

**SLAVICA XLVIII**



ANNALES INSTITUTI SLAVICI  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

# Slavica

XLVIII



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS  
2019

### **Editorial board**

Prof. Klára Agyagási (Editor-in-chief, University of Debrecen)  
Oleh Belej (Professor, University of Wrocław)  
József Goretity (Associate Professor, University of Debrecen)  
Natalia Ivanova (Professor, Moskva Lomonosov State University)  
Zhivka Koleva-Zlateva (Professor, St. Cyril and St. Methodius University  
of Veliko Tarnovo)  
Antonina Nikonova (Associate Professor, Saint Petersburg State University)  
Ildikó Regéczi (Associate Professor, University of Debrecen)  
Olga Szűcs (Associate Professor, University of Debrecen)  
András Zoltán (Professor, ELTE University of Budapest)

### **О журнале**

Журнал *Slavica* (*Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis*) был основан в 1951 году и издается ежегодно в августе в объеме одного тома Институтом славистики Дебреценского университета. В нем, соответственно традициям, публикуются оригинальные исследования по славянскому и сравнительному языкознанию, литературоведению и культурологии, а также сообщения, обзоры и рецензии в перечисленных областях.

Рукописи принимаются на русском, английском и немецком языках. Каждая статья подвергается рецензированию по peer-review системе со стороны заграничного и независимого венгерского эксперта исследуемой темы.

### **About the journal**

*Slavica* (*Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis*) was established in 1961 and is published annually in August by the Department of Slavonic Studies of the University of Debrecen. Traditionally it covers research in Slavonic and comparative linguistics, literature and civilization, as well as reviews in the above mentioned areas.

Contributions are accepted in Russian, English and German. Submitted manuscripts are subject to peer-review evaluation by independent, anonymous Hungarian and foreign expert referees.

**Online access:** <https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/238461/browse?type=title>

**Postal address / Почтовый адрес:** Szlavisztikai Intézet, Debreceni Egyetem,  
H-4032 Debrecen, Egyetem tér 1.

**E-mail / Электронная почта:** [szlavisztika.intezet@arts.unideb.hu](mailto:szlavisztika.intezet@arts.unideb.hu)

ISSN 0583-5356; DOI: 10.31034; CC-BY-NC

Дебреценский университет

Издатель: Zoltán SZILVÁSSY, ректор университета

Оригинал-макет подготовлен Институтом славистики

Дебреценского университета

Отпечатано в отделе репрографии Дебреценского университета

# Содержание

<b>ЯЗЫКОЗНАНИЕ / LINGUISTIC STUDIES / SPRACHWISSENSCHAFT .....</b>	<b>7</b>
Татьяна ИЛИЕВА: Адвербиализация на предложни съчетания в старославянски език Наречни и полунаречни изрази, образувани посредством предлог <i>по</i> .....	8
Kaname OKANO: Glagoli kretanja u vodenoj sredini u slovačkom jeziku (u kontrastu sa drugim slovenskim jezicima) .....	30
<b>ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY STUDIES / LITERATURWISSENSCHAFT .....</b>	<b>47</b>
Сергей ШУЛЬЦ: Неосуждение и/или прощение: наблюдения о теологии Л.Н. Толстого на фоне философии И. Канта и М.М. Бахтина.....	48
Людмила СПРОГЕ: Георгий Адамович «Начало повести, из забытой тетради» (О тургеневском подтексте).....	58
Ольга ДЖУМАЙЛО: Чехов в Нью-Йорке: функции рамы в фильме Луи Маля.....	69
Ангелика МОЛНАР: Пути изучения метафоры в современном литературоведении.....	79
Ангелика МОЛНАР – Наталия НИКОЛИНА: Типы и функции компаративных тропов в современном прозаическом тексте (на материале рассказа Л. Улицкой).....	96
Наталия НИКОЛИНА – Зоя ПЕТРОВА: Система компаративных тропов в романе Е. Водолазкина.....	101
<b>КУЛЬТУРОЛОГИЯ / CULTUROLOGY / KULTURWISSENSCHAFT .....</b>	<b>113</b>
Ольга СЮЧ – Дина ТАНАТОВА – Татьяна ЮДИНА: Культура в цифровом формате ..	114
Дмитрий РЕУТ: Методология трансдисциплинарности: прокреационный капитал как базовый фактор жизнеспособности цивилизационно-культурной единицы..	126
Андрей ЧУКУРОВ: Преодолевая травму: миноритарные художественные практики в контексте новой чувственности метамодернизма .....	138
Ольга РОМАНОВА – Екатерина ХАУНИНА: Особенности театральной деятельности в Венгрии: Законодательные и финансовые основы Часть II.....	145
Александр УШКАРЕВ: Публика искусства: мифы и реальность.....	157
<b>РЕЦЕНЗИИ / REVIEWS / BESPRECHUNGEN .....</b>	<b>171</b>
Ванда ШАХВЕРДОВА: Язык и общество. Энциклопедия. Чл.-корр. В. М. Алпатов, чл.-корр. В. А. Виноградов, чл.-корр. А. В. Дыбо, академик В. А. Плунгян, академик В. А. Тишков, академик Е. П. Чельшев Главный редактор д.ф.н., проф. В. Ю. Михальченко.....	172
Диана КОМЯТИ: Szigethi András: A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickájáig, Андраш Сигетхи: Родинки духа – от Лермонтова до Улицкой.....	178
Nóra TROITSKY: Голоса русской филологии из Будапешта, Литературоведение и языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша. Ред.: Каталин Кроо (глав. ред.), Ева Бона.....	184
Regina KÓTI: Настоящее и будущее современной русской литературы – Коллективная монография, Ред.: Йожеф Горетить (Глав. ред.) Ильдико Регеци, Анна Телеки.....	190
Andrea POSTA: The Book Phenomenon in Cultural Space. A Könyvjelenség a kulturális térben, Edited by Katalin Kroó.....	197
<b>ФОРМАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ / FORMAL REQUIREMENTS.....</b>	<b>204</b>



**ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

**LINGUISTIC STUDIES**

**SPRACHWISSENSCHAFT**

Татяна ИЛИЕВА

**АДВЕРБИАЛИЗАЦИЯ НА ПРЕДЛОЖНИ СЪЧЕТАНИЯ В СТАРОСЛАВЯНСКИ ЕЗИК  
НАРЕЧНИ И ПОЛУНАРЕЧНИ ИЗРАЗИ, ОБРАЗУВАНИ ПОСРЕДСТВОМ ПРЕДЛОГ *по***

**Adverbialization and Prepositionalisation  
of Prepositional Phrases in Old Slavonic  
Adverbial and Semi-Adverbial Phrases with *по* Preposition**

**Abstract**

The present paper is concerned with the adverbial and semi-adverbial phrases (with incomplete lexicalization), which are formed by prefixing a preposition to an autosemantic word in the Old Slavonic language. The empirical material is systematized on the basis of the prepositions involved in the word formation process, with regard to the adjuncts determined by the newly-formed adverbs and on the basis of the lexico-grammatical affiliation of the motivating word. The path of adverbialization is analyzed in each case and the systematic relations of the newly-formed adverbial units are also described.

**Keywords:** *Old Slavonic language, lexical and syntactic word formation, adverbialization*

Предлаганата статия е част от поредица публикации, в които на базата на екскерпиран от основните палеославистични лексикографски трудове<sup>1</sup> материал в диахронен аспект се разглежда лексико-синтактичното образуване на наречия чрез сливане в едно словесно цяло на устойчиви словосъчетания

<sup>1</sup> В изследването насочено основно към историческия развой на наречието в българския език, се привличат освен лексиката от КСП (по данни на СС и СтБР) още и тази на:

- стб. паметници, съхранени в по-късни преписи (по данни на МДРЯ, СДРЯ, LLPsl, СЯС);
- някои среднобългарски паметници (по данни на МДРЯ и LLPsl);
- някои цел. паметници (по данни на ЦслР)
- за сравнение свидетелства от РКБЕНО, днешните диалекти и съвременния български книжовен език.

Списъкът с примери от доказано стб. произведения, запазени по късни преписи, на места се допълва с такива от паметници със спорен в науката произход или дори от доказано принадлежащи към други редакции. Това изследователско решение е продиктувано от идеята, че в основата на книжовните наречия в *Slavia orthodoxa* през Средновековието лежи старобългарският език. Навсякъде обаче се указва източникът на всяка дума, което не позволява объркване.

Широката изворова база е умишлено търсена, тъй като извлеченият от текстове с различна жанрова и хронологична принадлежност материал позволява цялостна визия върху разглежданата категория лексикални единици с оглед на тяхната поява в разнообразни контексти, дава възможност да се обозрат парадигматичните им връзки, по-конкретно синонимията и антонимията като отношения в системата на изследвания словен регистър, да се уловят общезиковите словообразователни тенденции в синхрония и диахрония.

или съчетания на самостоятелна и служебна дума – предлог [Илиева 2017, 2018]. Научният принос на разработката се състои в това, че в нея на базата на предходните изследвания по този въпрос<sup>2</sup> за пръв път в исторически план с оглед развоя на българския език процесът на адвербиализация е представен от гледна точка на неговите функционално-граматически механизми. Проследява се ходът на формиране на един от сегментите на стб. лексика – образуването на наречия на базата на други части на речта с евентуалния им последващ преход в категорията на служебните думи, определя се ролята на морфолого-синтактичния способ в продуцирането на *adverbia* и тяхното място в системата на частите на речта в аспекта на взаимоотношенията им с другите класове думи.

Изследването е структурирано на класификационен принцип, систематизиран на емпиричния материал според различни критерии – първо в обединения въз основа на участващия при словопроизводството предлог, в рамките на всяко отделно обединение – с оглед на обстоятелството, което означават новообразуваните наречия (за място, време, начин, количество, причина), и най-сетне – на базата на лексико-граматичната принадлежност на мотивиращата дума (съществително, прилагателно, числително, наречие, предлог). Диференциацията се опира на групово-типологичен анализ на конкретния материал. За всеки адвербиален израз се посочва пълнозначният компонент в състава му с неговото значение<sup>3</sup>, семантиката на лексикализираното съчетание и илюстративен пример за контекстуална употреба от привлечените в изследването лексикографски справочници с указване източника на ексцерпция. Привеждат

<sup>2</sup> В палеославистичната наука тази категория думи е била обект на изследване нееднократно. Преглед на словообразователните средства и принципи за създаването на наречия в историята на славянските езици, между които и българския, предоставят различните исторически граматика [Миклошич 1899, LESKIEN 1919, МИЛЕТИЧ 1946, МЕЙЕ 1951, ВАЙАН 1952, LUNT 1955, КУЗНЕЦОВ 1956, БУСЛАЕВ 1959, БОРКОВСКИЙ–КУЗНЕЦОВ 1963, МИРЧЕВ 1963, АПТЗЕТМÜLLER 1978, ДОБРЕВ 1982, ИЛЧЕВ 1993а, б, СЛАВОВА 2017 и др.]. Поради неизбежните ограничения в обема на съответните ръководства обаче този активен, твърде сложен и многостранен процес не е обхванат от съставителите им в неговата действителна мащабност – обстоятелство, което неминуемо е рефлектирало върху качеството на отразяване на феномена адвербиализация в трудовете по историческа лексикография на славянските езици. Остаряла е вече и публикуваната през 1910 година монография на Ал. Дорич за употребата на стб. наречие [DORITSH 1910]. В по-ново време от различни гледни точки тази категория думи е разглеждана в отделни публикации на редица слависти-медиевисти [ВЕЛЧЕВА 1964, ЯН 1967, MOSZYŃSKI 1976, ЧУРМАЕВА 1980, ХАРАЛАМПИЕВ 1980]. Специално място темата заема в работите на В.С. Ефимова (ЕФИМОВА 1989а, б, в; 1991а, б; 2006). В своята кандидатска дисертация изследователката съставя изчерпателен списък на пълнозначните наречия в стсл. език, анализира връзките им с другите части на речта и въз основа на тези данни определя начините на речепроизводство при тази категория думи, както и основните словообразователни типове наречия, разглежда въпроси за тяхното функциониране в езика на стсл. ръкописи [ЕФИМОВА 1989б]. Въпреки систематичността и задълбочеността на изследването то обхваща материал от ограничен кръг паметници, принадлежащи към класическия стб. корпус – предимно сакрални текстове, еднородни по съдържание и жанрова характеристика, което неминуемо редуцира и фрагментира перспективата на филологическото изследване.

<sup>3</sup> Целта на тази информация е разкриване на смисловите изменения, настъпващи в процеса на адвербиализация.

се и гръцките съответствия на разглежданите лексикални единици (когато откъсът е от преводен текст). Във всеки конкретен случай се анализира пътят на адвербиализацията, проследяват се системните връзки на новообразуваната наречна единица. На отделни места се засягат антонимията и синонимията за по-пълно изясняване на семантиката. Наблюденията върху лексикализираните предложни изрази в исторически план се паралелизират с изследването на Ст. Георгиев върху наречната система в съвременния български книжовен език [ГЕОРГИЕВ 1976: 433–516].

На следващите страници ще спрем вниманието си върху наречните и полунаречните (с незавършена лексикализация) изрази, образувани чрез предлог по в стб. език.

Засвидетелстваните в средновековните писмени паметници наречия, продуцирани в резултат на предложно именно лексикализиране с участието на предлог по + пълнозначна дума, в стб. език са продуктивна и твърде многообразна група по отношение на принадлежащите към нея производни лексеми. По този начин са произведени адвербиални съчетания за място, време и качество.

### 1. Наречия за място

Мотивирани са от нарицателни имена за пространствени понятия (врѣхъ, гора, даль, долъ, межда, срѣда), прилагателни, означаващи пространствени признаци (длъгъ, близъ), предлози (межди, срѣдъ). В някои случаи са възможни различни пътища на възникване – направо от съответното име или индиректно през негова адвербиализирана, респ. препозиционализирана<sup>4</sup> падежна форма. Често пъти така получените адвербиални изрази стоят в разположение и единство до местоимение в д. п. или съществително име в р. п., означаващо ориентирация предмет. Оттук и по-силната предложна функция на част от тези лексикализирани предложни съчетания и по-слабо изразеното им адвербиално значение.

Тенденция към семантична цялостност по посока на лексикализиране се наблюдава при засвидетелстваното в LLPsl наречно съчетание поврѣхъ ‘отгоре’, мотивирано директно от съществителното врѣхъ<sub>1</sub>, -а м. ‘врѣх’, или индиректно – от негова препозиционализирана форма (врѣхъ+ р.п. ‘отгоре на’), т.е. като сръстване на два предлога. Същото се употребява в комбинация с име в р.п., което му придава притежателно значение (несвободна употреба в предложна функция): поврѣхъ стола mon.-serb. При лексикализацията на израза се наблюдава промяна в семантиката на мотивиращото съществително от конкретно към абстрактно значение на ‘място, разположено по-високо спрямо ориентира’. Обликът е възникнал вторично чрез съкращаване на флексията за съответния косвен падеж поради нейната десемантизация. Нвб. срв. продуцираните на базата на *поврѣх* съществителни *повърхност*, *повърхнина* и техните производни.

<sup>4</sup> Препозиционализация се нарича преминаването на друга част на речта, обикновено съществително или наречие, в класа на предлозите.

Допълнителна вторична промяна на адвербиалното значение с обстоятелствен признак за място към качествено-определителна семантика с последваща десубстантивация на мотивиращото име и заличаване на деклинационната му морфология се наблюдава при лексикализираната предложно-именна синтагма на предлога по и съществителното гора, засвидетелствано в значението погорь 'стръмно надолу; стремглаво', гр. ἐν καταβάσει κατὰ πρῶτου: акы вода исходаци погорь Мих1:4. На тази семантична промяна се дължи честата употреба на израза с допълнително уточняващото го като локализация наречие за място низь, на свой ред определяно по отношение на начина на протичане на действието от погорь: низь погорь хльмому поуценъ мен.-леор. 145; низь того погорь поуценоу и съшьдышоу здравоу мен.-леор. (в несвободна употреба заедно с име, респ. местоимение в р.п., придаващо му притежателен признак). Вж. също регистрираните в LLPsl с примери от сръбски паметници съчетания на погорь стус.-duš. 15.43. на оу погорь/ оу на погорь топ.-serb., които свидетелстват за напълно завършената лексикализация на погорь. Произв. погорьнъ.

Двойна, дори тройна мотивация може да се предположи при наречното съчетание по дали 'на разстояние; далече' – от съществителното даль, -и ж. 'далечина' съответно през негова падежна форма в адвербиална (дали<sub>1</sub> 'далече, на разстояние') или предложна употреба (дали<sub>2</sub> + р.п. със значение 'далече от, на разстояние от'). Контекстуалното свързване с глаголи за статика и динамика модифицира неговата семантична структура в посока към два аспекта: за местонахождение на отстояние и за отделителност (гр. μακρόθεν): Съде прямо емоу подале Бт21:16 по ркп. от XIV в. Сташа подалъ Изх20:18 по ркп. от XIV в. Едино и тожде имата аште во и отъдалають по дали нѣкако рѣкоу каяждо еже глдохомъ Изб1073г. Подали пасоуцимъ ГБХІ. Често пъти в изречението се отбелязва и ориентирът (с предлог отъ): Прѣжде гланоѣ мьнимо юсть отъ источника отъдѣлати са по дали нъ начало къ матици къ иностаньномуу течению истока съприкоуплено иматъ. Изб1073г. Ведѣ та въ манастирь подаль отъсюдоу ПатСинХІв. подале отъ иероусалима КирТур. В подобни случаи трудно може да се каже наречието ли определя предложния израз или, обратното, предложният израз уточнява наречието. Така или иначе, на тази база се развива съставният предлог по дали отъ. Дублетните облици подаль и подали, възходящи към в.п. и м.п. на мотивиращата пълнозначна дума, се употребяват без значение дали означават посока (при глаголи за движение) или местоположение. Подале и подалъ биха могли да се обяснят с формализиране на морфологичната структура по аналогия със съответните деадективни наречия на -е и -ѣ. Произв. подалие. LLPsl отбелязва и синонимния на подали / подале / подалъ

адвербиален израз по далече (сташе по далече *rent.-mih.*, гр. μακρόθεν, образуван от сливането на предлога по с деадективното наречие далече.

След срastване на предлога по със съществително \*dъlja ‘дължина’ [ФАСМЕР 3, 297] се е появило лексикализираното съчетание подли / подълъ / подле ‘покрай’. Така образуваното наречие е неактуално като пълнозначна дума, превръщайки се в семантичен център на съчетание, разширено чрез съществително име в р.п. за притежание, назоваващо ориентиращия предмет, по отношение на който се означават координатите на локализацията, или, казано иначе, употребява се като несъщински предлог ‘по протежение на’. Дублетните облици на думата предоставят чудесен пример за това как деграматизацията на падежните окончания при синтактичната транспозиция довежда до преобразуването на някои от тях като словообразователни форманти с чисто деривационна, но не и граматическа функция. Така възникват формите подле и подълъ покрай правилното подли (от дъля) по аналогия с деадективните наречия на -ѣ и -е. Това показва, че граматическата морфема, с която се образува съответната падежна форма на мотивиращата дума, не е активен морфологичен елемент на словоформата при наречния израз, неутрализира се семантически поради неизменяемост на формата и нейната аморфност. Настъпва декомпозиция, при която адвербиалните завършъци -е и -ѣ се прибавят към основа, несъотносителна с прилагателно име.

Със заличена словообразователна структура е близкозначното на горното наречие подълъ ‘близо, покрай’, възхождащо към изходна форма подолъ: Цѣи фочуникиини иже подълъ мори ИсНав5:1 по ркп. от XIV в. Същото е мотивирано от съществителното долъ [ФАСМЕР III: 299]. Впрочем посоченото по горе наречие подлъ би могло да се изведе и от подолъ (през подълъ), при което вследствие на адвербиализацията първоначалната опозиция посока – местоположение се неутрализира.

Наречието позади има абстрактно пространствено значение ‘локализация на координатност по хоризонтала с ориентация към обратната, нелицевата страна на ориентационния обект’. Образувано е от съществителното задъ, -и ж. ‘задница, гръб’ (позади стати Бт33:2) като резултат на лексикализация на предложно-именна синтаagma. Възможен е обаче и друг път на развитие в резултат от сливане на две препозиции – по и зади в качеството му на вторичен предлог, получен на базата на морфолого-синтактично словообразуване от първообразното съществително. Нвб. диал. *позад* [БЕР 1: 585].

Идентично в структурно-семантично отношение с по зади е антонимното наречие по прѣжю с абстрактно пространствено значение ‘локализация на коор-

динатност по хоризонтала с ориентация към лицевата страна на ориентационния обект' (По прѣжю храма Изх26:9 в ркп. от XIV в.), базирано на съществителното прѣждь, -и ж. 'предница, предна част' .

Синоним на простите несъщински предлози междоу, меж(д)ь и меж(д)и, възходящи към вторично препозиционализирани форми от стб. межда 'граница', е засвидетелстваният в паметниците адвербиализиран израз помеж(д)и, образуван от свързването на двата прости предлози по + меж(д)и. Означава положение в пространството и времето, което разделя два предмета, респ. два момента; положение сред много предмети или части на сборен предмет, еднородна среда; прен. за отношения между хора. Документиран е в несвободна употреба заедно с дателно местоимение, респ. име в р.п., придаващо му притежателен признак: Помежи раю и страшны пеци ХронГам. Помежи же тѣма женѣ етерѣ раю градоуциѣ видѣ ХронГам. Гр. ἐνδὲτῶμεταξὺ. По всяка вероятност, при все че не е засвидетелстван в палеославистичните лексикографски справочници, е съществувал и обликът помеждоу, ако се съди по наличието му в нвб. БЕР отбелязва и срещашите се в диалектите варианти *помежд* и *помежда* [БЕР 3: 715]. Произв. *помежда* диал. 'межда, граница, синор' [БЕР 3: 714].

