG NYELVI KÉPE. A VILÁG MINT A VALÓSÁG
METAKÉPE A NYELVBEN ÉS A NYELVHASZNÁLATBAN. BUDAPEST: TINTA
KÖNYVKIADÓ. 2008, ISBN 9789639902091, 356 o.**

W roku 2008 w budapeszteńskim wydawnictwie Tinta ukazała się praca Janusza Bańczerowskiego *A világ nyelvi képe. A világgép mint a valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban* [Językowy obraz świata. Obraz świata jako metaobraz prawdy w języku i w użyciu języka]. Omawiane opracowanie jest zbiorem artykułów opublikowanych przez autora w ciągu ostatnich lat w węgierskich czasopismach językoznawczych „Magyar Nyelv” oraz „Magyar Nyelvőr”, a także w pracach zbiorowych i wydawnictwach pokonferencyjnych.

Praca składa się z obszernego wprowadzenia (s. 7 – 13) oraz trzech części głównych, stanowiących zasadniczy jej zrąb:

A nyelv mint a nyelvtanulmány tárgya és szerepe a világ nyelvi képének magalkotásában (s. 15 – 151) [Język jako przedmiot językoznawstwa i jego rola w kształtowaniu językowego obrazu świata];

A világgép a nyelvben (s. 153 – 281) [Obraz świata w języku];

Metainformációs (metaszövegbeli) operátorok (s. 283 – 345) [Operatory meta-informacyjne (wewnątrztekstowe)].

Pracę zamyka indeks nazwisk (s. 350 – 353) oraz informacja o pierwotnym miejscu publikacji zawartych w tomie artykułów (s. 354 – 355).

Część pierwsza podejmuje zagadnienie związków języka i użycia językowego, przedmiotu i metodologii językoznawczych, paradygmatów lingwistycznych, omawia pojęcie języka naturalnego w świetle paradygmatów językoznawczych, a także kognitywne aspekty języka, w tym świat ukryty za słowami oraz komunikację niewerbalną jako przedmiot badań językoznawczych.

W części drugiej autor przedstawia mechanizmy łączenia słów w świetle językowego obrazu świata, omawia kwestie konceptualizacji pozytywnych i negatywnych uczuć. Szczególnie interesujące są artykuły dotyczące zakresu znaczeniowego leksemów *anya* ‘matka’, *apa//atya* ‘ojciec’, *család* ‘rodzina’ (na podstawie kwestionariusza), *fej* ‘głowa’, *kéz* ‘ręka’ oraz *föld* ‘ziemia’ w języku węgierskim, a także analiza pojęcia *haza* ‘ojczyzna’ w węgierskim językowym obrazie świata. Niezwykle istotne z polskiego punktu widzenia są szkice poświęcone stereotypom narodo-

wym w węgierskich i polskich przysłowiach i frazeologizmach, zagadnienia semantyki porównawczej polsko-węgierskiej, a także analiza leksemu *śmierć* 'hałas' jako pojęcia kulturowego w języku polskim i węgierskim.

Trzecia część opracowania przedstawia m. in. wskaźniki metainformacyjne tekstu, omawia spójniki jako operatory metatekstowe (wewnątrztekstowe), podejmuje zagadnienie struktury i funkcji metainformacyjnych zdań rozpoczynających tekst, podejmuje kwestie semantyczne operatorów tekstowych oraz czasowników oznaczających stan.

Omawiany zbiór wpisuje się w nurt językoznawstwa kognitywnego, w tym zwłaszcza językowego obrazu świata. Wzbogaca on językoznawstwo hungarystyczne oraz lingwistykę konfrontatywną węgiersko-polską o nowe dane oraz nowe obszary badawcze. Opracowanie to stanowi doskonałą pomoc zarówno dla językoznawców, jak i studentów kierunków językoznawczych.

Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK

QUO VADIS PHILOLOGIA TEMPORUM NOSTRORUM? KORUNK CIVILIZÁCIÓJÁNAK NYELVI KÉPE. FELADATOK ÉS LEHETŐSÉGEK. RED. VILMOS BÁRDOSI, BUDAPEST: TINTA KÖNYVKIADÓ. 2009 ISBN 9639902195, 309 o.