Лексикализираната предложно-именна синтагма по слѣдоу се употребява предимно с глаголи за движение (ити, ходити, шьствовать и др.). Морфологичните варианти послѣди, послѣдъ, послѣдъ се използват винаги за означаване на темпорално отношение (вж. по-нататък). Всички те възхождат към съществителното слѣдъ, -а или неговия морфологичен дублет слѣдъ, -и със значение 'следа, стъпка, която е останала подир придвижването на предмета': Шьствоую нынѣ по слѣдоу оучителю КПреслУЕ. Докато в приведения пример от стб. паметник конкретната семантика на пълнозначната дума е все още жива, в по-нататъшния процес на лексикализация тя избледнява и в рамките на адвербиалното съчетание започва да означава най-общо локализация на координатност по хоризонтален ориентир 'отзад'. Предлогът по на свой ред свързва действието със значението за място или момент подир нещо, за действие или предмет подир друго извършване или предмет. Впоследствие допълнително се десемантизира и наречният израз, чието първоначално лексикално, самостоятелно значение се превръща в несамостоятелно, незначащо, елементарно означение на служебно съчетание със семантичен признак 'място на действие или движение в непосредствена близост или на известно неголямо разстояние откъм гърба на някого или откъм задната страна на нещо, което се движи': след, зад, т.е. придобива функция на несъщински предлог + име в р.п. с притежателно значение. По слѣдоу е по-рядък синоним на съответното съчетание на съществителното слѣдъ с предлога въ – въслѣдъ, както и на аналогичната употреба на простия предлог по (...не можеш нынѣ по мнѣ ити Йо13:36 Остр).

Дублетните наречни изрази по срѣдоу, по срѣдѣ и по срѣди ‘посред’ имат значение за ограничаване, локализиране спрямо дадена част от ориентиращия предмет, приемана в известен смисъл за негова среда. Същите стоят по-често в разположение и единство до съществително име в р.п., означаващо ориентация предмет. Оттук и по-силната предложна функция на тези наречия и по-слабо изразеното им адвербиално значение. Образувани са от сръстване на предлога по със съществителните срѣдѣ, -а м., срѣда, -ы ж. и срѣдѣ, -и ж. ‘среда’, засвидетелствани в паметниците почти изключително в лексикализираните съчетания с различни предлози – насрѣдѣ, всрѣдѣ, изъ срѣдоу, или с техните препозиционализирани падежни форми срѣдоу, срѣдѣ, срѣди. Съчетават се с времеви и пространствени понятия:

По срѣдоу – 1. Като *нар.* а) Посред. Обрѣте съсоуды посрѣдоу ПатСинХІв. б) В промеждутъка (за време) Врѣма бѣ посрѣдоу многа ГрНис /МЧФевр/. 2. Като *предл.* Посред. Разоумѣи яко посрѣдоу стѣии стѣпаеши Изб1073г. По срѣдоу града ЖитПорф /МЧФевр/.

Посрѣдѣ – 1. Като *нар.* Приде ѿсѣ и ста посрѣдѣ Йо20:19 Остр. Гр.εἰς τὸ μέσον. 2. Като *предл.* Посред. Повелѣ юдиномуу отъ братиѣ събрати въ кошъ оукроухы ты и несъше, посрѣдѣ рѣкы възсыпати я НестЖитТеод.

Посрѣди – Като *предл.* Посред. Враждоу положоу по срѣди теѣѣ и по срѣди жены и по срѣди сѣменемъ твоимъ и по срѣдѣ тою Бт3:15 ХроногрХІв. Тук по срѣди се използва преносно за отношения между хора като синоним на помежди с повтаряне на предлога при всяка от думите, именуващи съотнасящите се обекти.

Производни: посрѣдие, посрѣднѣ, посрѣднѣство, посрѣдѣствовати.

От прилагателни са мотивирани лексикализираните съчетания векторни антоними по деснѣ и по левѣ, в които предлогът по означава пространството, върху което се извършва действието без определена посока, за разлика от съответните изрази с други предлози (на, о): нача ставити грады по деснѣ ПВЛ.

От сръстване на предлога по с прилагателно се е получил несъщинският предлог подлъгъ, употребяван с р.п. за означаване на местонахождение ‘по протежение на, покрай’ (Подлъгъ моря Бт49:13 по ркп. от ХІв. Подлъгъ рѣки Числа по ркп. от ХІв. Подлъгъ ѿвфрѣта КозмаИнд), а с в.п. за посока и движение (На походѣ подлъгъ рѣкоу Супр). Среща се употреба на подлъгъ с посочените два падежа и без значение дали означава посока (при глаголи за движение) или местоположение. Срв. текстологичните варианти на един и същ контекст Подлъгъ пѣть Бт38:14 по ркп. от ХІв. – в др. преп. подлъгъ пѣти. Вж. също Прозаблютъ яко връба подлъгъ рѣкоу текоущоу Ис44:4 по ркп. от ХІв.

При наречния израз по простъ ‘прямо, направо’ (Поидемъ попростъ Бт33:12 ркп. XVIв. Гр. ἔπ' εὐθείαν) мотивиращата дума е прилагателното простъ, като формата за м.р. би могла да се обясни с изпуснато мъжкородово име – пъть ‘път’. Наблюдава се допълнителна вторична промяна на адвербиалното значение с обстоятелствен признак към качествено-определителна семантика. LLPsl отбелязва също и близкозначните на по простъ наречни изрази по прѣкоу и попрѣкъ, съотнасящи се помежду си като граматически дублети, при които опозицията местонахождение – движение с адвербиализацията се неутрализира.

Пълнозначната дума в лексикализирания израз по странъ със значение ‘по наклон’ (ГригПапа) е наречието странъ ‘против, срещу’, образувано вследствие на десубстантивация на съществителното ,страна‘.

При сливане на предлога по с показателното наречие за място тамо е образувано адвербиалното съчетание по тамо: Не можеши более по тамо отъ сега мѣста поити Прол.

Производно от срастването на предлога по с обобщителното местоименно наречие всѣдѣоу е наречието повсѣдѣоу ‘навсякъде’, гр. ἅπανταχοῦ (Служ. ект. суг.). До голяма степен предлогът по в този случай служи като допълнителен експликатор на имплицитно съдържащата се в изходния адвербиум семантика, свързана с представата за сборност, всеобхватност и интензивност на извършваните действия или повторителност на едно действие на много места и от много субекти.

МДрРЯ отбелязва с илюстрация от късен руски паметник (грамота) продуцирания в резултат от сливане на предлога по с въпросителното местоименно наречие за място кѣдѣоу адвербиум покоуѣдѣоу (стб. покѣдѣоу), употребен в приведенния пример преносно в темпорално значение ‘докато’. Ракурсивният момент в семантиката на посоченото наречие, неговата дейктичност, както и основният му признак на дума с обстоятелствено и определително адвербиално значение го транспортират в сферата на подчинителните съюзи, въвеждащи зависими изречения за място и време. Необходимо условие за употребата на анализираната дума като конюнкция е позиционирането ѝ между две синтактични единици и превръщането ѝ в показател за смислово-синтактичните отношения между тях. Локализацията като семантизация на наречието за място може да се възприема като значение на време по силата на определени синтактични условия, обобщаващи я като случай на времева дистрибуция на действието. Такова синтактично условие предоставя употребата на местоименното наречие за място като съюзна дума в подчинено изречение, което има всички други лексикални и вътрешно-синтактични условия да се възприеме като изречение за време.

## 2. Наречия за време

В лексикализираните съчетания, мотивирани от нарицателни имена за темпорални понятия, а също и от прилагателни, имащи в семантичната си структура признаци, близки до признаците за време или сходни по своята семантика до представата за някаква хронология и количествена измеримост (ранъ, малъ, мъногъ), предлогът по може да означава времето, в което се извършва действието, продължителност на време или че действието се извършва по-късно от даден момент или след друго действие.

Лексикализираната предложно-именна синтагма по врѣмени ‚навреме‘ се синонимизира със съответното съчетание на предлога въ. Дасть дъждъ земли по врѣмени раныи и поздъныи Втз11:14 по ркп. от XIVв. Гр. καθ' ὄραν. Срв. Не въ врѣма врачество пакость боудеть ПНЧ. [ИЛИЕВА 2017: 84–107]. В тези случаи вследствие на процеса на адвербиализация изходните предложно-именни синтагми губят в известна степен изконното обстоятелствено значение за определено темпорално отношение и придобиват по-абстрактна и обобщена семантика на вътрешно присъщо на действието качество.

От годъ – другото основно наименование на ‚време‘ в стсл. – е мотивирано лексикализираното наречно съчетание погодъ ‚съответно; по необходимост‘, гр. ἀκολούθως; ἀνάγκη. За него изначално присъщият му признак *време* се оказва вече несъществен. Той се е запазил само като вътрешна форма, като начален признак за формиране на неговото значение, което в процеса на адвербиализацията се трансформира в качествена семантика, по своеобразен начин синтезирайки обстановка и квалитативна определеност. Произв. погодъ ‚неужда‘ и погодиѣ ‚благоприятно време‘ (= погода в древноруски паметници).

Лексикализираните изрази на предлога по с някои прилагателни могат да се обяснят като резултат от съкращаване на словосъчетание на прилагателно със съществителни като врѣма, часъ и под.:

Не по мъногю / не по мънозѣ (ср. врѣмени) – Скоро. Не по мъногю же пристъплъше, стоѣщии рекоша Петрови Мт26:3 Остр (според др. преписи не по мънозѣ). Гр. μετὰ μικρόν, μετὰ βραχύ.

По малъ (ср. часъ) – След малко (време), наскоро. Почто въ просъзити, егоже по малъ хотѣ въставити Супр. Срв. Таче по малъ часъ глагола цѣсарькъ блаженоуоумю Супр. Гр. μετὰ μικρόν, μετ' ὀλίγον.

От примерите се вижда, че съответният наречен израз може да отнася действието и към миналото, и към бъдещето, означавайки непосредствено предхождащия или следващ момент.

Срв. също в древноруски паметници и цсл. текстове:

По раноу (с. врѣмени)/по рано – Рано. Заутра по раноу Псков1Л. Въ великыи четвъртъкъ по раноу Стоглав. Гр. Прѡї. 2. По-бързо, по-скоро. Гр. тахѹтерѡв. литоургия биваетъ Тп. л. 194. съврѣшаетъ са слоужьба скоро и порано тур. chil. Производни: пораниѣ, поранитиса.

Преносно за изразяване на времеви отношения при последователни действия се използват и дублетите послѣди, послѣдѣ, послѣдѣ, послѣдѣ с първично пространствено значение (вж. по-горе): Яможе азъ идѣ, не можеши нынѣ по мнѣ ити, послѣдѣ же по мнѣ идеши (ѹстерѡв) Йо13:36 Остр. Раскаеши са послѣдѣ ПАХІв. Послѣдѣ же Андѣанѣ кесарь, обновивыи и, въ свое има нарече Андѣанѣ (за името на Адрианопол) ПВЛ. Мѣдѣ же каплетъ отъ оустенѣ жены любодѣица ...послѣдѣ же оубо горьчѣѣ зъчи обрѣщеша ПАХІв. Преобразуването на посочените предложни съчетания в наречия е станало със засилване и окончателно възприемане, затвърждаване на по-абстрактния признак на следходност, след като мотивиращите ги дублетни съществителни са загубили своето субстанциално значение (вж. по-горе при по слѣдоу)<sup>5</sup>.

Тук е мястото да отбележа и наречието послѣдѣ, образувано от адвербиализирана форма за срв. степен<sup>6</sup> на адекватната употреба на послѣдѣ като несклоняемо прилагателно (със стара ѣ- основа)<sup>7</sup>.

И до днес често се среща наречието послѣ ‘в следствие, след това’, нвб. *после*, чийто първообраз трябва да се търси в съчетанието по слѣдѣ, с промяна на конкретната семантика на съществителното слѣдѣ ‘диря’ най-напред в по-обобщено обстоятелствено значение за място, а след това чрез пренос и за време (сетнина). Обликът послѣ може да се обясни с редукция на втория, субстантивния компонент вследствие изпадане (апокопа) на денталния звук. Апокопата е чисто морфологична, защото фонетични предпоставки за това

<sup>5</sup> Значителен е броят на мотивираните от основа послѣд- думи в средновековните писмени паметници: послѣдовати, послѣдование, послѣдѣкъ, послѣдѣнѣ, послѣдѣникѣ, послѣдѣновати, послѣдѣство, послѣдѣствовати, послѣдоватѣль, послѣдоватѣльнѣ, послѣдоватѣльница; послѣдѣсловие, послѣдѣсѣвѣтиѣ. Вж. и в съвр. български диалекти *последник*, последно дете на многодетни родители‘ (Разложко) [БЕР V: 541]. LLPsl отбелязва и производните от синонима на послѣдѣ/послѣди подирѣ прилагателни подирѣшьнѣ (врѣма) и наподирѣшьнѣ.

<sup>6</sup> Формата за степен е семантизирана с признака за обособяване на наречието като отделна лексема.

<sup>7</sup> Този широк функционален обсег на изходната дума, която, както виждаме, може да бъде съществително, прилагателно, наречие и предлог, свидетелства за нейната древност. Срв. употребата на *послед* в българските диалекти като съществително със значение ‘плацента’ [БЕР V, 541]. Стсл. език е наследил от предисторическата епоха известен брой старинни по тип думи, които в процеса на разволя на езика, успоредно с диференциацията на частите на речта, са поели повече от една функции.

липсват. В семантиката на наречието послъ за разлика от изходното съчетание важна е хронологията, а не непосредствената близост на моментите и процесите.

Отделна група в категорията *наречия за време* формират лексикализираните предложно-наречни съчетания на предлог по с показателно местоимение (по томъ / по семь / по сихъ ‘после, след това’), в които препозицията означава последователност в хронологията, поставяйки в една верига на протичане идващи едно след друго действия: Приимъ лентии, прѣпояса сѧ, по томъ възля вода ѿ въз оумывальницѧ и начатъ оумывати ноги оученикомъ Йо13:4 Остр. Си рече и по семь Гдѧ имъ. лазарь другъ нашъ оусъпе Йо11:11 Мар. По сихъ приде исъ и оученици его въз иудейскѧхъ землѧхъ Йо3:22 Мар.

Другото темпорално значение на предлога по – продължителност на време: в течение на, в продължение на – се реализира в съчетанието му с относителното местоименно наречие възнегда. И повънегда, гр. ѿте, както и изходният адвербиум по силата на своята рекурсивност като заместителни думи изпълняват съюзна функция в изречението. Препозицията по в производното предложно съчетание само експлицира определен признак от съдържанието на мотивиращата, без да внася допълнителен нюанс в значението ѝ. Присъединяването ѝ не променя съществено семантиката на изходното съчетание възнегда, следователно плеонастичното натрупване на още един предлог към базата (егда) в случая има само обновяваща роля – да възстанови избледнялото значение на предлога въз.

Производно от съчетанието на предлога по с обобщителното местоименно наречие възнегда е наречието повънегда. Предлогът по тук служи като допълнителен експликатор на имплицитно съдържащата се в изходния адвербиум семантика на всеобхватност и повторителност по отношение на много предмети и времеви моменти: Проскоуры повънегда да бывають Уст. пр. 1193 г.

Предлогът по присъства и в състава на синонимния на повънегда наречен израз повъинѧ, дублет навъинѧ ‘винаги, всякога, постоянно’ – за безкрайно протичащо или повтарящо се действие<sup>8</sup>. Засвидетелстван е в LLPsl с пример от Александрията.

Местоименните наречия за време понели, понелиже, понелѧ, понелѧже, ‘откакто’ с предлог по в състава си означават граничен времеви момент, от който насетне се простира действието<sup>9</sup>. Донелѧ же бѣаше стѧя бѣа, видѣсте и та, а понелѧже

<sup>8</sup> Наречието възинѧ е мотивирано от местоименното прилагателно инъ през междинна субстантивация на неговата падежна форма за ж.р.ед.ч. Препозицията въз в състава му престава да се усеща като отделен словообразователен елемент със собствено значение, което довежда до плеонастично прибавяне на още един предлог с обновителна функция.

<sup>9</sup> ЦслР отбелязва в същото значение и понелико в Изх.9:24 (Острожка библия).

отъиде, и болѣ того не видѣсте ЖитАндрЮр. Не бысть сице во египтѣ, понели и быша чадъ на неи Изх8:24 по ркп. XVI в. Адвербиалната квалификация при тези наречия се извършва чрез посредството им в ролята на заместителни думи, които отправят смислово към вече казаното, въз основа на което същите развиват свързваща синтактична функция, преминавайки в класа на съюзите.

### 3. Наречия за качество и начин

Мотивиращи при тази категория лексикализирани предложно-именни синтагми са предимно наименования на отвлечени понятия като воля, истина, лѣпота, мѣра, правьда, сила, сълучаи, часть и т. н., с които употребен, предлогът по има лимитативна семантика (характеристика откъм различни качества или област на действие), означавайки отношение на съответствие, начина на действието или основанието, съобразно с което става нещо. Такива са:

По воли – Доброволно. Въ тъмьницѣ идемъ по воли Супр.

По истинѣ – Наистина, действително. По истинѣ велика чюдеса видѣхомъ Супр. Синонимизира се със съответното наречно съчетание с предлог въз.

По лѣпотѣ – Подобавашо. По лѣпотѣ та възсхвалити СинСлуж.

По мѣрѣ – Съобразно. Дасть б̄лгодать по мѣрѣ СинЕвх.

По подобью – По същия начин. Въсемъ по подобью развѣ грѣха Ен.

По правьдѣ – Справедливо. С̄жди ми г̄и по правьдѣ твои Пс34:24 Син. Синонимизира се със съответното наречно съчетание с предлог въз.

По прилучаю / по сълучаю – Случайно. Пас̄щемъ же са вельбѣдомъ тоу, по прилучаю една отъ нихъ, шьдъши близъ вси, възлезе въ нивѣ, ясти хотаци Супр. Оүсърѣте са по случаю съ львомъ ПатСинХІв.

По радю – 1. Поред, последователно. По радю писати Лк1:3 Остр. Гр. καθεξής. 2. Непрекъснато. Мъгла стояла по радю съ два мѣца СуздЛ.

По силѣ – Съобразно възможностите. Праздновати по силѣ РязКрм.

По таи – Тайно, потайно. Потай посылати НовГЛЛ.

По части – Постепенно. Хвалѣ лѣствицю ... възлѣзенѣ възшьствиемъ по части на добръ нравъ ГБХІв.

По рядко мотивиращо може да бъде съществително с конкретна семантика:

По плъти – По кръвно родство. По плъти жжика г̄нь Остр.

По срьдъцю – По сърце, присърце. Обрѣтохъ мѣжа по срьдцю моемоу Супр – разширено с определящо го лично притежателно местоимение, придаващо му посесивен признак.

Мотивиращи при наречните изрази за качество с предлог по могат да бъдат и минали през етапа на субстантивацията качествени прилагателни, обикновено с по-абстрактно значение за състояние на предмета или лицето:

Дробьнъ, -ьи *прил.* Дребен. Отъ дробьнаго камня КириѣрусѣИв. // По дробьноу – 1. На части. По дробьноу съзидається градъ ЕфрѣсирѣИв. 2. Подробно. Видимъ по дробноу чѣто глѣть Данилъ въ видѣннихъ Иполѣнтихр. Гр. *κατάλεπτόν*.

Истовъ, -ьи *прил.* Истински, действителен; същият // По истовоуמוу – Точно. По истовоуоумоу наоучитисѣ Иполѣнтихр. Врѣмѣ по истовоуоумоу положити Иполѣнтихр. Гр. *κατ'ἀκριβείαν*.

Косьи *прил.* Кос, наклонен. // Покось благоприятно. Потрѣбьнѣ и покось имъ падоша вражения Ез21:23 (Упир). Плеонастично натрупване на предлози има в на покось, идентично по значение с покось 'благоприятно': Вѣтроу не на покось соущю имъ плоути ПатѣсинѣИв. Гр. *τοῦ ἀνέμου ἐπιτηδείου ὄντος αὐτοῖς*. В случая добавчният предлог на обновява избледнялото значение на препозицията по в мотивиращия наречен израз.

Кривъ, -ьи *прил.* Крив // По кривоу – Неправо; несправедливо: Прол. март 12. Гр. *σκολῶς*.

Льгъкъ, -ьи *прил.* Който не тежи, лек // По льгъкоу – Леко, полека: Тп. л. 2. Гр. *κοῦφος*.

Обиль, -ьи *прил.* Обилен, щедър. Обило дарование приимете Супр // По обилоу – Обилно. С кроу стальными великими оустрои, имоущи верхоу по обилоу златоу СказБорГл.

Разьнъ, -ьи *прил.* Различен. // По разноу – Различно, разделно, на разни страни. Прол. ноем. 1. Гр. *διαφόρως, ἀντικρῦ*.

Рѣдъкъ, -ьи *прил.* Рядък. // По рѣдкоу – Рядко Крм. л. 628. Гр. *σπανίως*.

Рѣдыи *прил.* Рядък. // Порѣды рядко. Не тоѣже мьзды иметь иже по всѣ дни творить милостыню, паче творащаго порѣды Сб1076г.

Тихъ, -ьи *прил.* Тих; спокоен // По тихоу – Тихо, бавно. Гр. *ἡσυχως*. А сего поути в борзѣ не льзѣ ходити, но по тихоу Дан. иг. Срв. Нвб. диал. *потихом* [БЕР 8: 61].

Тънъкъ, -ьи *прил.* Тънък // По тънъкоу – Изтънко, в подробности, основно, изчерпателно. Подобаеть всѣ по тънъкоу повѣдати ПАХИв.

Интерес представляват адвербиализираните съчетания на предлог по с наречие в сравнителна степен:

Лочъшшии *прил. срв. ст.* По-хубав. // По лочъше – По-хубаво.

Нижь, -ии *прил. срв. ст.* По-нисък. По нижь – По-ниско.

Производните наречия се противопоставят на мотивиращите ги с добавъчен семантичен признак за увеличеност, за по-голяма мащабност на признака на действието<sup>10</sup>.

Производно от съчетанието на предлога по с възвратното местоимение е наречието *посоьъ* ‘отделно, на разни места’: *Быша же и троуси страшнии посоьъ ХронГАм ркп. XVI в.*

Съчетание на предлога по с числително име представлява наречният израз за качество и начин *по єдиномуу* ‘едно по едно, подробно’ (*Подобаетъ по єдиномуу о немъ повѣдати ИполАнтихр*), където предлогът реализира от многообразната си семантична парадигма значенията ‘разпределение, последователност, постепенност’.

От сливане с друго наречие за начин се е получил адвербиалният израз *по всѣчьскы* ‘всякак, всячески’: *Дли же имъ по всѣчьскы творити правьдѣ твоѣ ЖитСтефПерм.* Предлогът по в този случай служи като допълнителен експликатор на имплицитно съдържащата се в изходния адвербиум *всѣчьскы* семантика на всеобхватност и многообразие по отношение на различните начини на действие.

С качествена семантика са и мотивираните от местоимения лексикализирани предложни синтагми, представящи обобщено значението за характерност:

-с показателно местоимение:

*По семоу – Така. Горе егда рекѣтъ добръ о васъ вси члци, по семоу бо творѣхѣ лъжиимъ прѣкомъ бци ихъ Лкб:26 Мар.*

*По томуужде – По същия начин. Потомуужде бждеть и днь, въ ньже снъ члчьскыи вѣвить сѣ Лк17:30 Мар.*

-с обобщително местоимение за означаване всеобхватност, съгъстеност, плътност с оглед начините на извършване на действието:

*По всемоу – Подробно. По всемоу съказа емоу, явивъши емоу лъжавьныхъ самарѣнъ Супр. Гр. катà λεπτόν.*

*По всякомоу – По всякакъв начин. По всякомоу подобити сѣ мыслить лъстьць Сноу бжию ИполАнтихр.*

#### 4. Наречия за количество

Предлогът по в тези наречни изрази се употребява за означаване на слаба степен или на количеството, което се получава при разпределение, и се съчетава с мотивираща дума прилагателно име за количествен признак (малко :

<sup>10</sup> Последващата партикуляция, т.е. преминаването на предлога по в категорията на частиците, ще бъде разгледана на друго място.

много). При адвербиализацията се получават антонимизиращи се помежду си съчетания:

Малъ, -ѹи *прил.* // По малоу /по малѣ / по мало. Малко, по малко, постепенно, полека-лека. Гр.μικροῦ. По малоу елико ратѣнѣи годинѣ прѣмѣнѣтиса ГБХІв. Тѣмъ по малоу рѣшаса и тацѣмъ гноемъ тая горко брашно творяше Златоструй. Настоящаго же; въ по малѣ бывающаго: бити хоцоу; бѣдѣщаго же: бити имамъ ЙоЕГрам. Єже писахомъ прежде помало СБХVІв. Срещат се и примери с повтаряне на прилагателното или на целия предложен израз, засилващо представата за постепенност: помалоу малоу Втз7:22; помалоу помалоу Изх 23:30. Гр. *κατ' ὀλίγον, κατὰ μικρόν.*

Велии *прил.* // По велию – Твърде. По велию обрадовавъ сѣ ЖитГеодСтуд.

Великъ, -ѹи *прил.* // По великоу – Твърде. Єгоже люблаше по великоу ПВЛ.

Скоудъ, -ѹи *прил.* Недостатѣчен. // По скоудоу – Немного. Азъ бо єдинъ сѣждоу сѣде, пѣтъи дѣнь не възкоушаа брашно и то же по скѣдоу Супр.

Мъногъ, -ѹи *прил.* Многоброен. // По мъногоу – Доста. Ъко по мъногоу исплънихомъ сѣ оуничьжения Пс122:3 Син. Гр. *ἐπὶ πολὺ.*

Прѣмъногъ, -ѹи *прил.* Многоброен. // По прѣмъногоу – Твърде много. Оугоди бѣи по прѣмъногоу Мин1096г. По прѣмъногоу добродѣтѣльнъ *mit.* Фарисеи по прѣмъногоу грѣдъ *chrys.-lab.* По прѣмъногоу зѣло – Извънредно много Юдит10:7.

Прѣлихъ, -ѹи *прил.* Преизобилстващ. // По прѣлихоу – Извънмерно Ефес3: 20 *Šiš.* Гр. *ὑπερεκπερισσοῦ.*

Прѣзлиха нар. Чрезмерно. // По прѣзлиха – Извънмерно LLPsl. Гр. *ὑπερεκπερισσοῦ.*

Тук можем да отнесем и предложно-субстантивното съчетание по оумножению със значение ‘нееднократно’, засвидетелствано в ЕфрКрм (Сѣи правѣдѣнѣи данилъ, въ мѣтѣтѣ глѣ по оумножению же: сѣгрѣшихомъ и безакононовахомъ).

Местоименното наречие за количество със съюзна функция поєликоу ‘доколкото; според колкото’ (по еликоу мощьно *mon.serb.*), образувано на базата на относителното местоимение єликъ ‘колкото голям’ с предлог по в състава си, благодарение на компонента дейктичност в значението си осъществява връзката с предходното изречение, като същевременно пази адвербиалната си употреба в състава на второто изречение.

### 5. Наречия за причина

Наречия за означаване на причина с предлога по се развиват на базата на пространственото значение за разположение и движение след нещо (което в някои случаи може да разкрива целта на движението). Образувани са от съчетание на предлога по с местоимение за предмет в състава си: показателно –

потому ‘по тази причина’, въпросително – почъто ‘поради каква причина’, и относителни – поне и понеже ‘поради което’, чиято абстрахираност и обобщеност предполага употребата им като съюзно средство със съседното изречение, изразяващо синтактична подчиненост. Ракурсивният момент в семантиката на посочените съчетания, тяхната дейкитичност ги транспортират в сферата на текстуиращите елементи в речта, осъществяващи връзката между отделните синтактични единици (изречения и микротекстове). Наречията за означаване на причина с предлога по се синонимизират със съответните съчетания на препозицията за: Почъто мы и фарисѣи постимъ сѧ мъного, а оученици твои не поstatt сѧ Мт9:14 Мар.

6. Своеобразно отстъпително значение има наречието понѣ ‘най-малкото, ако не повече, дори, само. Ъко аще прикоснѧ сѧ понѣ ризѣ его спѣна бѣдѧ Мк5:28 Мар. Покажи намѣ понѣ юдѣно знамение Супр. С отрицание в изразите не коли понѣ, ни понѣ същото означава ‘съвсем’ и превежда гр. οὐδέ. Не бѣ имѣ коли понѣ ѣсти Мк6:31 Мар. Къ тому ти оубо ни понѣ възрѣти такому бивъшю можетѣ Супр. Унаследено е от праслав. ропѣ. Етимологически се извежда от по, което се родее с предлога по, и съкратена отрицателна форма от спомагателния глагол в 3 л. ед. ч. сег. вр. нѣ [БЕР 5: 515]. Нвб. *поне*.

В заключение можем да обобщим, че анализираната група лексикализиранни предложно-именни синтагми, образувани с предлог по, са твърде многообразни по отношение на принадлежащите им производни. Те обединяват наречия за място, време, качество и количество, с мотивираща основа име (съществително, прилагателно), местоимение, предлог или друго наречие. Значителен е броят на производните с двойка, даже тройка мотивировка, чиято деривация може да се изведе еднакво логично както директно от изходното съществително, така и индиректно от негова наречна или препозиционална форма.

В процеса на адвербиализацията значението на предлога се придава на производните наречни изрази като семантична съставляща и той губи относителната си самостоятелност на служебна дума, за да се превърне в морфема. При това своеобразно „поглъщане“ на предлога от семантиката на мотивиращата дума, той запазва известно конкретизиращо значение на ограничение.

Функцията на предлога в редица случаи може да се определи като обновителна, без да привнеса промяна в значението (вж. посрѣдѣ, посрѣдѣ и посрѣди, които са идентични по значение на срѣдѣ, срѣдѣ и срѣди; помежди = межди, по всѧчьскы = всѧчьскы, повьсѣдоу = всѣдоу, повьсѣгда = всѣгда и пр.).

В състава на съчетанието пълнозначната дума понякога променя семантиката си от по-конкретна към по-обобщено абстрактна (вж. по слѣдоу, подли, по врѣмене, погодѣ).

В рамките на анализираната група наречни и полунаречни синтагми синонимията и дублетността са широко застъпени. Синонимизират се:

а) адвербиални изрази с предлог по и морфологични дублети на една и съща мотивираща дума: посрѣдѣ и посрѣди, послѣдѣ и послѣди, помеждоу и помежди;

б) адвербиални изрази с предлог по и различни форми на една пълнозначна дума: послѣдъ – послѣди; не по многоу – не по мнозѣ; по семь – по сихъ; по малоу – по малѣ – по мало;

в) адвербиални изрази с предлог по и различни мотивиращи думи: по прилоучаю – по сълоучаю; по велию – по великоу; по тънъкоу – по ѳдиномуу – по дробъноу – по въсемоу;

г) адвербиални изрази с една и съща мотивираща дума и различни предлози: по правѣдѣ – въ правѣдѣ; по истинѣ – въ истинѣ; по лѣпотѣ – въ лѣпотѣ, по мѣрѣ – въ мѣрѣ, по обилоу – из обила;

д) адвербиален израз с предлог по и мотивираща дума прилагателно срещу деадективно наречие: по тихоу – тихо; по обилоу – обило.

Резките семантични трансформации, семантичните скокове от един категориален вид наречие в друг, на които са подложени адвербиализираните предложни съчетания, водят до развитие на полисемия, а понякога и до омонимия. Такива са категориалните преходи от наречие за място в наречие за време (послѣдъ), от наречие за време в наречие за качество и начин (по врѣмени) и др. В други случаи полисемията се развива в рамките на една и съща адвербиална категория на базата на експликация на различни нейни признаци (вж. по дробъноу, по рѣдоу).

Абстрактното значение на наречията от анализираната група, изразяващо поначало отношение, тяхната дейкитичност, резултат от обобщеност на субстанциалност или квалитативност, нерядко ги поставя в по-особени дистрибутивни връзки с другите думи в изречението и ги подлага на допълнителни семантични и категориални промени, включително до преминаване към сферата на служебните думи – предлози и съюзи. Така адвербиализацията, препозиционализацията и конюнкционализацията като тясно взаимосвързани транспозиционни процеси при едни и същи изходни думи се наблюдават активно не само в предписмения период на праслав. език, но и в историческия етап на писмената кодификация на стб. език, водейки на свой ред до интензивно развитие на лексикална полисемия и омонимия.

На базата на адвербиализираните предложни изрази се продуцират нови думи: прилагателни и производните им наречия (погодънъ, подробънъ, подробъно<sup>11</sup>, подълговатъ, подълговато, подължъ, покосънъ, покосъно, посильнъ, послѣждънии, посрѣдънъ, почрѣдъно); глаголи (поранитиса, посрѣдъствовати); съществителни (порание, порадие, порадъ, порадъкъ, посрѣдие, посрѣдънство).

В преводни текстове адвербиалните изрази от разглежданата група в преобладаващата част от случаите превеждат гръцки наречия: μακρόθεν – по дали, по далече; ἀπανταχοῦ – повъсѣдоу, ἀκολουθως – погодъ; σπανίως – по рѣдкоу; κοῦφως – по лъгъкоу; σκολιῶς – по кривоу; ὕστερον – послѣдъ. Нерядко едно и също преводно съответствие може да предава различни думи в езика на оригинала: по разню – διαφόρως, ἀντικρύ.

Друга част предават наречни съчетания с различни предлози в езика на оригинала: εἰς τὸ μέσον – посрѣдъ; ἐν δὲ τῷ μεταξὺ – помежи; ἐπὶ πολὺ – по мъногоу; ὑπερεκτερισσοῦ – по прѣлихоу (с калкиране на елативния елемент). До известна степен семантично припокриване се наблюдава между предлога по и гр. му еквивалент κατὰ в случаите, когато семантичното съдържание на съответните наречни изрази се изгражда върху признака за стесненост към даден образец (по истоновоумоу – κατ’ἀκριβείαν; по дробъноу – κατὰ λεπτόν; по радоу – καθεξής; по въсемоу κατὰ λεπτόν), както и при означаване на разпределение и постепенност (κατ’ ὀλίγον, κατὰ μικρόν – помаллоу). В темпоралната си употреба за означаване последователност предлогът по в наречни изрази превежда гр. μετὰ + в.п.: μετὰ μικρόν, μετὰ βραχύ – не по мъногоу / не по мънозѣ; μετὰ μικρόν, μετ’ ὀλίγον – по малѣ.

Примерите за свободни преводи също не са изключение: Вѣтроу не на покось соүцю имъ плоүти ПатСинXIV. Гр. τοῦ ἀνέμου ἐπιτηδείου ὄντος αὐτοῖς.

От казаното се вижда, че разглежданата група предложни наречни изрази следват узуса на превеждащия език и не зависят формално от езика на подложката.

Част от основния речников фонд на съвременния български книжовен език продължават да бъдат думи и изрази като *посред, после, по мяра, по подобие, поред, по случай, по плът, по сърце, по едно, по малко, по много*<sup>12</sup>. Други днес съществуват в съчетание с различен предлог или без предлог: по истинѣ – *наистина*, по врѣмени – *навреме*, по тѣнъкоу – *изтѣнко*: по въсѣчьскы – *всячески*, послѣдъ – *след*. За трети се използват дублетни наречия с аналогична семантика

<sup>11</sup> Форми като тази съществуват като наречия и без предлога по, така че могат да се причислят към наречията с мотивираща дума друго наречие, образувани с междинна адвербиализация.

<sup>12</sup> Разбира се, континуантите логично търпят съответните системни фонетични и морфологични промени, настъпили в историята на езика.

от прилагателни имена – по *раноу* : *рано*, по *тихоу* – тихо. Стилистично маркирани са: като диалектизми – *пощо* ‘след като; тъй като, понеже’, *послед* ‘след време, подир’, *посем-сега* ‘тепърва’; като остаряла употреба – *потом* ‘после’ (често през Възраждането от рус.). Има и лексикални единици, които са напълно отпаднали – по *дали*, по *простъ*, по *дългъ*, по *дли* / по *дълъ* / по *дле*, по *доль*<sup>13</sup>, по *сѣждѣ*, по *неѣждѣ*, по *вѣсѣгда*, по *сеѣмоу*, по *тоѣмоуждѣ*, по *вѣсеѣмоу*, по *вѣсяѣкоѣмоу*, по *потѣмоу* и др.

### Библиография

- БОРКОВСКИЙ–КУЗНЕЦОВ 1963: Борковский, В.И., Кузнецов, П.С. Историческая грамматика русского языка. Москва: АН СССР.
- БУСЛАЕВ 1959: Буслаев, Ф. И. Историческая грамматика. Москва: Учпедгиз.
- ВАЙАН 1946: Вайан, А. Руководство по старославянскому языку. Москва: Издательство иностранной литературы.
- ВЕЛЧЕВА 1964: Велчева, Б. Показателни местоимения и наречия в новобългарските паметници от XVII-XVIII в. Известия на Института за български език, кн. 10, 159–235.
- ГЕОРГИЕВ 1976: Георгиев, Ст. Система на наречieto в съвременния български книжовен език. Дис. за получаване на научната степ. „Доктор на филологическите науки”. София.
- ДОБРЕВ 1982: Добрев, И. Старобългарска граматика. Теория на основите. София: Наука и изкуство.
- ЕФИМОВА 1989а: Ефимова, В.С. О значений наречий вельми, много и зѣло в языке старославянских рукописей. Этимология, 1986–1987. Москва.
- ЕФИМОВА 1989б: Ефимова, В.С. Наречия в языке старославянских рукописей. Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. Москва.
- ЕФИМОВА 1989в: Ефимова, В.С. О старославянских наречиях, мотивированных существительными. Советское славяноведение, № 2, 74–84.
- ЕФИМОВА 1991а: Ефимова, В.С. Старославянские отъадъективные наречия с суффиксом -ѣ. Советское славяноведение, № 3, 71–80.
- ЕФИМОВА 1991б: Ефимова, В.С. Об употреблении непроизводных наречий в языке старославянских рукописей. Palaeobulgarica. XV, № 2, 32–36.
- ЕФИМОВА 2006: Ефимова, В. С. Словообразовательная морфемика старославянского наречия. В: Старославянская словообразовательная морфемика. Москва: Институт славяноведения РАН, 298–337.
- ИЛИЕВА 2017: Илиева, Т. Адвербиализация и препозиционализация на предложни съчетания в старобългарски език. Наречни и полунаречни изрази с предлог *въ* – Българска реч XXIII/2017, кн.3, 84–107.
- ИЛИЕВА 2018: Илиева, Т. Адвербиализация и препозиционализация на предложни съчетания в старобългарски език. Наречни и полунаречни изрази с предлог *до* – Българска реч XXIV/2018, кн. 2, 141–155.

---

<sup>13</sup> Срв. в БЕР I, 409 диалектизмите *подолне* и *подолче* ‘плодове по най-долните клони на дърво (Банско)’.

- ИЛЧЕВ 1993а: Илчев, П. Наречия. В: Граматика на старобългарския език. Фонетика, морфология, синтаксис. Гл. ред. Ив. Дуриданов. София: БАН, 314–324.
- ИЛЧЕВ 1993б: Илчев, П. Предлози. В: Граматика на старобългарския език. Фонетика, морфология, синтаксис. Гл. ред. Ив. Дуриданов. София: БАН, 350–356.
- КУЗНЕЦОВ 1956: Кузнецов, П.С. Историческая грамматика русского языка /морфология/. Москва: КомКнига.
- МИКЛОШИЧ 1899: Миклошич, Фр. Сравнительная морфология славянских языков. Вып. 2, Москва: Университетская типография.
- МИЛЕТИЧ 1946: Милетич, Л. Старобългарска граматика /синтаксис/. София: Целгра.
- МИРЧЕВ 1963: Мирчев, К. Историческа граматика на българския книжовен език. София: Народна просвета.
- СЛАВОВА 2017: Славова, Т. Старобългарски език. Университетски учебник. София: УИ „Св. Кл. Охридски“.
- ФАСМЕР I–IV/ Fasmer I–IV: Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. Т. I–IV. Москва: Наука, 1986–1987.
- ХАРАЛАМПИЕВ 1980: Харалампиев, Ив. Качествените наречия на -о и -ѣ в произведенията на Евтимий Търновски. Трудове на ВТУ „Кирил и Методий“. Т. 15, кн. 2. София, 111–135.
- ЧУРМАЕВА 1980: Чурмаева, Н.В. Описание наречий в историческом словаре. В: Древнерусский язык. Лексикология и лексикография. Москва: Наука, 60–78.
- ЯН 1967: Ян, Я. Старославянское наречие как член предложения. *Slavia*, XXXVI, № 1, 1–23.
- ШАНСКИЙ 1968: Шанский, Н.М. Очерки по русскому словообразованию. Москва: Учпедгиз.
- AITZETMÜLLER 1978: Aitzetmüller, R. *Altbulgarische Grammatik als Einführung in die slavische Sprachwissenschaft*. Freiburgim Breisgau: U.W.Weier.
- DORITSH 1910: Doritsh, Al.. *Gebrauch der altbulgarischen Adverbia*. Leipzig.
- LESKIEN 1919: Leskien, A. *Grammatik der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache*. Heidelberg.
- LUNT 1955: Lunt, H. G. *Old Church Slavonic Grammar*. S’ – Gravenhage.
- MOSZYŃSKI 1976: Moszyński, L. *Starosłowiańskie \*perdъ - \*perdъ*. *Zeszyty naukowe w działy humanistycznego*. *Filologia polska*. *Prace językoznawcze Un-tu Gdańskiego*, № 4, 123–128.

#### **Източници**

- БЕР:** *Български етимологичен речник*. Т. I–VII. София: Проф. М. Дринов, 1971 –.
- РБЕ:** *Речник на българския език*. Т. I–XV. София: БАН, 1977 –.
- РКБЕНО:** *Речник на книжовния български език на народна основа* (върху текст на Тихонравовия дамаскин). Гл. ред. Е. И. Дьомина. София: В. Траянов, 2012.
- СДРЯ:** *Словарь древнерусского языка XI–XIV вв.* В 10 т. Москва: РАН. Ин-т рус. яз., 1988 →.
- МДРЯ:** МДРЯевский, И. И. *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам*. Т. I–III, Санкт Петербург: Отд-ние рус. яз. и словесн. Имп. АН, 1893–1903. Репринт. Москва: Книга, 1989.
- СтБР:** *Старобългарски речник*. Т. I. София, 1999 и Т. II София, 2009. Отг. ред. Д. Иванова-Мирчева.
- СС:** *Старославянский словарь* (по рукописям X–XI в.). Под редакцией Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой, Москва: Русский язык, 1999.