Recenzowany tom jest zbiorem 30 referatów wygłoszonych w dniach 24 – 25 czerwca 2008 roku w Budapeszcie w czasie konferencji zorganizowanej przez Towarzystwo Filologii Współczesnej Węgierskiej Akademii Nauk. Artykuły zamieszczone w tomie – o czym mowa niżej – skupiają się wokół kilku kręgów tematycznych.

Pierwszy z wyodrębnionych tematów dotyczy zagadnień odnowy językowej zarówno w wiekach wcześniejszych, jak i współcześnie. Kwestiom tym poświęcone są artykuły Borbáli Keszler *A nyelvíjtás és a magyar orvosi nyelv* (s. 189 – 198) oraz Istvána Nyomárkayego *Nyelvíjtások Közép – Európában* (s. 211 – 217).

Drugi krąg tematyczny obejmuje artykuły dotyczące wpływu informatyki na różnorodne aspekty języka i językoznawstwa. Kwestie te poruszają: Géza Balázs *Az informatika hatása a nyelvre* (s. 23 – 41), Bertalan Csala, *Morfondírózások a blogról a közhely és az újítás kapcsán* (s. 77 – 85), Mária Dudás *Informatikai fogalmak болгарul és magyarul* (s. 93 – 103) oraz Levente Dániel *Philologi 3.0* (s. 219 – 224).

Kolejnym nurtem tematycznym poruszonym w tomie jest kwestia globalizacji oraz wpływu światowego języka angielskiego na języki narodowe. Zagadnieniom tym poświęcili swe artykuły: Jenő Kiss *Globalizáció és anyanyelvi versenyképesség* (s. 199 – 203), Tibor Frank *A világangol: áldás vagy átok?* (s. 121 – 127) oraz Ildikó Szijj *Anglicizmusok a spanyolban és a portugálban* (s. 261 – 267).

Istotne miejsce w omawianym tomie zajmują artykuły dotyczące różnorodnych zagadnień związanych z przekładem. Do wskazanego nurtu należą szkice Sándora Alberta *Mennyire „új” egy fogalom és mint kezdjen vele a fordító?* (s. 9 – 13), Ernő Baricsa *A modern internacionalizmusok fordításának lehetőségei* (s. 63 – 69), Csaby

Csuday'ego *Néhány fordítási és terminológiai kérdés két fontos hispanisztikai kiadványban* (s. 87 – 92), a także Ferenc Pála *Egy félre fordítás anatómiája. Megjegyzések az Os Lusitadas első magyar fordításhoz* (s. 225 – 230).

Innym kręgiem tematycznym, który można wyodrębnić w opracowaniu, są kwestie dwujęzyczności. Zagadnieniom tym poświęcili swe artykuły Magdolna Allgeier *Nyelvben él-e a nemzetiség? Gondolatok egy magyarországi német nyelvjárás kapcsán* (s. 15 – 21), Éva Jeremiás *Sajátos kétnyelvűség a modern perzsában* (s. 165 – 172), w tym interesujące studium przypadku Tivadara Palágyiego *Új fogalmak kifejezése kisebbségi nyelvközösségben. Esettanulmány a Beszterce – Naszód megyei Szentmátéból* (s. 291 – 240).

Szczególnie wiele miejsca zajmują w tomie artykuły dotyczące leksykologii, leksykografii, frazeologii oraz słownictwa. Tematykę tę podejmują: Attila Benő *Újabb lexikográfiai munkálatok és a határon túli magyar nyelvváltozatok vizsgálata* (s. 71 – 75), Zsuzsanna Fábrián *Neologizmusok és szótárak* (s. 105 – 120), István Vig *Latin nyelvi reáliák megfeleltetési Verancsics Faustus szótárában* (s. 269 – 270). Kwestiom słownictwa, zwłaszcza specjalistycznego, poświęcili swe artykuły Károly Gadányi *A cseh nyelv hatása a szlovén szakszókincs kialakulására* (s. 129–139), Karolina Kaczmarek *A „tilalmat” és „engedélyt” kifejező eszközök jogi szakszövegekben deontikus modalitás tükrében* 9s. 173 – 188), Zsuzsanna Ráduly *Bibliai és mitológiai eponimák a magyar és a lengyel nyelvben* (s. 241 – 254), Gábor Székely *Szakszók és szakkifejezések élete a köznyelvi környezetben* (s. 255 – 260).