**ЦслР:** Бончев, Ат. Речник на църковнославянския език. Т. I, София: НБКМ, 2002; Т. II, София: НБКМ, 2012.

**LLPsl:** Miklosich, F. Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum. Wien 1862–1865.

**SJS:** Slovník jazyka staroslověnskeho. Ň. I – III. Praha: AV ČR, 1958–1994.

### Съкращения на средновековни паметници

ГБХІв.: Тринадесет слова на Григорий Назиански по ркп. от ХІв. (МДРЯ)

ГрНис /МЧФевр/: Григорий Нисийски /Миней-чети за м. февруари/ (МДРЯ)

ГригПапа: Беседи върху евангелието на папа Григорий (МДРЯ)

Дан. иг.: Странник игумена Даниила (МДРЯ)

Диоптра: Диоптра Филипова, ркп. XVв. (МДРЯ)

Ен: Енински апостол (СтбР, СС)

ЕфрСирХІІІ в.: Паренесис на Ефрем Сирин по ркп. от ХІІІв. (МДРЯ)

ЖитАндрІОр: Житие на Андрей Юродиви (МДРЯ)

ЖитЕвтх /МЧАпр/: Житие на мчк. Евтихий /Миней-чети за м. април/ (МДРЯ)

ЖитПорф /МЧФевр/: Житие на мчк. Порфирий /Миней-чети за м. февруари/ (МДРЯ)

ЖитСтефПерм: Житие на Стефан Пермски (МДРЯ)

ЖитТеодСтуд: Житие на Теодор Студит (МДРЯ)

Изб1073г.: Симеонов Изборник от 1073 г. (МДРЯ)

ИполАнтихр: Слово за Антихриста на Иполит Римски (МДРЯ)

ЙоЕГрам: Йоан Екзарх Граматика (МДРЯ)

КириерусХІв.: Катехези на Кирил Йерусалимски по ркп. от ХІ в. (МДРЯ)

КирТур: Слова на Кирил Туровски (МДРЯ, LLPsl)

КозмаИнд: Топография на Козма Индикоплов (МДРЯ)

КПреслУЕ: Учително евангелие на Константин Преславски (МДРЯ)

Крм: Кормчая книга

ЕфрКрм: Ефремовска Кормчая (МДРЯ)

РязКрм: Рязанска кормчая (МДРЯ)

КПреслПрАр: Слова против арианите в превод на Константин Преславски (МДРЯ)

Мар: Мариинско евангелие (СтбР, СС)

Мин1096г.: Служ. миней за м. октомври по ркп. от 1096 г. (МДРЯ)

НестЖитТеод: Житие на преп. Теодосий от монах Нестор (МДРЯ)

Ном: Номоканон, ркп. ХVІ в. (МДРЯ)

Остр: Остромирово евангелие (МДРЯ)

ПАХІв.: Пандект на Антиох по ркп. от ХІв. (МДРЯ)

Парим: Паримейник (МДРЯ)

ПатСинХІв.: Синайски патерик по ркп. от ХІв. (МДРЯ)

ПВЛ: Повест за отминалите години (МДРЯ)

ПНЧ: Пандети на Никон Черногорец (МДРЯ) Прол: Пролог, ркп. ХVІв. (МДРЯ, LLPsl)

Псков1Л: Първи Псковски летопис (МДРЯ)

СбХVІв.: Сборник по ркп. от ХVІв. (МДРЯ)

Син: Синайски псалтир (СтбР, СС)

СинЕвх: Синайски евхологий (СтбР, СС)

Служ: Служебник

СинСлуж: Синайски служебник (СтбР, СС)

Служ. ект. суг.: Служебник – сугуба ектения (ЦслР)

СказБорГл: Сказание за Борис и Глеб (МДРЯ)

СуздЛ: Суздалски летопис (МДРЯ)

Супр: Супрасълски сборник (СтбР, СС)

Тп: Типик (ЦслР)  
ТрПр: Троянска притча (LLPsl)  
Упир: Ръкопис на Упир Лихий от 1047 г. (МДРЯ)  
Уст пр. 1193г.: Църковен устав преди 1193г.  
Хрон: Хроника. Полное собрание русских летописей. Санктпетербург. 1846.  
ХронГАм: Хроника на Георги Амартол (МДРЯ)  
ХроногрXVIв.: Хронограф XVIв. (МДРЯ)  
crys.-duš. (LLPsl): Chrysovula cara Stephana Dušana  
men.-leor. (LLPsl): Миней по ркп. XVI в.

men.-mih. (LLPsl): Menaеum cod. XVIв. (Mihanović)  
men.-vuk. (LLPsl):  
mir. (LLPsl): Miracula beatae virginis Mariae, ркп. XVII.  
mon.-serb. (LLPsl): Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii. Ed. Fr. Miklosich. Vindobonae, 1858  
pent.-mih. (LLPsl): Pentateuchus et aliae quaedam veteris testamentis partes по ркп. XVI в.  
Šiš (LLPsl): Шишатовачки апостол

#### Съкращения на библейски книги Лексикографски съкращения

Бт – Книга Битие  
Изх – Книга Изход  
Втз – Второзаконие  
ИсНав – Книга Иисус Навин  
Пс – Книга Псалтир  
Ис – Книга на прор. Исаия  
Мих – Книга на прор. Михей  
Мт – Евангелие според Матей  
Йо – Евангелие според Йоан

в.п. – винителен падеж  
гр. – гръцки  
диал. – диалектизъм  
д.п. – дателен падеж  
л. – лист  
м. – мъжки род  
м.п. – местен падеж  
нар. – наречие  
нвб. – новобългарски  
предл. – предлог  
прен. – преносна употреба  
прил. – прилагателно  
произв. – производно/ производни  
ркп. – ръкопис  
р.п. – родителен падеж  
ср. – среден род  
съвр. – съвременен

Татяна ИЛИЕВА  
Cyril and Methodius Research Centre  
Sofia, Bulgaria  
ilieva\_tatyana@abv.bg

Kaname OKANO

**GLAGOLI KRETANJA U VODENOJ SREDINI U SLOVAČKOM JEZIKU  
(U KONTRASTU SA DRUGIM SLOVENSKIM JEZICIMA)****Slovak Verbs of Aquamotion (in Contrast with Other Slavic Languages)****Abstract**

This paper studies the semantics and distribution of Slovak verbs with the meaning of aquamotion in contrast with other contemporary Slavic languages. As pointed out in previous studies in lexical typology, the lexicalization pattern of the semantic field of aquamotion differs in many languages of the world and there are subtle but significant differences even between closely-related languages such as Slavic. As far as the Slovak language is concerned, there still does not exist a detailed study of aquamotion verbs and their lexicalization patterns. This paper applies the theoretical framework of lexical typology and analyses the lexicalization patterns of the following three semantic zones: the semantic zone of swimming and flowing (plávať, plaviťsa), the semantic zone of liquid motion (tiecť, prúdiť, liaťsa), and the semantic zone of diving and immersing (ponáraťsa, potápaťsa, topiťsa). This paper aims to reveal which semantic parameters are relevant for the lexicalization of the semantic field in question, and to demonstrate the distribution of the Slovak verbs describing aquamotion. In addition to that, our analysis deals with some contrastive aspects to point out similarities and differences between Slovak and other Slavic languages such as Russian, Polish, Serbian and Vojvodina Ruthenian.

**Keywords:** *semantics, lexicology, lexicalization patterns, verbs of aquamotion, Slovak language, Slavic languages*

**1. Uvod**

Ovaj prilog istražuje semantiku i distribuciju glagola sa značenjem kretanja u vodenoj sredini u slovačkom jeziku. Potklasa glagola kretanja u vodi nalazila se dugo vremena na periferiji proučavanja glagola kretanja konkretnog jezika, ali u poslednjih desetak godina privlači posebnu pažnju u okviru leksičke tipologije koja izučava leksički sistem iz tipološke perspektive i postaje jedna od najaktuelnijih oblasti u savremenoj lingvistici [МАЙСАК–РАХИЛИНА (РЕД.) 2007; КОРТЈЕВСКАЈА-ТАММ et al. 2010; РАХИЛИНА–РЕЗНИКОВА 2013; КОРТЈЕВСКАЈА-ТАММ et al. 2016 i dr]. Kao što je već poznato iz rezultata tipološkog proučavanja leksičkog sistema glagola kretanja u vodenoj sredini, svaki leksički sistem ima određenu sistemnost i njegova organizacija se ostvaruje pomoću semantičkih parametara koji utiču na leksikalizaciju konkretnih pojmova ili frejmova, te čak srodni, odnosno genetski bliski jezici leksikalizuju dato semantičko polje na različite načine (za druge slovenske jezike v. ГАЕНКОВ 2007; ОКАНО 2016; 2018a; 2018b; ПРОКОФЬЕВА 2007; РАХИЛИНА 2004; 2007).

Kad je reč o slovačkom jeziku, s obzirom na to da postoji niz leksikoloških i relevantnih studija koje se tiču teorijskih aspekata leksikologije (npr. DOLNÍK 1990; 2003), ali i semantike različitih konkretnih koncepata ili leksema (npr. DUDOVÁ 2017; KARČOVÁ 2014; MÚCSKOVÁ 2010 i dr), glagoli kretanja u vodenoj sredini nisu još razmotreni u okviru leksičko-tipološkog istraživanja, niti u okviru leksikološkog istraživanja datog jezika sem nekih izuzetaka [ИСАЧЕНКО 1960; KUČEROVÁ 1974], i do dana današnjeg ne postoji detaljna analiza slovačkih glagola sa ovom semantikom. Ali, međutim, kao što ćemo uočiti u nastavku, slovački jezik leksikalizuje dato semantičko polje na drukčiji od ostalih slovenskih jezika način i stoga se očekuje da su relevantni za njega semantički parametri takođe različiti. Razrada date teme obuhvata sledeće ciljeve: (1) da opiše semantiku slovačkih glagola kretanja u vodenoj sredini na sistemski način; (2) da predstavi distribuciju datih glagolskih leksema i da razjasni relevantne semantičke parametre za leksikalizaciju koncepta „kretanje u vodenoj sredini“ u slovačkom jeziku; (3) da kontrastira slovački sistem sa sistemima u drugim slovenskim jezicima, odnosno u srpskom, ruskom, poljskom i rusinskom i da pregledno demonstrira njihove sličnosti i razlike koje leže između njih.

## 2. Semantičko polje kretanja u vodenoj sredini

Prototipična situacija za kretanje u vodenoj sredini obično podrazumeva „entitet menja svoje mesto za lociranje od polazne tačke do konačne tačke premeštajući se određenom putanjom koja se nalazi u vodenoj sredini“ [FILIPOVIĆ 2007; КОПТЈЕВСКАЈА-ТАММ et al. 2010; РАХИЛИНА–МАЙСАК 2007; TALMY 2000]. Za razliku od tipičnog kretanja koje se ostvaruje na zemlji, u datoj situaciji entitet se nalazi u tečnosti za vreme celog kretanja ili makar ima kontakt sa površinom tečnosti po kojoj se premešta. Prema rezultatima prethodnih istraživanja, semantičko polje kretanja u vodenoj sredini poseduje tri glavne semantičke zone: (1) zona plivanja i lociranja u vodenoj sredini; (2) zona kretanja toka tečnosti; (3) zona podvodnog kretanja [РАХИЛИНА–МАЙСАК 2007; ОКАНО 2016; 2018a]. Oslanjajući se na tipološki relevantne semantičke parametre koji su predstavljeni u prethodnim studijama, struktura semantičkog polja kretanja u vodenoj sredini može se demonstrirati u vidu sledeće tabele [ОКАНО 2018a sa nekim promenama]:

Tabela 1. Semantičko polje kretanja u vodenoj sredini

I. ZONA PLIVANJA I LOCIRANJA U VODENOJ SREDINI		
I.1. Plivanje	I.1.1. Aktivno plivanje	I.1.1.1. Čovek
		I.1.1.2. Životinja
	I.1.2. Plivanje pomoću plovnog sredstva	I.1.2.1. Plovno sredstvo
I.1.2.2. Čovek pomoću plovnog sredstva		
	I.1.3. Pasivno plivanje (plutanje)	
I.2. Lociranje u vodenoj sredini	I.2.1. Lociranje u vodenoj sredini živog subjekta	
	I.2.2. Lociranje u vodenoj sredini neživog subjekta	

	II. ZONA KRETANJA TOKA TEČNOSTI	
II.1. Kretanje tečnosti	II.1.1. Neutralno kretanje toka tečnosti	
	II.1.2. Mali tok tečnosti	II.1.2.1. Mlaz tečnosti
		II.1.2.2. Telesne tečnosti
	II.1.3. Intenzivno kretanje toka tečnosti	
	III. ZONA PODVODNOG KRETANJA	
III.1. Podvodno kretanje pod kontrolom	III.1.1. Podvodno plivanje živog subjekta	III.1.1.1. Gnjanje
		III.1.1.2. Ronjenje
	III.1.2. Potapanje neživog subjekta	
III.2. Podvodno kretanje bez kontrole	III.2.1. Potonuće živog subjekta	
	III.2.2. Potonuće neživog subjekta	

Semantička zona plivanja i lociranja u vodenoj sredini deli se na dve podređene zone, odnosno na semantičku podzону plivanja i na semantičku pod zonu lociranja u vodenoj sredini. U podzoni plivanja najrelevantniji semantički parametar predstavlja parametar „aktivnost plivanja“ pomoću kojeg se navedena podzona deli na tri semantičke oblasti: oblast aktivnog plivanja, oblast plivanja pomoću plovnog sredstva i oblast pasivnog plivanja [МАЙСАК–РАХИЛИНА 2007: 30–31; КОРТЈЕВСКАЈА-ТАММ et al. 2010: 322]. Za oblast aktivnog plivanja relevantan je semantički parametar „animatnost“ koji bi razlikovao različite glagolske lekseme u nekim jezicima. Na primer, u nekom jeziku se razlikuju glagoli kada se radi o plivanju čoveka i o plivanju ribe, životinje ili vodene ptice i sl. Prototip za situaciju aktivnog plivanja predstavlja plivanje animatnog entiteta uz pomoć svojih ruku i nogu koje se, po pravilu, nalaze pod kontrolom samog subjekta<sup>1</sup>. Subjekt datog tipa radnje može da bude ljudsko biće, ali i životinja koja je sposobna za plivanje pomoću sopstvene snage (npr. riba, ajkula, žaba, patka, labud, pas i sl). Pasivno plivanje, odnosno plutanje karakteristično je za inanimatni entitet (uključujući mrtvo telo) koji po svojoj prirodi nema sposobnost za samostalno kretanje u vodenoj sredini, nego ga tok tečnosti nosi. Na prelaznu podzону odnosi se kretanje u vodenoj sredini pomoću plovnog sredstva (npr. brod, čamac, jahta i sl) i data semantička podzona se deli na oblast kretanja samog plovnog sredstva i na oblast plivanja čoveka pomoću plovnog sredstva.

Druga semantička zona odnosi se na kretanje toka tečnosti. Navedena zona se deli po parametru „veličina toka“ na tri semantičke podzone, odnosno na podzону neutralnog kretanja toka tečnosti, podzону malog toka tečnosti i podzону intenzivnog kretanja toka tečnosti. U nekim jezicima, koliko nam je poznato, smer toka (horizontalni ili vertikalni) bi uticao na upotrebu glagola, a u nekim jezicima – usmerenost kretanja toka. Semantička oblast malog toka tečnosti ima dve oblasti, odnosno oblast kretanja mlaza tečnosti i oblast kretanja toka telesnih tečnosti. Potrebno je dodati da je semantička zona kretanja toka tečnosti tesno povezana sa semantičkim poljem padanja tečnosti koje ima određen broj glagolskih leksema koje opisuju vertikalno nekontrolisano kretanje toka tečnosti odozgo.

<sup>1</sup> Pod terminom “prototip” podrazumeva se najprimarnija, odnosno najrepresentativnija situacija (ili radnja) za kategoriju koju bi govornik datog jezika upotrebio kao najbolji primer [DOLNIK 2003: 28].

Kretanje koje se ostvaruje ispod nivoa površine tečnosti leksikalizuje se kao posebna semantička zona u mnogim jezicima. Za zonu podvodnog kretanja su relevantni semantički parametri „mogućnost kontrolisanja kretanja“ i „animatnost subjekta“ koji deli datu semantičku zonu na četiri podzone, to su: podzona podvodnog kretanja živog subjekta, podzona potapanja neživog subjekta, podzona potonuća živog subjekta i podzona potonuća neživog subjekta [МАЙСАК–РАХИЛИНА 2007: 70]. Trebalo bi primetiti da podzona podvodnog kretanja živog subjekta može da se deli još na dve oblasti, odnosno oblasti gnjuranja živog subjekta u vodu koje se ostvaruje glavom dole pomoću svojih ruku i nogu i na oblast ronjenja ispod nivoa površine vode koje se ostvaruje bez suštinske promene pozicije subjekta [ОКАНО 2018b: 49].

### 3. Analiza

U nastavku će biti predstavljeni značajni rezultati semantičke analize slovačkih glagola koji opisuju različite situacije kretanja u vodenoj sredini. U slovačkom jeziku navedeno semantičko polje leksikalizuje se uglavnom pomoću sledećih glagolskih leksema: *plávať*, *plaviť sa*, *tiect'*, *prúdiť*, *ponárať sa*, *potápať sa*, *topiť sa*. Korpus naše analize obuhvata više od 300 primera prikupljenih iz različitih internet novina na slovačkom jeziku, konsultovanih rečnika i iz Glavnog korpusa pisanih tekstova Slovačkog narodnog korpusa (dalje – SNK) Lingvističkog instituta Ljudevit Štur pri Slovačkoj akademiji nauka.

#### 3.1. *Plávať*

U slovačkom jeziku semantička zona plivanja i lociranja u vodenoj sredini leksikalizuje se pomoću dveju glagolskih leksema, odnosno pomoću *plávať* i *plaviť sa* koji potiču od praslovenskog korena \**plou-* [SESS: 445; ERHSJ 2: 685–686, ESRJ 3: 288–289]<sup>2</sup>. Među njima centralni član semantičkog polja predstavlja glagol *plávať* koji može da izrazi većinu situacija plivanja i lociranja uvedenoj sredini. Najtipičnija situacija je aktivno plivanje živog subjekta koji je sposoban da se premešta uvedenoj sredini pomoću sopstvene snage. Pri upotrebi ovog glagola, kao što se vidi iz navedenih dole primera, subjekat može da bude ne samo ljudsko biće, nego iribe (zlatna ribica, ajkula), vodene ptice (patke, labudi), životinje koje znaju da plivaju (kit, delfin, pas).

- (1) *Namiesto rovných a natiahnutých nôh kmitajúcim tak, akoby kopali do lopty, ľudia plávajú štýlom jazdy na bicykli alebo plávajú prsiarske nohy.* ‘Umesto

<sup>2</sup> Pored navedenih glagola, u slovačkom jeziku postoji još jedan glagol za označavanje plivanja, odnosno *plut'* koji je dobijen od istog korena (< \**plouti*). Koliko nam je poznato iz opisa u konsultovanim rečnicima i prethodnim studijama [SSJ; SSS; ИСАЧЕНКО 1960: 318; KUČEROVÁ 1974: 21], ovaj glagol se danas smatra stilski markiranom ili zastarelom rečju i sreće se uglavnom u poeziji i književnim delima, npr. *Plujem labuťou po oceáne blaha* ‘Plivam kao labud po okeanu blaga’ [SSJ]. Ovu situaciju potvrđuju statistički podaci dobijeni iz Glavnog korpusa pisanih tekstova SNK: svi oblici prezenta i perfekta od glagola *plut'* pojavljuju se samo 37 puta, dok svi oblici prezenta i perfekta od glagola *plávať* pojavljuju se 16,583 puta i isti oblici od tranzitivnog *plaviť* i povratnog *plaviť sa* – ukupno 5,721 puta (dakle, *plut' : plávať : plaviť (sa)* = 1 : 448 : 155). Pošto leksema *plut'* ima veoma nisku frekvenciju u savremenom slovačkom jeziku i ne upotrebljava se u svakodnevnom govoru, niti u stilski neutralnom jeziku, u okviru ovog rada nećemo je razmotriti detaljno.

ravnih i ispruženih nogu ljudi plivaju u stilu vožnje biciklom kao da udaraju loptu ili plivaju nogama prsno' [RC]

- (2) *Húfy rýb sa postupne oddelujú a plávajú proti prúdu na neresiská.* 'Jata riba se postepeno razdvajaju i plivaju protiv struje na mrestilište' (SME, 23.4.2009)
- (3) *V zaplavenom centre už videli aj žraloka. Môže ich byť viac, keďže žraloky plávajú do rieky Brisbane pri ústí do oceána za potravou.* 'U poplavljenom centru su već videli i ajkulu. Možda ih ima više ukoliko ajkule plivaju do reke Brisbane pri ušću okeana za hranu' [SME 11.1.2011.]

Zanimljiva slika može se uočiti u semantičkoj podzoni plivanja pomoću plovnog sredstva. Glagol *plávať*, s jedne strane, može da izrazi plivanje plovnog sredstva koje se obično premešta po površini tečnosti (brod, čamac), ali, s druge strane, ovaj glagol može da se upotrebi u navedenom značenju kad plivanje plovnog sredstva nema predviđen cilj kretanja ili kad se ne govori o aktivnom kretanju subjekta.

- (4) *Momentálne loď Ondava, ktorá plávala po Dunaji, opravujú.* 'Trenutno se brod Ondava koji je plovio po Dunaju popravlja' [SME 28.3.2016]
- (5) *Loď Ruskej výroby značky Katamaran síce nemala na svojej palube toalety, nemala reštauráciu ani vytápanie, ale plávala.* 'Iako brod od ruske proizvodnje Katamarana nije imao na svojoj palubi toalet, nije imao ni restoran, ni grejanje, plovio je' [DOMAŠA, Poslednú vyhlídkovú loď z Domaše predali za cenu malej loďky]

Isti princip važi i kad se radi o plivanju čoveka pomoću plovnog sredstva. Glagol *plávať* traži interpretaciju neusmerenog ili neaktivnog plivanja čoveka plovnim sredstvom i stoga je upotreba ovog glagola otežana kad se plivanje čoveka pomoću plovnog sredstva vrši u određenom pravcu ili kad se fokus iskaza stavlja na aktivnost radnje. Značenje usmerenog plivanja plovnog sredstva i značenje usmerenog plivanja čoveka pomoću plovnog sredstva su dostupna za glagol *plavit' sa* o kojem će biti reči kasnije.

- (6) [...], *obnovili sme si svoje krstné sľuby pri rieke Jordán, hora Tábor nám odhalila minulosť, keď sa Ježiš premenil pred očami apoštolov, navštívili sme Kafarnau, plávali sme loďou po Genezaretskom jazere, spestrením bolo kúpanie sa v Mŕtvom mori.* '[...], obnovili smo blagoslov na reci Jordan, planina Tabor nam je otkrila prošlost kada se Isus preobrazio pred očima apostola, posetili smo Kapernau, plovili smo brodom Ženevskim jezerom, bilo je kupanje u Mrtvom moru' [ABRAHÁMČAN]

Pored aktivnog plivanja, glagol *plávať* opisuje i situaciju pasivnog plivanja, odnosno plutanja. U ovom slučaju, za razliku od slučaja aktivnog plivanja, subjekat radnje je uvek neživ i nije sposoban da se pokreće pomoću svoje sopstvene snage (npr. flaša, mali i laki predmeti, mrtvo telo i sl).

- (7) *Všade plávajú plastové fľaše, tašky, kusy nábytku a mŕtve telá dobytká, dokonca i ľudské pozostatky. 'Svuda plutaju plastične flaše, torbe, komadi nameštaja i mrtva tela stoke, čak i ljudski ostaci' [TVNOVINY 28.7.2016]*
- (8) *Izraelské rádio informovalo o tom, že jeho arabská sekcia zaznamenala zábery sýrskej televízie, na ktorých plávajú mŕtve telá v rieke pri meste. 'Izraelski radio je izvestio da je njegova arapska sekcija snimila snimke sirijske televizije u kojima plutaju mrtva tela u reci u blizini grada' [SME 5.8.2011]*

Na semantičku zonu lociranja u vodenoj sredini odnosi se skoro nepokretno i nestabilno kretanje živog ili neživog subjekta. U ovom slučaju subjekat ima sposobnost da ne potone i obično ne menja svoju lokaciju, nego se samo održava na površini vode bez potonuća.

- (9) *Vývar je klasická polievka, v ktorej plávajú masné oká i zelenina, bujón je jeho odmastená, diétna a číra verzia. 'Bujon je klasična supa u kojoj plutaju masnoće i zeleniš, bujon za kuvanje je njena odmašćena, dijetalna i bistra verzija' [PE]*
- (10) *Tieto predmety ostanú plávať na kvapaline, ktorá už má väčšiu hustotu, ale ponoria sa do kvapaliny s menšou hustotou. 'Ovi predmeti ostaju da plutaju na tekućini koja već ima veću gustinu, ali se tope u tečnosti sa manjom gustinom' [ŠKOLA]*

### 3.2. Plavit' sa

Glagol *plavit' sa* se takođe odnosi na semantičku zonu plivanja i blizak je svom kognatu *plávať* po značenju. Ovaj glagol uglavnom pokriva dve semantičke oblasti vezane za semantičku zonu plivanja pomoću plovnog sredstva. Prvu oblast predstavlja plivanje plovnog sredstva koje se premešta po površini vode ili tečnosti (brod, čamac, jahta). Treba primetiti da je pri upotrebi glagola *plavit' sa* plivanje usmereno u određenom pravcu i stoga je glagolski predikat najčešće praćen predložko-padežnom konstrukcijom koja upućuje na cilj ili trajektorijum kretanja. Upravo se po ovom semantičkom obeležju diferencira od glagola *plávať* koji izražava neusmereno plivanje plovnog sredstva i neusmereno plivanje čoveka pomoću plovnog sredstva.

- (11) *Obe lode sa plavili smerom k Južnej Afrike, mysom Dobrej nádeje sa prepjavil do Indického oceánu a ďalej k Novému Zélandu. 'Oba broda su plovila u smeru Južne Afrike, preko Rta dobre nade su plovili do Indijskog okeana, pa dalje prema Novom Zelandu' [WJCOOK]*
- (12) *Štyria ľudia sa utopili pri nehode člna s takmer 50 migrantmi na palube, ktorá sa stala v utorok pri pobreží gréckeho ostrova Lesbos vo východnej oblasti Egejského mora. Čln sa plavil z neďalekého Turecka. 'Četiri osobe su se utopile u nesreći čamca sa skoro 50 migranata u utorak na obali grčkog ostrva Lezbos u Istočnom Egejskom moru. Čamac je plovio iz nedaleke Turske' [TVNOVINY 4.11.2015]*

Na drugu semantičku oblast odnosi se plivanje čoveka pomoću plovnog sredstva. Kao kod prvog značenja ovog glagola, plivanje pomoću plovnog sredstva takođe je usmereno i najčešće se daje dopuna koja upućuje na trajektorijum, polaznu tačku ili cilj kretanja.

- (13) *Zachránené osoby sa v štyroch prípadoch plavili na nafukovacích člnoch, v dvoch na malých lodiach.* ‘Spašene osobe su u četiri slučaja plovile na gumenim čamcima, a u dva – na malim čamcima’ [TOPKY 12.7.2016]
- (14) *Ďalej sa plavil okolo pobrežia dnešných štátov Oregon a Washington, okolo Aljašky až napokon Beringovou úžinou vkročil do Severného ľadového oceánu.* ‘Potom je plovio oko obala današnje države Oregona i Vašingtona, oko Aljaske, i konačno, kroz Beringov moreuz, zakoračio u Severni ledeni okean’ [WJCOOK]

Valja još jednom istaći da za ovaj glagol nije dostupno značenje plivanja plovnog sredstva i značenje plivanja čoveka pomoću plovnog sredstva kad se radnja vrši bez suštinske promene mesta subjekta ili kad radnja nije usmerena ili se kreće u različitim pravcima, a u tom slučaju se preferira upotreba glagola *plávat*<sup>3</sup>.

### 3.3. *Tiečť*

Glagol *tiečť* koji dolazi od praslovenskog glagola *\*tekti* „bežati“ [ESRJ 4: 37] predstavnik je među glagolima sa značenjem kretanja toka tečnosti i opisuje najširi niz situacija kretanja toka tečnosti koje obično ima svoj određeni trajektorijum lokalizovani na horizontalnoj površini.

- (15) *Naša dvojčlenná posádka nabalila plavidlo Volkswagen a vydala sa z bratislavských prístavov s kolumbovskou náladou napnutými plachtami smerom, ktorým tečie táto hnedastá rieka.* ‘Naša dvočlana posada je ukrcana na Volkswagenov brod i krenula je iz bratislavskih pristaništa sa kolumbovim raspoloženjem vezanim za jedra u pravcu u kom teče ova smeđasta reka’ [PS 19.1.2017]
- (16) *Dodávka pitnej vody je v Kečerovciach už niekoľko rokov regulovaná, voda tečie novopostaveným vodovodom len tri hodiny denne – ráno od šiestej do deviatej.* ‘Snabdevanje vodom za piće u Kečerovcu regulisano je već nekoliko godina, voda teče kroz novoizgrađenu vodovodnu cev samo tri sata dnevno – ujutro od šest do devet’ [SME 6.6.2013]

<sup>3</sup> Ovde bi valjalo dodati o glagolu *brázdiť* (najverovatnije od indoevropskog korena *\*bher-* ‘oštar, seći’ – v. SESS: 80; ESRJ 1: 196) koji opisuje slične situacije što se odnose na plivanje plovnog sredstva po površini vode, sledeće: pri upotrebi ovog glagola izražava se glatko kretanje plovnog sredstva koje se, po pravilu, premešta po površini vode u različitim pravcima, npr. *S jachtou Fedora bude v lete brázdiť Dunaj* ‘Jahtom će se Fedora leti voziti po Dunavu’ [SNK]. Međutim, ovaj glagol ne spada u krug glagola kretanja u vodenoj sredini pošto može da izrazi kretanje u bilo kojoj sredini (na zemlji, u vazduhu, na površini snega i dr), up. *Vybrali sme sa teda brázdiť ulice Prahy* ‘Tada smo krenuli da se šetamo ulicama Praga’ [SNK]; *Slovenskí drotári oddávna brázdili svet* ‘Slovačke zanatlije odavno lutaju po svetu’ [SSSJ].

Ovaj glagol predstavlja najneutralniji član u semantičkoj zoni kretanja toka tečnosti, stoga se koristi za izražavanje generičkog značenja, odnosno značenja svojstva vode ili druge tečnosti, npr. *Voda zvyčajne tečie. Ked' netečie, je trebárs parou alebo ľadom* 'Voda obično teče. Kad ne teče, moguće da je postala para ili led' [SME 12.1.2018].

Među različitim značenjima kretanja toka tečnosti, posebnu semantičku oblast tvori kretanje toka takozvanih telesnih tečnosti (npr. suze, znoj, krv i dr) i glagol *tiečť* se upotrebljava za izražavanje date semantičke oblasti u neutralnom kontekstu.

- (17) *Po prvé, je tu telesný zapáchajúci pot, ktorý z vás tečie počas tréningu, alebo keď stojíte na horúcom slnku.* 'Prvo, tu je znoj koji se oseti i teče iz vas za vreme treninga ili kada stojíte na vrućem suncu' [TERAZ 29.7.2016]
- (18) *Mám 25 rokov a často sa mi stáva, že mi tečie krv z nosa.* 'Imam 25 godina i često mi se dešava da mi curi krv iz nosa' [ZDRAVIE]

#### 3.4. *Prúdiť*

Glagol *prúdiť* je nastao od praslovenske imenice *\*prǫdъ* „tok“ i predstavlja sinonim za glagol *tiečť* o kojem smo govorili gore [ESRJ 3: 388]. Glavna razlika između njih je u tome da glagol *prúdiť* uvek opisuje kretanje toka tečnosti koje je usmereno i najčešće ima predviđen cilj kretanja, dok za glagol *tiečť* nije relevantno navedeno semantičko obeležje. Zbog ove semantičke restrikcije glagol *prúdiť* ne može se upotrebljavati za izražavanje nekontrolisanog kretanja toka tečnosti bez kontekstualne podrške, npr. *Z nosa mi ??prúdi/tečie krv* 'Iz nosa mi curi krv'.

- (19) *Zapichli sa katóda a anóda a voda prúdila spolu s elektrickým prúdom.* 'Spojili su se katoda i anoda, i voda je tekla zajedno sa električnom strujom' [SME 18.1.2018]
- (20) *Na strane ponuky sú to spoločnosti, ktoré investovali obrovské sumy peňazí do stavby ťažobných platforiem, z ktorých ropa prúdi.* 'Na strani ponude su kompanije koje su investirale ogromne sume novca u izgradnju rudarskih platformi iz kojih teče nafta' [SME 18.3.2016]

Kada se radi o kretanju toka telesnih tečnosti, kretanje koje se leksikalizuje pomoću glagola *prúdiť* vrši se u određenom pravcu ili je cikličnog karaktera.

- (21) *Okysličená krv prúdi cez srdce späť do tkanív tela.* 'Krv obogaćena kiseonikom teče kroz srce nazad u tkiva tela' [SME 24.6.2007]
- (22) *Krv je telesná tekutina, ktorá prúdi v našich cievach.* 'Krv je telesna tečnost koja teče u našim crevima' [SCIENCE 25.9.2014]

#### 3.5. *Liať sa i kvapkať*

Kad se radi o nekontrolisanom vertikalnom kretanju toka tečnosti, upotrebljavaju se glagoli koji ne spadaju u grupu glagola kretanja toka tečnosti, nego se odnose na semantičko polje padanja koje ima nekontrolisanu prirodu.

Glagol *liat' sa* vodi svoje poreklo iz praslovenskog *\*liti* i, za razliku od glagola kretanja toka tečnosti, odgovara za intenzivno i nekontrolisano kretanje toka tečnosti. U datom kontekstu se kretanje toka tečnosti najčešće ostvaruje bez stalnog kontakta sa horizontalnom ili vertikalnom površinom (npr. pljusak iz oblaka, voda sa plafona, suze iz očiju i sl).

- (23) *Keď vyjdem zo záchoda, voda zhora sa doslova leje.* ‘Kad izađem iz toaleta, voda doslovno lije odozgo’ [SME 17.1.2011]
- (24) *Dnes je sviatok sv. Antona, opáta, tradične má byť procesia, ale stále leje.* ‘Danas je praznik sv. Antona, abe, tradicionalno mora biti procesija, ali stalno lije’ [SME 17.1.2009]

Kretanje malog toka tečnosti može da se leksikalizuje pomoću glagola *kvapkat'* koji, kao i prethodni glagol *liat' sa*, spada u grupu glagola padanja. Ovaj glagol, po pravilu, izražava padanje kapljice tečnosti koja se obično stvara gore.

- (25) *Po večeri sme baterkou svietili na klenbu z tehál, z ktorej kvapkala voda, viseli mokré pavučiny a stuhnuté komáre.* ‘Posle večere smo osvetlili baterijskom lampom svod od cigle iz kojih je kapala voda, visile su mokre paučine i mrtvi komarci’ [SME 22.2.2006]
- (26) *Z kohútika v kúpelni kvapkala voda.* ‘Iz česme u kupatilu je kapala voda’ [SME, 6.10.2006]

### 3.6. *Ponárat' sa*

Glagol *ponárat' sa* potiče od staroslovenskog prefiksalnog glagola *ponrěti* ‘za-roniti’ čija osnova je nasleđena od praslovenskog iterativnog glagola *\*noriti* dobijenog od glagola *\*nerti* [SESS: 390]. Dok se motivni glagol *norit' sa* ‘roniti’ smatra u savremenom slovačkom jeziku stilski markiranim, odnosno književnim<sup>4</sup>, njegov prefiks *ponárat' sa* ima status neutralnog i centralnog člana semantičke zone kontrolisanog podvodnog kretanja. Za dati glagol tipičnu situaciju predstavlja gnjuranje živog subjekta – pre svega čoveka i životinje – koje se obično vrši pomoću sopstvene snage subjekta od površine vode vertikalno dole ka dnu.

- (27) *Vo vreciach, s ktorými sa potápači ponárajú pod hladinu, skončili napríklad historické svietníky či kuchynský riad, vylovené boli konzervy, fľaše, plechovky, obaly od sladkostí i plastové poháriky.* ‘U džacima sa kojima roniaci gnjuraju ispod površine završili su, na primer, istorijski svećnjaci ili posuđe, konzerve, boce, limenke, pakovanja slatkiša i plastične čaše’ [SME 3.10.2017]
- (28) *Delfíny z rodu Sousa sahulensis sa ponorili ku dnu, odlomili z dna väčší kus morskej hubky, pohrali sa s ním a ponúkli ho samičke.* ‘Delfini iz porodice

<sup>4</sup> Pored navedenog glagola, glagol *hrúžit' sa* (< *\*grōziti se*), kognat kojeg predstavlja ruski *погружаться* ‘ponirati se, potapati se’ i dr, takođe se smatra književnom rečju koja se upotrebljava za označavanje situacije ronjenja živog subjekta [SSS]. Pošto su glagoli *norit' sa* i *hrúžit' sa* književne reči, u okviru ovog rada neće biti detaljno razmotreni.

Sousa sahalensis ronili prema dnu, odvojili od dna veći deo morskog korala, poigrao se sa njim pa ga poklonili ženki' [SME 24.11.2017]

Pored značenja gnjuranja živog subjekta, glagol *ponárat' sa* označava i značenje poniranja neanimatnog subjekta koji je pod upravljanjem čoveka sposoban da ponire u vodu. Reprezentativni primer datog tipa subjekta predstavlja podmornica koja se upravo po toj osobini razlikuje od broda, čamca, jahte i drugih vrsta plovnog sredstva:

- (29) *Ponorka sa ponára do hĺbky asi 40 metrov a predstavuje ideálnu variantu k potápaniu.* 'Podmornica roni čak i do 40 metara dubine i predstavlja idealnu varijantu za ronjenje' [SME 5.9.2016]
- (30) *Ponorka K-278 Komsomolec s titánovým trupom sa ponorila do hĺbky 1022 metrov.* 'Podmornica K-278 Komsomolac sa titanijumskim trupom je ronila do 1022 metra dubine' [TERAZ 3.10.2000]

### 3.7. Potápat' sa

Glagol *potápat' sa* upotrebljava se u dva potpuno suprotna značenja u zavisnosti od tipa subjekta kretanja koje se verbalizuje. Kada se radi o živom subjektu koji je sposoban da se nalazi i premešta duboko ispod nivoa površine vode pomoću sopstvene snage, navedeni glagol opisuje situaciju kontrolisanog podvodnog kretanja, odnosno situaciju kretanja koje se vrši ispod nivoa površine vode.

- (31) *Na Slovensku sa najčastejšie chodí potápat' na Senecké jazera.* 'U Slovačkoj se najčešće ide da se roni na Senječka jezera' [SME 9.8.2004]
- (32) *Potápat' sa začal, keď mal šestnásť.* 'Počeo sam da ronim kad sam imao šestnaest godina' [SME 18.10.2015]

Kad na mestu subjekta stoji plovno sredstvo koji može da se locira ispod nivoa površine vode pod upravljanjem čoveka, glagol *potápat' sa*, naprotiv, označava potonuće subjekta, odnosno opisuje se situacija nekontrolisanog podvodnog kretanja.

- (33) *O deň neskôr sa ponorka potopila v zálive Köge ležiacom juhozápadne od Kodane, Madsena sa podarilo zachrániť.* 'Dan kasnije podmornica je potonula u zalivu Kege koji se nalazi jugozapadno od Kopenhagena, a Madsen je uspeo da se spasi' [SME 28.3.2018]

Isto značenje se ostvaruje kada se radi o plovnim sredstvima koja plivaju po površini vode, jer obično nemaju sposobnost da se lociraju ili premeštaju ispod nivoa površine vode.

- (34) *V stredu skoro ráno sa v bratislavskom Vlčom hrdle pri Slovnafte potápala asi 80-metrov dlhá loď.* 'U sredu rano ujutro u bratislavskom delu grada Vlčie hrdlo pri Slovnafti potonuo je brod dužinom od 80 metara' [SME 16.1.2013]
- (35) *Doteraz jediný zachránený migrant povedal, že čln s 26 Somáľčanmi na palube sa potopil v piatok večer pri tureckom pobreží Egejského mora.* 'Do sada jedini spašeni migrant je rekao da je čamac sa 26 Somalijaca na palubi potonuo u petak uveče kod turske obale Egejskog mora' [SME 17.2.2007]

### 3.8. Topiť sa

Glagol *topiť sa* koji vodi poreklo iz praslovenskog glagola \**topiti* [SESS: 619] odudara od svog kognata *potápať sa* po tome što izražava isključivo značenje potonuća živog subjekta u vodu bez kontrole. Dati glagol ne može se upotrebiti sa neanimatnim subjektom koji apriori nema sposobnost da se nalazi u vodenoj sredini pomoću sopstvene snage ili pod upravljanjem čoveka (up. \**Čln sa topí/utopil*).

- (36) *Ako sa ukázalo, pes menom Smokey nebol veľmi dobrým plavcom a začal sa topiť.* ‘Kao što se pokazalo, pas pod imenom Smoki nije bio dobar plivač i počeo je da se davi’ [MARKIZA 16. 5. 2018]
- (37) *Odborníci upozorňujú, že najčastejšie je príznakom toho, že sa niekto topí to, že vôbec nevyzerá, ako by sa topil.* ‘Stručnjaci upozoravaju da je najčešće znak da se neko davi to da ne izgleda kao da se davi’ [RODINKA]

## 4. Slovački sistem glagola kretanja u vodenoj sredini

### 4.1. Distribucija glagola i relevantni semantički parametri

Na osnovu rezultata analize provedene u prethodnom odeljku možemo govoriti o distribuciji slovačkih glagola kretanja u vodenoj sredini. U slovačkom jeziku leksikalizacija semantičkog polja kretanja u vodenoj sredini ostvaruje se pomoću 8 glagolskih leksema, odnosno pomoću *plávať*, *plaviť sa*, *tiecť*, *prúdiť*, *liať sa*, *ponárať sa*, *potápať sa*, *topiť sa*. Distribucija navedenih glagola i njihovi osnovni konteksti upotrebe mogu se predstaviti na sledeći način:

Tabela 2. Distribucija slovačkih glagola kretanja u vodenoj sredini i konteksti njihove upotrebe

Glagoli:	Osnovni konteksti upotrebe:
<i>plávať</i>	aktivno plivanje živog subjekta (ljudsko biće, ribe, vodene ptice, životinje koje znaju da plivaju)
	kretanje živog subjekta (čoveka) pomoću plovnog sredstva
	kretanje plovnog sredstva po površini vode ili u vodi
	pasivno, skoro nepokretno plivanje neživog subjekta
	lociranje živog i neživog subjekta na površini vode
<i>plaviť sa</i>	usmereno kretanje živog subjekta pomoću plovnog sredstva
	usmereno kretanje plovnog sredstva
<i>tiecť</i>	kretanje toka tečnosti (reka, potok)
	kretanje toka telesnih tečnosti (suze, krv, znoj)
<i>prúdiť</i>	usmereno kretanje toka tečnosti (voda kroz cev, krv u telu)
<i>liať sa</i>	intenzivno kretanje toka tečnosti (obično bez kontakta sa površinom)
<i>ponárať sa</i>	aktivno gnjuranje živog subjekta u vodi
	kontrolisano potapanje podvodnog sredstva u vodu
<i>potápať sa</i>	kontrolisano ronjenje živog subjekta ispod nivoa površine vode
	potnuće podvodnog sredstva u vodu bez kontrole
	potonuće neživog predmeta ili plovnog sredstva u vodu bez kontrole
<i>topiť sa</i>	potonuće živog subjekta u vodu bez kontrole

U slovačkom jeziku u semantičkoj zoni plivalja i lociranja u vodenoj sredini uočava se semantička opozicija koja se realizuje po parametru aktivnosti plivanja: za izražavanje aktivnog i pasivnog plivanja upotrebljava se glagol *plávat'* koji je centralni član ove semantičke zone, dok značenje usmerenog plivanja plovnog sredstva i plivanja čoveka pomoću plovnog sredstva izražava povratni glagol *plavit' sa*.