Istotne miejsce w omawianym tomie zajmują szkice dotyczące językowego obrazu świata. W nurt ten wpisują się artykuły Janusza Bańcerowskiego *A világ nyelvi képének fogalma mint a kutatás tárgya* (s. 43 – 52) oraz Janusza Bańcerowskiego, Borbáli Gyertyános, Nelli László *A „munka” fogalma” nyelvi képe egy kérdőíves anyag tükrében* (s. 285 – 306). Z omawianymi zagadnieniami wiążą się ponadto dwa artykuły Márii Homišinovej *Nyelvi viselkedés szituációs kontextusban* (s. 151 – 164) oraz dotyczący języka dzieci szkic Márii Gosi *Önjavítási stratégiák a beszédben gyerekeknél és felnőtteknél* 9s. 141 – 149).

Odrębną grupę stanowią artykuły związane z zagadnieniami literaturoznawczymi. Należą do nich szkice Istvána Lukácsa *Horvát nyelvű kis magyar irodalomtörténete 1896-ból* (s. 205 – 210) oraz Judit Vihar *Naciusi Banja ötven haikuja a madarakról japán, angol és magyar nyelvben* (s. 281 – 284).

Podkreślenia wymaga fakt, że omawiany tom obejmuje bardzo bogatą tematykę, artykuły poruszają bowiem zarówno język Biblii, średniowieczne słowniki, jak i współczesny język internetu. Z drugiej strony natomiast referaty oprócz języka węgierskiego dotyczą także innych języków, często w aspekcie porównawczym: łaciny, angielskiego, francuskiego, hiszpańskiego, włoskiego, portugalskiego, niemieckiego, chorwackiego, słoweńskiego, czeskiego, słowackiego, rumuńskiego, japońskiego, perskiego, w tym także polskiego.

Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK

Авторы тома

Prof. DSc, habil. Klára AGYAGÁSI
Дебреценский университет
Венгрия
klara.agyagasi@gmail.com

Enikő BAGOLY BA
Дебреценский университет
Венгрия
enikobagoly@postafiok.hu

Проф. Дмитрий Станиславович Дьяков
Воронежский государственный
университет
Россия
tamara@vmail.ru

Проф. Тамара Александровна Дьякова
Воронежский государственный
университет
Россия
tamara@vmail.ru

Леся ГЛИВИНЬСКА PhD студентка
Киевский национальный университет
им. Тараса Шевченко
Украина
franco@univ.kiev.ua

Dr. habil. József GORETTY
Дебреценский университет
Венгрия
goretity.jozsef@arts.unideb.hu

Проф. Наталья Борисовна ИВАНОВА
МГУ
Россия
ivanova@znamlit.ru

PhD Zsuzsanna KALAFATICS
Будапештский университет им.
Лоранда Этвеша
Венгрия
kalafatics@gmail.com

PhD Krisztina K. KOVÁCS
Мишкольцский университет
Венгрия
kisskrisz70@gmail.com

Dr. habil. Ildikó REGÉCZI
Дебреценский университет
Венгрия
iregeczi@yahoo.com

Prof. Ranjana SAXENA
Делийский университет
Индия
ranjana200580@gmail.com

Prof. dr. hab. Petar SOTIROV
Люблинский университет им. Марии-
Кюри Склодовской
Польша
sotirow@wp.pl

dr. hab. Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK
Ягеллонский университет
Польша
wieslaw.stefanczyk@uj.edu.pl