Kada se radi o semantičkoj zoni kretanja toka tečnosti, glagol *tiect'* opisuje različite tipove kretanja toka tečnosti uključujući reke, mali tok vode, telesne tečnosti, dok ostale dve lekseme, odnosno glagoli *prúdit'* i *liat' sa* se upotrebljavaju za konkretnija značenja: *prúdit'* opisuje usmereno kretanje toka tečnosti, a *liat' sa* izražava intenzivno kretanje toka tečnosti. Značenje padanja kapljice vode ili neke tečnosti nije dostupno za navedene glagole, nego se leksikalizuje pomoću posebnog glagola *kvapkat'* koji bi spadao u grupu glagola padanja.

Zonu podvodnog kretanja u slovačkom jeziku čine uglavnom tri lekseme, odnosno glagoli *ponárat' sa*, *potápat' sa* i *topit' sa*. Glagol *ponárat' sa* pre svega označava gnjuvanje živog subjekta u vodu i u ovom značenju stvara opoziciju sa glagolom *topit' sa* što isključivo opisuje situaciju potonuća živog subjekta u vodu bez kontrole. U značenju kontrolisanog potapanja podvodnog sredstva u vodu je glagol *ponárat' sa* antonim za glagol *potápat' sa* koji izražava potonuće podvodnog sredstva u vodu bez kontrole i potonuće neživog predmeta ili plovnog sredstva u vodu bez kontrole upravljača.

#### 4.2. Slovački sistem glagola kretanja u vodenoj sredini u slovenskom kontekstu

Kad se kontrastira slovački sistem glagola kretanja u vodenoj sredini sa sistemima drugih slovenskih jezika, možemo uočiti neke sličnosti i razlike koje se slabo primećuju za vreme proučavanja jednojezičkih materijala.

Svi savremeni slovenski jezici uključujući kodifikovane mikrojezike, kao što su rusinski, kašupski i sl, poseduju glagole plivanja koji potiču od istog praslenskog korena \**plou-* [SESS: 445; ESRJ 3: 288–289]. Međutim, semantika svakog kognata se delimično ili potpuno razlikuje i stoga distribucija glagola je različita u svakom konkretnom jeziku. Na primer, u ruskom i poljskom jeziku postoje dva glagola koji su nastali od spomenutog praslenskog korena, odnosno *плыть*, *плавать*, *плыwać* i *plywać* koji pre svega čine opoziciju po semantičkom parametru „usmerenost kretanja“, tj. *плыть* i *плыwać* za usmereno plivanje, a *плавать* i *plywać* za neusmereno ili iterativno plivanje [ПРОКОФЬЕВА 2007: 305–306; РАХИЛИНА 2007: 268–274]. Navedeni glagoli označavaju sve tri semantičke oblasti plivanja, odnosno aktivno i pasivno plivanje te plivanje pomoću plovnog sredstva. Drukčije slike možemo uočiti u srpskom i rusinskom jeziku: u srpskom (i u hrvatskom) jeziku glagol *plivati* pokriva zone aktivnog plivanja i plivanja čoveka plovnim sredstvom, dok je semantika glagola *ploviti* povezana sa pasivnim plivanjem i sa plivanjem plovnog sredstva, a glagol *plutati* označava plutanje i lociranje subjekta na površini vode [ГАНЕНКОВ 2007: 287–293]. U rusinskom jeziku, za razliku od navedenih srodnih jezika, postoji samo jedna leksema *плываць* koja se upotrebljava za izražavanje skoro svih tipova plivanja sem lociranja na površini vode pomoću sopstvene snage za koje se upotrebljava glagol *отримоваць шэ* [ОКАНО 2016: 210; 2018a: 69]. U ovom odnosu slovački sistem se

razlikuje od svih navedenih srodnih jezika, posedujući glagole *plávať* i *plaviť sa* od kojih prvi označava uglavnom aktivno i pasivno plivanje, a drugi se upotrebljava za značenje plivanja čoveka pomoću plovnog sredstva i za značenje plivanja plovnog sredstva.

Tabela 3. Distribucija glagola plivanja u slovenskim jezicima

	AKTIVNO PLIVANJE	PRELAZNA ZONA	PASIVNO PLIVANJE
slovački	<i>plávať</i>	<i>plaviť sa~ plávať</i>	<i>plávať</i>
ruski	<i>плыть ~ плавать</i>		
poljski	<i>plynąć ~ pływać</i>		
srpski	<i>plivati</i>	<i>ploviti</i>	<i>plutati</i>
rusinski	<i>плываю</i>		<i>плываю ~ отримваю ие</i>

U zoni kretanja toka tečnosti mogu se takođe naći neke sličnosti i razlike. U svim do sada analiziranim slovenskim jezicima, uključujući i slovački, centralni član ove semantičke zone predstavljaju glagoli koji vode poreklo od praslovenskog glagola \**tekti* što je prvobitno označavalo „bežati“ [ESRJ 4: 37]. Za značenje intenzivnog kretanja toka tečnosti takođe se koriste glagoli, koji su nastali od praslovenskog glagola \**liti*, u svim spomenutim jezicima. A konkretnija, odnosno specifičnija značenja se leksikalizuju pomoću drugih leksema koje zauzimaju periferno mesto u svojoj semantičkoj zoni. Srpski jezik, na primer, poseduje najsloženiji sistem za izražavanje različitih značenja iz date semantičke zone: glagol *teći* funkcioniše kao osnovni glagol za izražavanje kretanja toka tečnosti, podzona kretanja usmerenog kretanja toka tečnosti leksikalizuje se pomoću lekseme *strujati*, a kretanje malog toka tečnosti izražava glagol *curiti*, dok se glagol *liti se* upotrebljava u kontekstu intenzivnog kretanja toka tečnosti. U poljskom jeziku glagol *ciec* zauzima centralno mesto u datoj semantičkoj zoni, dok se glagol *plynąć* upotrebljava za značenje usmerenog kretanja toka tečnosti, a glagol *śczyć się* izražava kretanje malog toka tečnosti, te glagol *lać się* opisuje situaciju intenzivnog kretanja toka tečnosti [ПРОКОФЬЕВА 2007: 307–309]. U rusinskom se uočava slična, ali ipak drukčija situacija: glagol *чечуц* koji dolazi iz praslovenskog \**tekti* ima status osnovnog glagola kretanja toka tečnosti, pa se glagol *ляц ие* upotrebljava za intenzivno kretanje toka tečnosti, dok glagol *чурцц* označava kretanje malog toka tečnosti [OKANO 2016: 210; 2018a: 74]. U ruskom jeziku ne postoji posebna leksema koja izražava značenje kretanja mlaza tečnosti i usmerenog kretanja toka tečnosti. Dakle, centralni glagol *течь* pokriva skoro sva značenja iz ove semantičke zone sem značenja intenzivnog kretanja toka tečnosti za koje se upotrebljava poseban glagol *литься*. Slovački sistem se opet razlikuje od svih navedenih sistema: slovački jezik, kao i ruski, ne poseduje posebnu leksemu za kretanje malog toka tečnosti, ali raspolaže posebnim glagolom *prúdit'* koji izražava usmereno kretanje toka tečnosti i opisuje intenzivno kretanje toka tečnosti pomoću posebne lekseme *liat' sa*.

Tabela 4. Distribucija glagola kretanja toka tečnosti u slovenskim jezicima

	TOK TEČNOSTI	USMERENO KRE- TANJE	MALI TOK TEČNOSTI	INTENZIVNO KRE- TANJE
slovački	<i>tiect'</i>	<i>prúdit'</i>	<i>tiect'</i>	<i>liať sa</i>
ruski	<i>течь</i>			<i>литься</i>
poljski	<i>ciec</i>	<i>płynąc ~ ciec</i>	<i>sączyć się</i>	<i>lać się</i>
srpski	<i>teći</i>	<i>strujati</i>	<i>curiti</i>	<i>liti se</i>
rusinski	<i>чечиц</i>		<i>чуриц</i>	<i>ляц ше</i>

Kod glagola podvodnog kretanja takođe se uočava određen broj kognata među slovenskim jezicima (npr. \**nerti*, \**topiti se*, \**topnŕti* i dr), ali je svaki leksički sistem organizovan na svoj način zbog njihovih razlika u semantici. Skoro u svim do sada analiziranim jezicima se pronalazi distinkcija između zone ronjenja živog subjekta i zone potapanja neživog subjekta iako je distribucija glagola dosta raznorodna. U slovačkom, srpskom i rusinskom jeziku se leksikalizuje zona potonuća neživog i živog subjekta pomoću različitih leksema, dok se u ruskom i poljskom ne uočava takva razlika i postoji samo jedna leksema, dobijena od praslovenskog \**topnŕti* [ОКАНО 2016: 210–211; 2018b; 54–55]. Osobina slovačkog sistema glagola podvodnog kretanja je u tome da glagol *potápat' sa* izražava značenje ronjenja živog subjekta i potonuća broda u zavisnosti od animatnosti i sposobnosti podvodnog plivanja subjekta.

Tabela 5. Distribucija glagola podvodnog kretanja u slovenskim jezicima

	GNJURANJE I RO- NJENJE	POTAPANJE	POTONUĆE BRODA I PRED- META	POTONUĆE ČOVEKA
slovački	<i>ponárat' sa ~ potápat' sa</i>	<i>ponárat' sa</i>	<i>potápat' sa</i>	<i>topit' sa</i>
ruski	<i>нырять ~ погружаться</i>	<i>погружаться</i>	<i>тонуть</i>	
poljski	<i>nurkować ~ za- nurzać się</i>	<i>zanurzać się</i>	<i>tonąc</i>	
srpski	<i>gnjurati se ~ roniti</i>	<i>roniti~potapati se</i>	<i>potapati se ~ to- nuti</i>	<i>daviti se</i>
rusinski	<i>муряц ше~ чиряц ше</i>	<i>чиряц ше</i>	<i>чиряц ше~ затонуц ше</i>	<i>давиц ше</i>

## 5. Zaključak

U ovom radu skrenuli smo pažnju na semantiku i distribuciju glagola kretanja u vodenoj sredini u slovačkom jeziku. Rezultati sprovedene analize ukazuju na to da slovački sistem glagola kretanja u vodenoj sredini ima određenu sistemnost što se ostvaruje pomoću različitih semantičkih parametara kao što su „aktivnosti plivanja“, „usmerenost kretanja“, „animatnost subjekta“ i „sposobnost plivanja subjekta“. Gledano iz kontrastivne perspektive, sve razmotrene lekseme su nasleđene iz praslovenskog leksičkog fonda, ali se njihova distribucija i semantičko ponašanje razlikuje

u znatnoj meri od svojih kognata u ostalim slovenskim jezicima. Na primer, u slovačkom sistemu, pored osnovnog glagola *plávať*, upotrebljava se posebni glagol *plavít sa* što isključivo izražava usmereno kretanje plovnog sredstva i usmereno plivanje čoveka pomoću plovnog sredstva, a za označavanje usmerenog kretanja toka tečnosti postoji glagol *prúdit'* koji se razlikuje upravo po parametru „usmerenost toka tečnosti“ od svojih sinonimskih glagola. Što se tiče zone podvodnog kretanja, način leksikalizacije je u određenoj meri sličan sistemima u drugim slovenskim jezicima iako je distribucija glagola dosta različita i složena. Potrebno jena kraju primetiti da smo u okviru ovog rada razmotrili samo primarno značenje svake glagolske lekseme i nisu dolazili u obzir njihovi derivacioni aspekti i semantičke modifikacije, niti semantičke ekstenzije pri metaforičkoj upotrebi.

\*Rad je nastao u okviru predmeta *Primenjena lingvistika slovačkog jezika* doktorskih studija „Jezik i književnost“ Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu pod mentorstvom prof. dr Ane Makišova. Rad je takođe proistekao iz projekta *Sinhrona i dijahrona proučavanja semantike i etimologije glagolske leksike vojvođanskog rusinskog jezika* koji finansira Japansko društvo za promovisanje nauka (JSPS KAKENHI broj granta JP19K20808). Autor izražava posebnu i duboku zahvalnost recenzentima na pažljivom čitanju rukopisa i na davanju korisnih sugestija.

## Literatura

- DOLNÍK 1990: Dolník, J. Lexikálna sémantika. Bratislava: Univerzita Komenského.
- DOLNÍK 2003: Dolník, J. Lexikológia. Bratislava: Univerzita Komenského.
- DUDOVÁ 2017: Dudová, K. Štýlové modifikácie obrazu zeme v slovenčine. // *Eruditio – Educatio* 2017/12/2. Komárno: PF UJS: 33–42.
- FILIPOVIĆ 2007: Filipović, L. Talking about Motion: A Crosslinguistic Investigation of Lexicalization Patterns. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- KARČOVÁ 2014: Karčová, A. Jazykový obraz sveta – fenomén videnia a zraku a ich axiologický rozmer. // Štefan Peciar a moderná lexikografia. Bratislava: VEDA: 224–248.
- KOPTJEVSKAJA-TAMM 2008: Koptjevskaja-Tamm, M. “Approaching lexical typology.” // Vanhove, M. (ed.) *From Polysemy to Semantic Change: Towards a typology of lexical semantic associations*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins: 3–52.
- KOPTJEVSKAJA-TAMM et al. 2010: Koptjevskaja-Tamm, M., Divjak, D., Rakhilina, E. “Aquation verbs in Slavic and Germanic: A case study in lexical typology.” // Hasko, V., Perelmutter, R. (eds.) *New Approaches to Slavic Verbs of Motion*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins: 315–341.
- KOPTJEVSKAJA-TAMM et al. 2016: Koptjevskaja-Tamm, M., Rakhilina, E., Vanhove, M. “The semantics of lexical typology.” // Rimer, N. (ed.) *The Routledge Handbook of Semantics*. London – New York: Routledge: 434–454.
- KUČEROVÁ 1974: Kučerová, E. Slovanská korelativní slovesa přemíst'ování – synchronní popis. // *Slavia*.1974/43: 18–25.
- MÚCSKOVÁ 2010: Múcsková, G. Meno ruže v „jazykovom (nárečovom) obraze sveta“ // *Súradnice súčasnej slovenskej dialektológie. Jazykovedné štúdie XXVII*: 209–220.
- TALMY 2000: Talmy, L. *Towards a Cognitive Semantics, vol.1: Concept Structuring Systems*. Cambridge: The MIT Press.

- ГАНЕНКОВ 2007: Ганенков, Д.С. Глаголы перемещения в воде: южнославянские языки. // Майсак, Т. А., Рахилина, Е. В. (ред.) Глаголы движения в воде: лексическая типология. Москва: Индрик 286–304.
- ИСАЧЕНКО 1960: Исаченко, А.В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким: морфология. Bratislava: ч. I, 1954 (1965<sup>2</sup>), ч. II, 1960; репринтное издание в одном томе [2003]. Москва: Языки славянской культуры.
- МАЙСАК–РАХИЛИНА (РЕД.) 2007: Майсак, Т.А., Рахилина, Е.В. (ред.) Глаголы движения в воде: лексическая типология. Москва: Индрик.
- МАЙСАК–РАХИЛИНА 2007: Майсак, Т.А., Рахилина, Е.В. Глаголы движения и нахождения в воде: лексические системы и семантические параметры. // Майсак, Т.А., Рахилина, Е.В. (ред.) Глаголы движения в воде: лексическая типология. Москва: Индрик 27–75.
- ОКАНО 2016: Окано, К. Глаголи кретања у води / на води у русинском језику. // Славистика. 2016/20: 208–213.
- ОКАНО 2018а: Окано, К. Лексична и деривацијна система руских дієсловох рушаня у води / на води. // Русинистични студії. 2018/2: 63–87.
- ОКАНО 2018b: Окано, К. Славянские глаголы подводного перемещения: параллели и расхождения. // *Limes Slavicus*. 2018/3: 47–61.
- ПРОКОФЬЕВА 2007: Прокофьева, И.А. Перемещение в воде и воды: глаголы *plynąć/plywać* ‘плыть/плавать’ в польском языке. // Майсак, Т.А., Рахилина, Е.В. (ред.) Глаголы движения в воде: лексическая типология. Москва: Индрик 305–314.
- РАХИЛИНА 2004: Рахилина, Е.В. *Плыть и плавать*: семантика грамматических форм и способа движения. // Типологические обоснования в грамматике: к 70-летию проф. В.С. Храковского. Москва: Языки славянской культуры 429–437.
- РАХИЛИНА 2007: Рахилина, Е.В. Глаголы плавания в русском языке. // Майсак, Т.А., Рахилина, Е.В. (ред.) Глаголы движения в воде: лексическая типология. Москва: Индрик 267–285.
- РАХИЛИНА–ПЛУНГЯН 2007: Рахилина, Е.В., Плунгян, В.А. О лексико-семантической типологии. // Майсак, Т.А., Рахилина, Е.В. (ред.) Глаголы движения в воде: лексическая типология. Москва: Индрик 9–26.
- РАХИЛИНА–РЕЗНИКОВА 2013: Рахилина, Е.В., Резникова, Т.И. Фреймовый подход к лексической типологии. // Вопросы языкознания. 2013/2: 3–31.

### **Konsultovani rečnici**

- ERHSJ. 1971–1973: Skok, P. Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, knjiga 1–3. Zagreb: JAZU.
- ESRJ. 1986–1987: Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка, I–IV. Москва: Прогресс.
- SESS. 2015: Králik, L. Stručný etymologický slovník slovenčiny. Bratislava: Veda, Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV.
- SSJ. 1959–1968: Peciar, Š. (red.) Slovník slovenského jazyka, I–VI. Bratislava: Vydavateľstvo SAV. Dostupno na <https://slovník.juls.savba.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- SSS. 2004: Pisárčiková, M. Synonymický slovník slovenčiny. Bratislava: Veda. Dostupno na <https://slovník.juls.savba.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)

### Izvori

- ABRAHÁMČAM: Abrahámčam. Dostupno na <http://www.abrahamcan.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- DOMAŠA: Domaša city. Dostupno na <http://www.domasacity.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- MARKIZA: Markiza.sk. Dostupno na <http://www.markiza.sk/uvod>, (Date of Access 15.5.2019.)
- ŠKOLA: O škole. Dostupno na <http://www.oskole.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- PS: Planet Slovakia. Dostupno na <http://www.planetslovakia.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- PE: Plní Elánu. Dostupno na <https://plnielanu.zoznam.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- RODINKA: Rodinka.sk. Dostupno na <https://www.rodinka.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- RC: Royal Club. Ako správne plávať: Vyhnite sa týmto najčastejším chybám. Dostupno na <http://royalclub.sk/nezaradene/ako-spravne-plavat-vyhnete-sa-tymto-najcastejsim-chybam/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- SCIENCE: Science.sk. Dostupno na <http://science.dennikn.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- SME: SME. Dostupno na <https://www.sme.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- SNK: Slovenský národný korpus (SNK public sane version 8.0): Hlavný korpus písaných textov. Bratislava: Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra Slovenskej akadémie vied. Dostupno na <https://bonito.korpus.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- SSSJ. 2006: Buzássyová, K., Jarošová, A. (red.) Slovník súčasného slovenského jazyka. Zväzok A-G. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. Dostupno na <https://slovník.juls.savba.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- TERAZ: Teraz. Dostupno na <http://www.teraz.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- TOPKY: Topky. Dostupno na <https://www.topky.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- TVNOVINY: TVnoviny. Dostupno na <https://www.tvnoviny.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)
- WJCOOK: Wikipédia. James Cook. Dostupno na [https://sk.wikipedia.org/wiki/James\\_Cook](https://sk.wikipedia.org/wiki/James_Cook), (Date of Access 15.5.2019.)
- ZDRAVIE: Zdravie.sk. Dostupno na <https://www.zdravie.sk/>, (Date of Access 15.5.2019.)

Kaname OKANO  
Kobe City University of Foreign Studies  
Kobe, Japan  
okanovickaname@gmail.com

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

**LITERARY STUDIES**

**LITERATURWISSENSCHAFT**

Сергей ШУЛЬЦ

**НЕОСУЖДЕНИЕ И/ИЛИ ПРОЩЕНИЕ: НАБЛЮДЕНИЯ О ТЕОЛОГИИ  
Л.Н. ТОЛСТОГО НА ФОНЕ ФИЛОСОФИИ И. КАНТА И М.М. БАХТИНА**

**Non-blame and/or Forgiveness: Observations about L.N. Tolstoy's  
Theology on the Background of the Philosophy of I. Kant and M.M. Bakhtin**

**Abstract**

The problem of correlation of non-blame and forgiveness in L. Tolstoy's world is put in the context of Kant's and Bakhtin's philosophy. The author comes to the conclusion that for L. Tolstoy non-blame is above forgiveness.

**Keywords:** *L. Tolstoy, Kant, Bakhtin, non-blame, forgiveness*

Для европейцев мотив прощения – специфически христианский. Он переплетен с мотивом недопустимости осуждения. Второй мотив стал в жизни и в культуре специфически толстовским. Никто так полно и многопланово не тематизировал идею недопустимости всякого осуждения – от мыслительно-словесного до применяемого в карательной машине государства и других институтах, – как Толстой. Неосуждение – это не отказ от некоей оценки вообще, а отказ от негативирующего подхода к другому.

При всей родственности мотивов прощения и неосуждения, при безусловном отсутствии их прямой антиномии, это во многом разные мотивы, о чем пойдет речь.

Заметно преувеличивая черты негатива в толстовском отношении к христианству его эпохи, Н.А. Бердяев вместе с тем констатировал: «Он – страшный враг христианства и предтеча христианского возрождения» [БЕРДЯЕВ 1994: 466].

Отношение Л. Толстого к православию и вообще к христианству было сложным, что восходит к индивидуально толстовскому типу субъективности. Субъективность (не субъективизм, не имеющий никакого отношения к субъективности) Толстого не позволяла ему принять общее и общепринятое. Толстой искал своего – но только потому, что он хотел лично все освоить и принять, лично, из себя. У Толстого получился некий собственный проект и вариант христианства, в чем, действительно, некое сходство с Лютером. Однако главное отличие от Лютера в том, что Толстой свой проект никому не предлагал в социальном измерении, т.е. Толстой не организовывал никаких общественно-религиозных движений, толстовцев он не принял. Протестантизм же был (и есть) движением общественным – хотя он подавал себя как движение религиозное или, в крайнем случае, общественно-религиозное. Но протестантизм всегда имел и имеет к религиозности довольно косвенное отношение, так было и на раннем его этапе. Вновь повторим: протестантизм – движение

социальное, в социальных обличениях «папизма» он и возник, а догматы Римско-католической церкви просто попутно переписал, имея в виду угодить сугубо общественным запросам.

Еще в раннем рассказе «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» Толстой напишет, подразумевая описанную им сюжетную ситуацию всеобщих насмешек над «маленьким тирольцем»-музыкантом, вообще пренебрежения людей друг к другу: «Ежели бы только человек выучился не судить и не мыслить резко <...> и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами!» [ТОЛСТОЙ 1928–1958 т.5: 24].

Эпиграф к «Анне Карениной» «Мне отмщение, и Аз воздам» [ТОЛСТОЙ 1928–1958 т.18: 3] имеет в виду прежде всего то, что человек не может судить и наказывать другого, а только Бог – в эсхатологической перспективе.

В финале романа «Воскресение» Толстой сходно формулирует устами Нехлюдова, комментирующего евангельские изречения: «Первая заповедь (Мф. V, 21–26) состояла в том, что человек не только не должен убивать, но не должен гнаться на брата, не должен никого считать ничтожным, «рака», а если поссориться с кем-либо, должен мириться, прежде чем приносить дар Богу, то есть молиться» (выделено Толстым) [ТОЛСТОЙ 1928–1958 т.32: 443].

В «Воскресении» Нехлюдов постоянно рассуждает о необходимости прощения – рядом с тезисом о недопустимости всякого осуждения: «... единственное и несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя всегда виноватыми перед Богом и потому не способными ни наказывать, ни исправлять других людей» [ТОЛСТОЙ 1928–1958 т.32: 442].

Таким образом, категория вины (и соответствующего ей прощения) по преимуществу закрепляется Толстым за отношением человека к Богу, а категория неосуждения («не должен гнаться на брата, не должен никого считать ничтожным»; «ни наказывать, ни исправлять») в основном фиксируется как императив межчеловеческого общения.

Внутренний предсмертный монолог Анны в «Анне Карениной» показывает, что под отказом от «исправления» Толстой подразумевает, конечно, нечто гораздо более широкое, чем узко-юридический план. В частности, рассуждая о своих взаимоотношениях с Вронским, героиня думает: «Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя. Все попытки были сделаны, винт свинтился» [ТОЛСТОЙ 1928–1958 т.19: 344].

Но неоконченные толстовские «Записки сумасшедшего» свидетельствуют, что и перед Богом Толстому трудно чувствовать в себе вину, что в минуту отчаяния он скорее готов возложить вину на самого Бога [см: ШУЛЬЦ 2001].

В идеале контакт индивида и Абсолютного Другого возможен скорее в их внутреннем диалоге-неосуждении: это вывод «поверх» «Записок сумасшедшего», т.е. он непредвидим изначально автором-героем. Здесь уместно процитировать мнение Н.А. Бердяева о Толстом: «Гениальные религиозные переживания и недаровитые, банальные религиозные мысли!» [БЕРДЯЕВ 1994: 463].

Однако для читателя Толстого должны быть существенны прежде всего те «религиозные мысли», которые отражают смысл непосредственно «религиозных переживаний» писателя, а не какие-то его отвлеченные «мысли» (да и те все же по-своему даровиты и небанальны).

По справедливому мнению М.М. Бахтина, основной тезис Толстого в «Воскресении»: «недопустимость какого бы то ни было суда над человеком <...> Нет призванных судей и не может их быть, ибо суд сам по себе, каков бы он ни был, есть злая и лживая выдумка людей» [БАХТИН 2000: 193].

С дальнейшим же развитием бахтинской мысли трудно согласиться: «Этот тезис оправдывается прежде всего основным сюжетным положением романа: Нехлюдов, оказавшийся в законном порядке присяжным заседателем в процессе Масловой, т.е. судьей Катюши, на самом деле является виновником ее гибели» [БАХТИН 2000: 193].

Вывод о недопустимости осуждения, действительно, выношен Нехлюдовым благодаря его приверженности своему «душевному делу». Вывод не основывается только на внешних перипетиях сюжета. Тезис Толстого – среди центральных в его художественно-философско-религиозном мире в целом. Поэтому совершенно непонятно мнение С. Худспит о том, что якобы (конкретно в «Воскресении») «Толстой не совсем удачно объединил критику правосудия со своей философией» [ХУДСПИТ 2005: 33].

Бахтин говорит, что Нехлюдова в «Воскресении» занимают «чисто отрицательные заповеди» [БАХТИН 2000: 203]. Однако какими бы те ни были, они остаются в основе евангельскими; ср. эпиграфы к роману, их цитирование и сложное – почти герменевтическое – освоение в тексте. Кроме того, многое зависит от того, что за способ их формулирования и воплощения в жизнь выбран, зависит от контекста толстовской мысли и контекста исторического и жизненного мира – от того, что Бахтин назовет противобабстрактным «событием бытия».

Н.А. Бердяев также обращает особое внимание на роль исполнения заповедей для Толстого (не подчеркивая их «отрицательность»), но философ неправомерно сводит все сложные толстовские идеи в целом – только к «заповедям».

Внимание Толстого к «отрицательным тезисам» связано, очевидно, с кантовской дуальной моделью диалектики. В исключительном внимании к «отрицательности» идей одна из параллелей к Толстому в XX веке – Т.В. Адорно, который, развивая кантовскую модель диалектики, считает факт отрицания более продуктивным. Вспоминается здесь также М. Хайдеггер с его «Отказ не отнимает. Отказ одаривает» [ХАЙДЕГГЕР 1993: 241]<sup>1</sup> или П.П. Пазолини со сходным «Отказ всегда был главным жестом» [ПАЗОЛИНИ 2000: 594]<sup>2</sup>. В ко-

<sup>1</sup> Когда Хайдеггера в 1969 году спросили, напишет ли он когда-нибудь «Этику», мыслитель ответил: «„Этику“? Кто может себе это позволить сегодня и от имени какого авторитета предложить ее миру?» [17, с.152]. В основе высказывания – отказ от идеи осуждения других.

<sup>2</sup> Ср. также идею «праведничества без Бога» у А. Камю, также построенную на мысли об «отказе».

нечном счете дело, однако, не в том, «отрицательны» или «положительны» заповеди, ставимые во главу угла Нехлюдовым и его союзником автором/нарратором, а в их наполнении.

Кроме того, Бахтин противопоставляет «критический момент» у Толстого в качестве якобы более сильного в «Воскресении» «тонам покаяния, прощения, непротivления» в качестве якобы менее «энергичных», менее «сильных» [БАХТИН 2000: 204]. Однако не обстоит ли ситуация у Толстого с точностью до наоборот?

Тезис о неосуждении не зависит от социальных условий, среды, а апеллирует к внутреннему «я» индивида перед лицом других. Именно поэтому у Толстого всегда акцентируется в первую очередь персоналистический и даже индивидуалистический момент, вопреки декларациям автора о «роевой жизни» [см.: ШУЛЬЦ 2002].

В этике Канта постулат о том, что каждый своими поступками задает одновременно образец для другого, обращен в том числе к идее прощения в качестве взаимного «всепрощения». Однако тезис Канта в его системе мышления задает не цельность интерсубъективности, как может показаться, не признание другого в его дружности, а, напротив, механическое, почти насильственное «склеивание» человеческого сообщества, при котором один общественный атом получает право диктовать другому правила поведения: поступай, подобно мне. Кант даже пишет о «моральном принуждении» и в связи с этим «уважении не к жизни, а к долгу» [КАНТ 1999: 343; 351].

«Желательное» поведение вроде бы должно вести за собой адекватный ответ, но «адекватности» в этом случае требует и нежелательное поведение – т.е. оно диктует столь же негативное. По наблюдению М. Шелера, критикующего Канта, «если они (конкретные люди. – С.Ш.) впадают в *заблуждения*, то основанием этого выступает их *злая* воля, которая, таким образом, никогда не может пребывать «в неповиновении» этим законам, но, скорее, с *необходимостью* их исполняет» [ШЕЛЕР 1994а: 303] (выделено М. Шелером) – можно сказать, «злая воля» исполняет буквально самый «категорический императив» в качестве пустой формы.

Понятно, что Кант подразумевал идею сознательности и осознанности выбора (в виде «формальных»), но: не только позитивный, а всякий выбор можно осознать внутри себя – это главный аргумент против, в частности, вседейственности всепрощения «по Канту». Ведь последнее, если оно дар, в кантовской ситуации требует ответного дара, а от этого коннотация дара исчезает в обязательности, т.е. противоположности себе. Дар перестает быть даром. Данная ситуация анализировалась первоначально в культурной антропологии на основе анализа архаических ритуалов (см., например, выводы в позднейшей герменевтической работе: [РИКЁР 2010]<sup>3</sup>

<sup>3</sup> М. Хайдеггер, понимая мышление как дар, требует от личности не «обязательности», а градуса интенсивного соответствия этому дару [ХАЙДЕГГЕР 2006].

Прощение «по Канту» способно невольно втянуть также и в отношения некоей «дурной» зависимости от другого: а как другой отреагирует? А нуждается ли он в этом? А что мне за это будет? И т.п.

Из процитированных высказываний Нехлюдова видно, что идея кого-либо «исправить» – в качестве ложной – отбрасывается Толстым полностью. Неосуждение же оставляет другого в его самоценном бытии, но оно сохраняет мир, покой также в душе неосуждающего. Ср. название раннего доклада Бахтина «Идея обоснованного покоя» [БАХТИН 2003б].

Кроме того, серия «прощений» в ее различных проявлениях фиксирует состояния духовного разброда «я», от которых «я» пытается отталкиваться, но она может провоцировать все новые и новые кризисы. Искомое Толстым положение духовной гармонии напоминает уже не о Канте, а скорее о ценимых Толстым предшественниках христианства – античных стойках с их идеалом бесстрастия и, в общем, «неосуждения» других и себя. Сенека отмечал: «поспеши сколько можешь, чтобы подольше наслаждаться совершенством и спокойствием твоей души» [СЕНЕКА].

Хотя Толстой много читал Канта и высоко ценил его [РЕМИЗОВ 2000; СЛОУН 2007; GUTSCHE–LEIGHTON 1981], все же в данном случае налицо резкие различия между двумя авторами.

Кантовский постулат, как известно, соотнесен со словами Христа о том, что каждому необходимо поступать так, как он бы хотел, чтобы другие поступали с ним. Но в словах Христа есть только обязательность по отношению к каждому отдельному «я», но нет «закона» для всех (только «благодать»). Именно и только я «один» обязан поступать так-то и так-то (должно). Ср. важное бахтинское замечание: «<...> не понятое Фейербахом требование христианином креста для себя и счастья для других» [БАХТИН 2003б: 329].

Контрастом этому выступает верное напоминание Д. Слоуна о том, что Кант в своей работе «Религия в пределах только разума» «утверждал, что Христос не нужен, поскольку в каждом адекватном человеке заложено божественное начало» [СЛОУН 2007: 302–303]. В целом такой кантовский тезис не находит поддержки у Толстого.

Почти единственный пример всепрощения в качестве истинного дара (обмена дарами) у Толстого – в позднем рассказе «Корней Васильев». Здесь прощение разрешает былую вражду и ненависть.

В позднем толстовском рассказе «Алеша Горшок» спокойное смирение героя (полное отсутствие гордыни), стойко сносящего все несправедливости и все испытания таким образом, что он практически не замечает их, а просто живет, честно и спокойно выполняет свои обязанности, вызвано именно неосуждением Алешей мира других. Непонимание данного факта приводит Д. Слоуна к оценке Алешы в качестве якобы «недалекого, глуповатого» и далее, через запятую, следует: «скромного» [СЛОУН 2007: 307]. Д. Слоуном

в данной цитате почему-то соположены несопоставимые адъективы; к тому же два первых из них – явно не по адресу<sup>4</sup>.

Алеша настолько чист душой и духом, что у него вообще не возникает необходимости прощать. Он просто никого не осуждает, умирая в своей внутренней светлой гармонии. В этом рассказе неосуждение прямо ставится превыше прощения.

Ситуация этого рассказа заставляет пересмотреть условно-«юридические» аспекты категории вины (в данном случае вины других перед Алешей), когда ответственность мыслится только в горизонте возможного предъявления иска и соответственно последующего «искупления» и «прощения». Р. Ингарден пишет: «Раз о совершенном поступке и о его плохих последствиях помнят, то и вправду за это следует принять ответственность, а также привлечь кого-то к ответственности, поскольку воспоминание определяет относительно направленности и то и другое, как и то, что причиненный вред должен быть перечеркнут» [ИНГАРДЕН 2010: 148–149].

Ингарденовский подход по принципу «предъявления претензий» (в «воспоминании») в качестве основы осознания вины и ответственности – противотолстовский. Алеша Горшок никому не предъявляет претензий (не осуждает), но это не значит, что перед ним никто не несет ответственности. Эту ответственность окружающих осознает нарратор/автор рассказа.

В рассказе Толстого «Божеское и человеческое» о герое-раскольнике, находящемся на каторге и умирающем там, сказано: «то, что над ним ругались зрители, что на него надевали кандалы, что над ним издевались сотоварищи узники, что все они, так же как и начальство, отреклись от Бога и ругались друг над другом и оскверняли всячески в себе образ Божий, все это не занимало его» [ТОЛСТОЙ 1928–1958 т.42: 209]. Раскольник никого не осуждает, поэтому ему незачем и прощать. Находясь в постоянном богатом внутреннем движении, раскольник лишь отстаивает факт своей веры, оставаясь в мире своего самозамкнутого духа, умирая просветленным (хотя это имеет и внешний толчок – проповедь Светлогуба).

Сартр в статье «Экзистенциализм – это гуманизм» повторит кантовский постулат о том, что каждый задает другому правила поведения, но у Сартра он будет практически прямо обращен на «насильственность» сосуществования отдельных экзистенций [САРТР 1991] – ср. вполне закономерный поздний «левацкий» уклон философа.

Примирить подлинную единичность и подлинную всеобщность попытался М.М. Бахтин в своей «Философии поступка»: «единственное место в единственном бытии» («едином и единственном бытии-событии») [БАХТИН 2003а: 19; 35] предполагает диалогизм, оставляя каждого и самим собой, но и в интересах субъективности. Данные бахтинские афоризмы пересекаются с Толстым больше, чем в отталкивающейся от Бахтина идее т.н. «прозаики» К. Эмерсон

<sup>4</sup> Это не отменяет, однако, высокой ценности статьи Д. Слоуна. (Возможно также, дело в переводе).

и Г.С. Морсона [ср. также: ЭМЕРСОН 1995]. Через общий кантовский генезис, его переинтерпретацию – один из путей к сближению Толстого и Бахтина.

Высоко ставивший Канта Толстой пытался строить самой своей жизнью (книгами в меньшей степени) образец для окружающих. Но всей органической суммой своей деятельности он показал существование неразрешимых противоречий между индивидами, хотя и должныими стремиться к «общей», «роевой» жизни, но остающимися в своем единичном «я». Тем самым теряется реальность идеи общей модели поведения в виде регулятивной.

Вновь повторим: речь не идет о «любовом» противопоставлении прощения и неосуждения: между ними достаточно широкие корреляции. Соотнесенное с прощением неосуждение не несет коннотации обязательности для другого, поскольку оно оставляет другого пребывать в его собственном духе. Не осуждая, не уклоняешься от оценки, но оставляешь другого в его мире, а себя в своем. По наблюдению М. Шелера (вполне «толстовскому»), «зло может быть только констатировано» [ШЕЛЕР 1994б: 368].

Идея неосуждения остается у Толстого индивидуалистически-аристократической (данный адъектив совершенно не несет тут никаких «сословных» коннотаций). Единичность не навязывает здесь свои принципы другим, хотя она может «пригласить» другого понять нечто в «я» – но вне кантовских «законов», формализмов поступков и актов сознания.

Бахтин связывает приход Нехлюдова к философии неосуждения с его попыткой «в одиночку освободиться от участия в социальном зле» [БАХТИН 2000: 203], а само зло вокруг так и оставить без постороннего вмешательства. Бахтин прав в акцентировании момента «в одиночку», но Толстой вовсе не подразумевает оправдания социального и иного зла. Исследователи уже отмечали, что Толстой не отрицает важности противления злу, он рассуждает о непротивлении злу именно насилем.

Неосуждение делает прощение излишним или ненужным в том плане, что оно уже заведомо не подводит к порогу ненависти, избегает ошибок, долженствующих быть исправленными. Неосуждение – акт «смирения и мужества». Глаза остаются открытыми, они различают добро и зло, фальшь и истину. Только так все становится видимым и слышимым по-настоящему.

Умиравший Иван Ильич перед смертью осуждает окружающих, включая почти всех близких. Но он осуждает параллельно и себя, что можно проинтерпретировать как оставление ситуации пока еще в рамках кантианства с его «цельностью» «круговой поруки». Переходя в мир иной, Иван Ильич никого не прощает, но он отказывается и от осуждения. Венчающий повесть образ «света» вместо смерти – означает приход героя также к неосуждению, т.е. признание собственной бессмертной автономии (как и каждого по отношению к каждому).

Заметна полемичность финального образа «света» в «Смерти Ивана Ильича» по сравнению с описанием самоубийства героини в «Анне Карениной». Хотя идею суда толстовские герои распространяют на самих себя и многое переосмысливают перед кончиной, финалы в двух текстах наполнены по-разному.

Приходя к обличению мировой фальши накануне и в момент гибели, Анна сначала видит именно свет – это и свет ее прозрения, и свет истины. Он подразумевает отказ от осуждения других через их понимание: «Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но на нее спускала глаза с колес подходящего второго вагона» [Толстой 1928–1958 т.19: 348].

И далее, уже после того, как Анна бросилась под колеса поезда: «Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. <...> И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» [Толстой 1928–1958 т.19: 348–349].

Прощения своей вины героиня Толстого в конечном счете просит не от других, а от Бога. (Идея «прощения» отчасти закреплена у Толстого за отношением Бога и человека). Предсмертный свет («свеча» – сквозной символ романа; принципиален также образ «мрак разорвался») заслоняется в финале «Анны Карениной» тьмой посмертного состояния. «Исполненная тревог, обманов, горя и зла книга» – это книга жизни. Свеча индивидуального существования Анны гаснет, но книга жизни остается открытой для другого, других.

Очень показательна формула Толстого из его дневников: «Субъективное общечеловеческое» [Толстой 1928–1958 т.55: 275 (запись от 18 ноября 1906)]<sup>5</sup>. Казалось бы, общечеловеческое должно мыслиться в качестве объективного, но у Толстого оно связано с объединением именно отдельных субъективностей<sup>6</sup>. Имплицированный тезис философии Толстого таков: мир не существует просто в виде общего для всех, он одновременно мой мир и мир других. Нехлюдову не даруется прощение со стороны Масловой, но она и не осуждает его. Последнее, к чему приходит Нехлюдов – идея недопустимости осуждения<sup>7</sup>.

Непротивление злу насилием и есть неосуждение при полном и всеобъемлющем смотре, слышании себя и других, мира как одновременно моего мира и мира других.

<sup>5</sup> На эту формулу обратил внимание В.В. Бибихин, но оставил ее без трактовки: [Бердяев 1994: 385]. В этой же записи Толстого дается тонкая формула категории сознания: «разум и чувство».

<sup>6</sup> Возможные перекички толстовской дневниковой формулы с оценкой субъективности у Гегеля требуют отдельного разговора.