PhD Tünde SZABÓ
Западно-венгерский университет
Венгрия
sztunde1512@gmail.com

Prof. DSc, habil. Katalin SZÓKE
Сегедский университет
Венгрия
kszoke@t-online.hu

PhD Olga SZÜCS
Дебреценский университет
Венгрия
szucsolga3@gmail.com

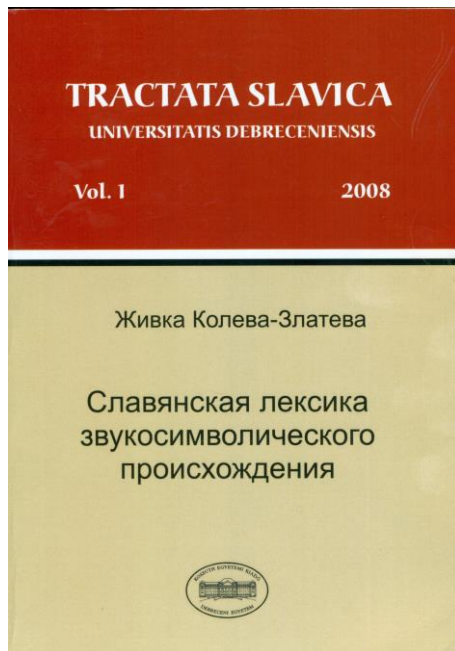
Проф. Борис Николаевич ТАРАСОВ
Институт Литературы РАН
Россия
bntarasov@yandex.ru

Annamária VASS PhD студентка
Дебреценский университет
Венгрия
annamaria.vass@gmail.com

Вера Петровна ЛЕДЕНЕВА МА
Дебреценский университет
Венгрия
vene87@mail.ru

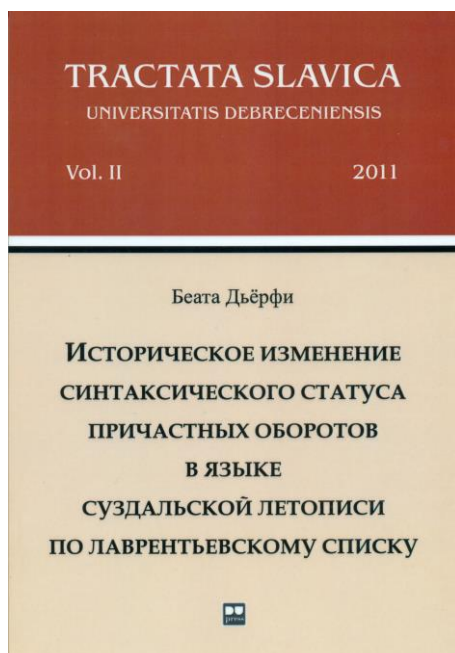
Dominika ZOLTÁN PhD студентка
Будапештский университет им.
Лоранда Этвеша
Венгрия
domdodomi@gmail.com

Alexandra MEDZIBRODSZKY
PhD студентка
Центрально-Европейский университет
Венгрия
a.medzibrodsky@gmail.com



According to etymological dictionaries of Slavic languages there should not be any words of synesthetic sound symbolic origin (i.e. word with a direct linkage between their sound form and non-sound meaning) in these languages or their number should be very small. This fact, however, contradicts thy typological assumption of primitiveness and universality of phonetically motivated words.

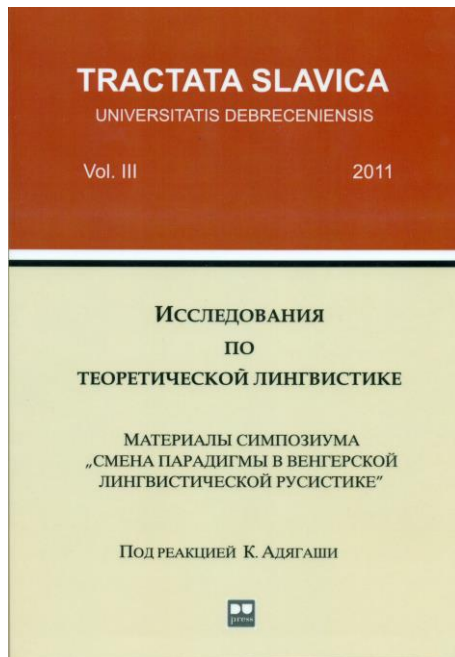
This book discusses two main points of the etymological analysis of words of synesthetic sound symbolic origin: (1) how to recognize them and (2) how to define the groups of cognates between them in Slavic languages. In the identification of synesthetic sound-symbolic words reduplication is regarded as a most reliable criterion. If a series of words which convey the same non-sound meaning contain reduplicated clusters of sounds, they could be continuants of a synesthetic sound symbolic etymon. In discussing the possibilities of defining the groups of cognates between these words following points are emphasized. Since the relationship between the continuants of the same phonetically motivated etymon cannot be established by phonetic laws and continuants of different sound-symbolic origin in different languages and dialects can have the same or similar phonetic forms and convey the same meaning, the groups of cognates between these words cannot be defined witch much confidence. Since similar reduplicated forms can be created as synesthetic sound symbolic denominations of different meanings, the blending of synesthetic sound-symbolic groups of cognates is possible during their evolution. There exist parallel forms with full and partial reduplication, which convey the same meaning of synesthetic sound-symbolic origin. This fact supports the hypothesis that partial reduplication is historically nothing else but a reduction of full reduplication..



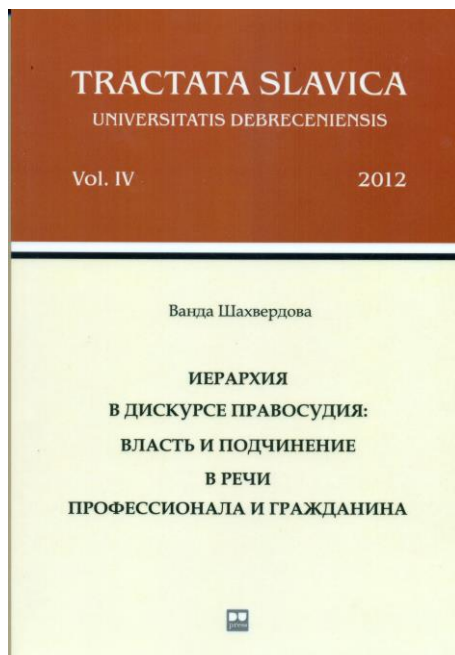
Historical syntax has been a neglected area of Russian historical grammar. Studies in this area are limited to the descriptive characterization of syntactic processes. The present monography aims at breaking with the descriptive tradition and tries to provide an explanation to syntactic changes.

The investigation of 14th century participle constructions in the text of the Suzdal Chronicle stand in the center of the present research. The use of participles differed both formally and functionally from their present state. Old Russian participles are investigated by employing a contemporary formal theory of linguistics, Chomsky's Government and Binding theory. This theoretical framework can give an explanation to the use of participles in predicative function, and to the nominative, dative and PRO subjects of these constructions.

The book also gives a survey of Russian diachronic syntactic research, the types of diachronic syntactic processes, and the development of participle constructions. In the course of investigation special attention is paid to a unique feature of the 14th century Russian, the so called dative absolute constructions.

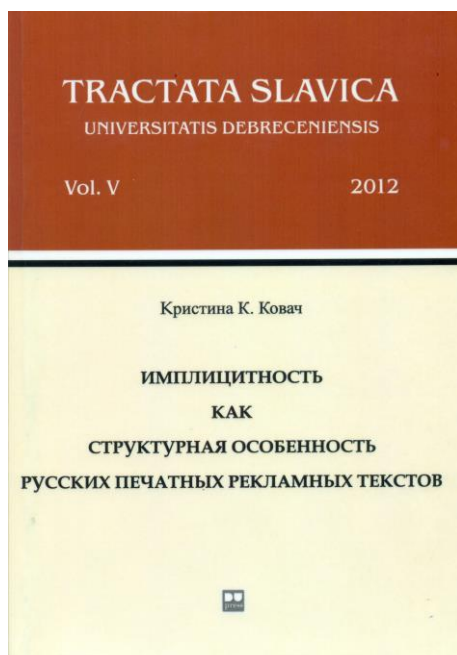


The research project „Paradigmatic Shift Russian Linguistic Research” was run by the Department of Russian Language and Literature of the University of Debrecen from 2007 to 2011. The main goal of the project was to create and establish a new strategy in Russian linguistic research at the University of Debrecen. While before the 90s of the 20th century research in Russian linguistics did not go beyond applied linguistics and supported compulsory Russian language education, after the nineties it became more and more urgent to raise it to the level of those trends in theoretical linguistics which, through the examination of different languages facilitate the better understanding of how human language functions today and how it can be studied from a historical perspective. In this volume some of the main results of research carried out in different theoretical frameworks are summarized. The application of Chomsky’s government and binding theory proved to be especially fruitful in historical syntax. Aspects of psycholinguistics were used in etymological research and natural morphology was applied to studies in historical grammar. Cognitive semantics and conversion analysis were made use of in the analysis of present-day language samples. Methods of contact linguistics (code-switching, code-copying) were particularly instrumental to highlighting some characteristic features of language contacts in which Russian had also played a part.



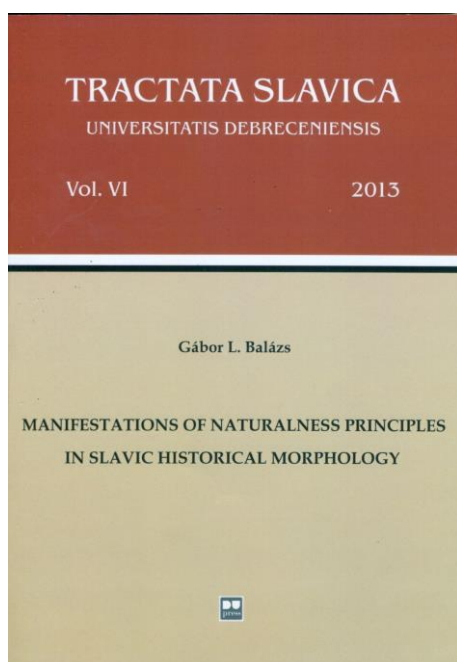
The present investigation aims at posing a conceptual and theoretical framework for the research of dominance relations in language. Asymmetry in the discourse of members of legal institutions can be successfully described applying the suggested theoretical framework – conversation analysis. The general question of language data examination is how the asymmetry in dominance relations arises between professional and non-professional speakers in a specific kind of judicial discourse – legal show “Час суда,”. Speakers in their mutual discourse processing work establish asymmetry relationship in institutional discourse. They use special proceedings to accomplish their different communicative goals. On the base of text analysis we can see very significant difference in the behaviour of speakers that follows from their institutional roles, rights and obligations. The participants follow specific goals according to their institutional identity, it determines structure of their turns.

Insofar participants accomplish their specific purposes in talk-in-interaction, and we can describe the power relations through the understandings and orientations of speakers to their institutional identities.



In print advertising implicit content is an important component of the overall message. This book provides a semantic approach to the investigation of implicit elements, in particular presuppositional constructions, in Russian print advertisements, while also offering a new perspective on the linguistic analysis of advertisements in terms of pragmatics, logic and textology.

The book focuses attention on implicit meaning, which plays an essential role in linguistic manipulation in advertisements. After describing different forms of implicit content appearing in advertising and presenting different methods of making implicit content visible, a detailed analysis of the most common 'presupposition triggers' in Russian print advertisements is provided, mainly on the basis of Ferenc Kiefer's Theory of Presuppositions. Special attention is paid to the reconstruction of presuppositions in advertisements containing a concessive clause or an argumentative structure, relying on Imre Békési's interpretational model of double syllogism and cause-and-effect chains in argumentation. A formalised interpretation of the implicit meaning expressed by presuppositions in advertisements with oppositional structures is also given. In the end, lexical ellipsis in slogans was found to be one of the primary conveyors of implicit information that induces presupposition.



Some methodological and practical problems of Slavic historical grammar are investigated in the present monograph, using the theoretical framework of Natural Morphology (NM). The failure of previous 'traditional' attempts to successfully answer certain perplexing questions, as well as the appearance of a theory which is largely based on the best ideas of Prague structuralism, and especially Roman Jakobson's work, made NM a very promising alternative, hitherto seldom utilized in Slavic studies.

In the first part of the volume one of the main principles of NM – constructional iconicity (diagrammaticity) – is preliminarily examined in the morpho-logical system of different Slavic languages, somehow anticipating the methods of Naturalness Theory, but still independently of that.

In the second part the theory of NM and its basic principles are presented briefly, specifically from the aspect of Slavic historical linguistics, since they have been almost unfamiliar to Slavists. Arguments are presented to underline the applicability of such a framework for the study of Slavic morphological systems.

The third part of the monograph is devoted to individual problems of Slavic historical morphology. This is where actual analyses take place in the spirit of Naturalness Theory, illustrating the plausibility and reliability of NM for Slavic studies both in diachronic and synchronic perspectives.