<sup>7</sup> «Анна Каренина» и «Воскресение» так или иначе отсылают к «черной» комедии В. Шекспира на адюльтерный сюжет «Мера за меру», само название которой является евангельской реминисценцией, подразумевающей получение индивидом в ответ того же, что он сам заложил. «Мера за меру» заканчивается декларированием идей прощения и неосуждения и носит – до Канта – совершенно антикантианский характер (т.к. основана на идеях милости, а не закона; индивидуальности, а не всеобщности).

Чтобы понять другого, позволить ему пребыть в его самостоянии, не нужно стремиться поставить себя на его место. Напротив, надо принять позицию другого как самоценную, такую, с которой невозможно тавтологично отождествиться. Налицо сосуществование самых разных и несводимых друг к другу позиций человека в мире. Ж. Делёз в этом плане писал о необходимости постулирования глубинной идеи различия [ДЕЛЁЗ 1998].

Начинавший в рамках кантианства, Бахтин в своем афоризме о «единственном месте в единственном бытии» («едином и единственном бытии-событии») [БАХТИН 2003а: 19; 35] преодолел Канта (как и в большинстве других своих построений). Бахтин указал своим афоризмом на бесконечное множество «единых и единственных мест», которые никто не может занять, кроме определенного «я». Только собственное «место» (в бытии, в мире, в отношениях с Абсолютным Другим...) и может искать «я». Эта вполне толстовская идея вполне коррелирует с Бахтиным, несмотря на оценку последним Толстого в рамках «монологизма» (полемику с бахтинской трактовкой см. в: [SHUL'TS 2013]).

### Литература

- БАХТИН 2000: Бахтин, М.М. Идеологический роман Л.Н. Толстого. Предисловие // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Москва: Русские словари. Т.2.
- БАХТИН 2003а: Бахтин, М.М. К философии поступка // Бахтин, М.М. Собрание сочинений в 7 т. Москва: Языки славянской культуры Т.1.
- БАХТИН 2003б: Бахтин М.М. Проблема обоснованного покоя // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Москва.: Языки славянской культуры, Т.1.
- БЕРДЯЕВ 1994: Бердяев, Н.А. Ветхий и Новый завет в религиозном сознании Л. Толстого // Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. Т.2. Москва: Искусство, 461–482.
- БИБИХИН 2012: Бибахин, В.В. Дневники Л. Толстого. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- ДЕЛЁЗ 1998: Делёз, Ж. Различие и повторение. Санкт-Петербург: Петрополис, (пер. с фр. Э.П. Юровской).
- ИНГАРДЕН 2010: Ингарден, Р. Книжечка о человеке. Москва: МГУ, (пер. с польск. Е.С. Твердисловой).
- КАНТ 1999: Кант, И. Критика практического разума // Кант И. Основы метафизики нравственности. Москва: Мысль, (пер. с нем.).
- ПАЗОЛИНИ 2000: Пазолини, П.П. «Сегодня многие считают, что нужно убивать». Интервью Ф. Коломбо // Пазолини, П.П. Теорема. Москва: Ладомир, (пер. с ит. Н. Ставровской).
- РЕМИЗОВ 2000: Ремизов, В.Б. Обретение своего пути (Л. Толстой читает И. Канта и А. Шопенгауэра) // Филологические записки. Воронеж, Вып.15.
- РИКЁР 2010: Рикёр, П. Путь признания. Москва: РОССПЭН, (пер. с фр.).
- САРТР 1991: Сартр, Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. Москва: Политиздат, (пер. с фр.).
- СЕНЕКА. Нравственные письма к Луцилию. URL: [http://royallib.com/read/seneka\\_lutsiy/nravstvennie\\_pisma\\_k\\_lutsiliyu.html#o](http://royallib.com/read/seneka_lutsiy/nravstvennie_pisma_k_lutsiliyu.html#o) (пер. с лат. С.А. Ошерова).

- СЛОУН 2007: Слоун, Д. Открытие Канта Толстым // Л. Толстой и мировая культура. Материалы Межд. Научной конференции. Тула: «Ясная Поляна», 299–310.
- ТОЛСТОЙ 1928–1958: Толстой, Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. Москва, 1928–1958.
- ХАЙДЕГГЕР 1991: Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге. Москва: Высшая школа, (пер. с нем. Н.С. Плотникова).
- ХАЙДЕГГЕР 1993: Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет. Москва: Гнозис, (пер. с нем. А.В. Михайлова).
- ХАЙДЕГГЕР 2006: Хайдеггер, М. Что зовется мышлением? Москва: Территория будущего, (пер. с нем. Э. Сагетдинова).
- ХУДСПИТ 2005: Худспит, С. Преступление, совесть и ответственность в романе Толстого «Воскресение» // Л. Толстой и мировая культура. Материалы Межд. Научной конференции. Тула: «Ясная Поляна», 33–44.
- ШЕЛЕР 1994а: Шелер, М. Формализм в этике и материальная этика ценностей // Шелер М. Избранные произведения. Москва: Гнозис, (пер. с нем.).
- ШЕЛЕР 1994б: Шелер, М. Ordo amoris // Шелер М. Избранные произведения. Москва: Гнозис, (пер. с нем.).
- ШУЛЬЦ 2001: Шульц, С.А. «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки сумасшедшего» Толстого: топика и нарратив // Гоголезнавчі студії. Гоголеведческие студии. Ніжин, Вып.7.
- ШУЛЬЦ 2002: Шульц, С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект). Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета,
- ЭМЕРСОН 1995: Эмерсон, К. Против закономерности: Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. Санкт-Петербург: Алетейя, 117–131.
- GUTSCHE–LEIGHTON 1981: Jahn, G.R. Tolstoj and Kant // New Perspectives on 19-century Russian Prose / Ed. by G.J. Gutsche and L.G. Leighton. Columbus, Ohio.
- SHUL'TS 2013: Shul'ts, S. E. Hemingway and L. Tolstoy // Tolstoy Studies Journal, Vol.XXV.

Сергей ШУЛЬЦ  
независимый исследователь  
Ростов-на-Дону, Россия  
s\_shulz@mail.ru; shulcz-70@mail.ru

Людмила СПРОГЕ

**ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ «НАЧАЛО ПОВЕСТИ.  
ИЗ ЗАБЫТОЙ ТЕТРАДИ»  
(О ТУРГЕНЕВСКОМ ПОДТЕКСТЕ)**

«Что бы Тургенев сказал об Адамовиче? Конкурс».  
Марина Цветаева. «Цветник»

**Georgy Adamovich 'The Beginning of the Story',  
'From a Clogged Notebook' - about the Turgenev's Subtext**

**Abstract**

The discourse of 'Ich-Erzählung' creates visibility, or an autobiographical narrative, where the author narrates the more famous classical texts on the theme of 'love as strong as death'. The narration of stories is based on the principle of the repeatability of individual thematic units built on similarities and contrasts. The text that is being created does not translate into an autonomous story about Maria Leopoldovna, but it exposes the technique of reminiscence poetics. Quotes and auto-quotes form or create a peculiar language of the major art, where the names of Turgenev and Tolstoy are markers of the story. Turgenev's subtext is connected with the way meaning is constructed in the story, which is told about love that has never come true but is remembered all one's my life.

**Keywords:** *Texts of Adamovich, Turgenev, Tolstoy, Marija Tolstaja, Dostoevskij, Annenskij, Tjutchev, Belij, poetry of reminiscence, Literature of Russian Emigration*

Загадка повести более полно раскрывается в контексте проблематики «Тургенев в литературе Русского Зарубежья», которая образует отдельную историко-литературную и культурологическую тему в исследованиях последних лет.<sup>1</sup> В настоящей статье внимание фиксируется на особой витальности тургеневских знаков и смыслов в прозаическом произведении ведущего критика и адепта «парижской ноты» Г.В. Адамовича (1892–1972).

Проза Адамовича, состоящая из повестей и рассказов, общим числом чуть более десятка произведений, мало привлекала внимание литературоведов. [СПРОГЕ 1997: 215–227; КОРОСТЕЛЕВ 1999: 519–522; РУБЕНС 2017: 110–114] Однако, этот мало учтенный в исследовательской практике фрагмент его творческих исканий позволяет более полно представить смысловые контуры таких

<sup>1</sup> Указанная проблема достаточно полно разработана с учетом публикаций 1930-х гг. (Д. Межрежковского, П. Милукова, Б. Зайцева, К. Бальмонта, Г. Иванова, П. Пильского, А. Бёма и др.) современными исследователями, например, см. библиографический раздел в недавно защищенной диссертации [ТИШИНА 2018: 171–197].

его определений как «человеческий документ», «одинокое воздействие на одинокого читателя», «свидетельство об одиночестве и непонимании», «автобиографичность литературы и отсутствие темы», – т.е. всё то, что, по мнению Адамовича, нарушало старые модусы преемственности с классической традицией в эмигрантской литературе: «Ну а что не нашлось среди писателей эмигрантов Толстого или Достоевского, которые потрясли бы мир новым «Не могу молчать» или новой беседой Ивана с Алешей на тему о новом – многомиллионном, – «замученном ребенке», кого же за это укорять? <...> Нередко говорят: Гоголь писал «Мертвые души» в Риме, а не в России, Тургенев писал свои романы во Франции... Что общего? – хочется спросить. Даже если бы Гоголь и Тургенев в Россию не наезжали, у них из их «прекрасного далека» под «римским божественным небом» или в имении Полины Виардо не было сознания, что мосты разрушены, путей нет и что творится на родине нечто неведомое, грозно-незнакомое, чреватое непредвидимыми последствиями <...> Не то, не то... Оставим поэтому никчемные, годящиеся лишь для никчемной полемики параллели». [АДАМОВИЧ 1996: 16–17].

В критическом и в художественном наследии, при обзорах печатной продукции у Адамовича властно звучит тургеневский камертон: «чтобы от них не воняло литературой!» Важным для всего поколения ведущего критика был не только статус Тургенева – европейский скиталец, талантливый, несчастливый и нелюбимый братьями-писателями, но вместе с тем- и «вечный спутник» русских эмигрантов, – определивший для Адамовича концепты «одиночества» и «свободы» в его одноименной книге. Адамович-рецензент известен своей статьей на книгу И.М. Гревса «История одной любви: Тургенев и Полина Виардо» (1928) и меткими цитатами из тургеневского эпистолярия, такими акустичными, что М.И. Цветаева не могла не съязвить (см. эпиграф к статье)!

Вместе с тем Адамович-поэт, адресат стихотворной переписки с Ириной Одоевцевой (1895–1990), чутко реагирует на «тургеневские подтексты» её стихотворений, одно из них имело эпиграфом цитату из тургеневских стихотворений в прозе 1881 г. – «О чем бы ни молился человек – он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: «Великий Боже, сделай, чтобы дважды два – не было четыре»:

Скользит слеза из-под усталых век,  
Звенят монеты на церковном блюде...  
О чем бы не молился человек,  
Он непременно молится о чуде:  
Чтоб дважды два вдруг оказалось пять,  
И розами вдруг расцвела солома,  
И чтоб к себе домой прийти опять,  
Хотя и нет ни у себя, ни дома... [ОДОЕВЦЕВА 1998:182].

Поздние стихи Адамовича озаглавлены с намеренной приметой «старинны» и классических, якобы «тургеневских», текстовых источников – «Из забытой

тетради» или «В старинный альбом» – с явным тонированием заглавия повести Тургенева «Вешние воды»:

Милый, дальний друг, простите,  
Если я вам изменил.  
Что мне вам сказать? Поймите,  
Я вас искренне любил.  
Но года идут неровно,  
И уносятся года,  
Словно ветер в поле, словно  
В поле *вешняя вода*. (разрядка моя – Л.С.)  
Милый, дальний друг, ну что же.  
Ветер стих, сухи поля,  
А за весь мой век дороже  
Никого не помню я. [АДАМОВИЧ 1999: 257].

Это стихотворение о далекой молодости и пронесенном через всю жизнь чувстве глубокой и «вечной любви», не сблизившей, а отдалившей «его» и «её», было опубликовано в 1966 г. – тогда же в нью-йорском «Новом журнале» (*The New Review*) в 85-ой книге вышло «Начало повести. Из забытой тетради. На эту публикацию Ирина Одоевцева отреагировала весьма пафосно: ««Начало повести» бесспорно является украшением номера «Нового журнала». Всё напечатанное рядом с ней – насколько оно не было хорошо – как бы блекнет. Это – действительно «беззаконная комета среди рассчитанных светил» [АДАМОВИЧ 1999: 522].

По жанрово-видовому типу повесть Адамовича сориентирована на серию «таинственных» повестей Тургенева, но в то же время в ней проигнорирован мистический флёр таких его произведений как «Призраки», «Фауст», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви» и др. По литературной преемственности повесть вписывается в серию интертекстуальных произведений и-биографических литературных анекдотов. «Таинственность» повести придают «несостыкованность» сюжетных коллизий, часто повторяемое всуе имя героини, у которой есть только «прошлое», а настоящее так и не может воплотиться в причинно-следственную линию жизни персонажа. Известно только то, что она вышла из дома на закате к пятичасовому пригородному поезду и до его отхода решила еще раз на что-то взглянуть; более неизвестно и непредсказуемо (поэтому – таинственно!) будущее героини – удалось ли ей осуществить своё путешествие на поезде, до отхода которого оставалось сорок пять минут? Над каким городом, где обитает Мария Леопольдовна, «стоял холодный, вялый, лимонно-желтый осенний закат»? [АДАМОВИЧ 1999: 427] Набирается и ещё ряд вопросов, на которые ответа не может быть.

Все эти возникающие по ходу чтения вопросы остаются не разрешенными в повести, которая пишется (и читателю предоставлено фиксировать этот процесс по мере того как зарождается экспозиция) беллетристом и поэтом Николаем Никифоровичем Лариковым, «выпустившим в эмиграции несколько

книг, о которых, позволю себе напомнить, наш известный критик А. и другой, не менее известный, и притом враг и присяжный оппонент первого, критик Б., оба высказались в самом благожелательном духе, отметив и смелую, яркую образность, и новизну повествовательных приемов, и прекрасный русский язык (Б. кроме того дважды отметил «отличную, плотную бумагу и четкий шрифт»)» [АДАМОВИЧ 1999: 433–434].

Вариативность повести, которая так и не обретает повествовательной содержательности и завершенности, а, скорее, всего – стремиться выйти из границ «литературности», т.е. той «вони» (как сказал Тургенев), которая отвращает от стихов, повестей и романов с их «придуманностью» («сочинительством»), неправдоподобием и беллетристическим плутовством.<sup>2</sup>

Смысловый формат «Начала повести» сориентирован на «полу вымысел/полу документ», таким образом, этот своеобразный эго-документ, который по мысли Адамовича, и является самым нужным, самым главным, согласно тенденции «парижской ноты», без художественных украшений и эффектных вымыслов. Мотивный репертуар повести – это перечень цитат и автоцитат на тему «Сильна, как смерть». Широкое поле русской словесности представлено «осколочными» цитатами, восходящими к неназванным именам Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Достоевского, Тютчева, А. Белого, Анненского и проч. Явными именами, произнесенными рассказчиком Лариковым в повести, являются двое – Толстой и Тургенев. В этом сочетании двух писательских имен содержится идейная завязка повести: «*Qui craint la mort?*» – и за яснополянским семейным столом он и Тургенев подняли руки. Никто другой не поднял» [АДАМОВИЧ 1999: 434]

Выбирая игру цитатами и аллюзивные индексы катализатором текстовой суггестии, рассказчик как бы восклицает: «Любовь – сильна, как смерть!» и в тот же час вопрошает: «Кто боится смерти?», и, переходя на регистр риторических клише, рассуждает: «Перед тем, как сказать что-нибудь, кажущееся тебе важным, уместно бывает кашлянуть или, будто внезапно, задумавшись, усмехнуться: «Да, вот, кстати...» Кстати, я не боюсь смерти. Много раз мысленно проверял себя и должен признать, что это так. Не боюсь и удивляюсь тем, кто боится. В Толстом это то, чего я не понимаю и даже не принимаю <...> Не понимаю протеста и воплей, и даже решаюсь думать, что это наследственный самогипноз, а не естественное, неискоренимое чувство. Во всяком случае – не проблема. «Проблема смерти»: с какой силой, будто внезапно вскипев, отскакивают эти два слова одно от другого, как нестерпимо стилистическое их сочетание! Проблема, пожалуй, только в том, как смерть могла стать проблемой» [АДАМОВИЧ 1999: 435].

<sup>2</sup> В экспозиции повести рассказчик заявляет: «Нет ничего парадоксального в предположении, что литература придумана для того, чтобы развлечь и отвлечь. Отвлечь. Причем придумал ее, вероятно, заведомый плут, впрочем лично невинного, наивно-педагогического, горьковского типа, с чистосердечным усердием нашептывающий «горячо, горячо!» как раз тогда, когда ни до чего доискаться уже невозможно» [АДАМОВИЧ 1999: 432].

Тургеневский контекст этого пассажа прочитывается благодаря рефлексии Адамовича на книгу Бориса Зайцева «Жизнь Тургенева», отраженной в его рецензии: «Тургенев был прежде всего художник, поэт. Это все признают. Но надо добавить к его характеристике, что от искусства он в глубине своей души не требовал и не щадил ничего, кроме какого-то «суррогата бессмертия» <...> «Самое интересное в жизни – смерть», – договорился он, наконец, в дневнике. <...> Восторг и «трепет» вызывают в нем (Борисе Зайцеве – Л.С.) только повести и рассказы Тургенева <...> и, по-моему, такая оценка глубоко справедлива. Именно в них – «единственность» Тургенева, его неповторимость и незаменимость» [АДАМОВИЧ 1932: 3].

Нанизывание «чужих текстов» на сюжетный стержень неосуществленного замысла Ларикова, персонажа вымышленного, но такого характерного для эмигрантской среды, необходимо для создания матрицы как бы «тургеневской повести», где «суррогат бессмертия» будет воплощен в мифологических Диоскурах – Касторе и Поллуксе – в периодичной смене Жизни и Смерти.<sup>3</sup>

Дав заглавие своему тексту «Начало повести», автор сфокусировал внимание на «любовных» повестях классика «Фауст», «Дневник лишнего человека», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви».

В начале финальной главки своей повести рассказчик усилил этот эффект «тургеневского присутствия»: «Ну, от повести моей мало что осталось. Болтовня, и притом довольно «нервическая», как сказал бы Тургенев, даже не без сходства с новейшим дневником лишнего человека» [АДАМОВИЧ 1999: 437].

И тут же сопровождает свою подсказку загадочной формулой, где заключен смысл ненаписанной повести Ларикова. Для этого описывается прием смыслопостроения, причем обнажает свой прием автор достаточно провокационно, не оставляя читателю иного решения, когда вербальный код проясняется посредством визуального артефакта: «Если бы между отрывками повести соединительные линии, должно бы получиться как в известной, когда-то распространенной игре: вдруг обрисовывается профиль маркизы в седых буклях или

<sup>3</sup> Мотив путешествия, во время которого происходит «озарение» героя между «мраком» и «светом», т.е. среди «смерти» и «жизни»: «Римский форум, летом, весь в пыли, с жалкой травкой и щебнем под ногами, с редкими туристами, по обязанности забредшими осматривать кладбище, где осматривать уже нечего. По обязанности я бродил тоже, и усталый, даже чуть-чуть раздосадованный, под вечер остановился в правом углу, далеко от входа, у самого подножия Капитолия. Остановился и поднял глаза. На фоне темно-синего неба, мне почудилось, что в безмолвный укор мне и моей рассеянности, высился обломок какого-то храма, кажется, в честь Кастора и Поллукса <...> Эти три или четыре колонны, соединенные наверху полуобрушившейся перекладиной, эта классически-синяя даль, сквозившая за ними... нет, я не забуду этого никогда. Полчаса стоял я молча, не в силах двинуться. [АДАМОВИЧ 1999: 431] Ср.: с пародийным восприятием кармазинского “Merci”: «<...> и вдруг из тумана, в лавровом венке, над кровлями Рима появился Анк Марций. «Озноб восторга охватил наши спины, и мы расстались навеки» и т.д. и т.д. <...> Господин Кармазинов, если б я имел счастье так полюбить, как вы нам описали, то, право, я не поместил бы про мою любовь в статью, назначенную для публичного чтения...» [ДОСТОЕВСКИЙ 1974: 367, 369].

карта Европы. Надо занять позицию, а с остальным можно и повременить. Боясь только, что случайное, проталкиваясь вперед, отвлекает внимание, и у маркизы может не оказаться носа, или Италия, скажем, исчезнет в море. <...> По широкой дороге проехать нельзя, попробуем, значит, пробраться по окольной, на крайность даже по соседним тропинкам» [АДАМОВИЧ 1999: 437].

Текст Адамовича состоит из семи частей, отделенных друг от друга «звездочками». Такая рубрикация позволяет проследить эффект парадигматизации, повторяемости на разных семантических уровнях отдельных тематических единиц. Впечатляет и количество цитат, и знаковые имена, и метонимические упоминания любовных сюжетов – Тристан, Вертер и т.п. Среди автоцитат как бы припоминаются известные двустишия о «двух голосах», которые прозаически пересказываются и комментируются автором повести, при воспоминании о любимой женщине:

Летит паровоз, клубится дым.  
Под ним снег, небо над ним.

По сторонам – лишь сосны в ряд,  
Одна за другой в снегу стоят.

В вагоне полутемно и тепло.  
Запах эфира донесло.

Два слабых голоса, два лица.  
Воспоминаниям нет конца!

«Милый, куда ты в такую рань?»  
Поезд останавливается. Любань.

Ты ждал три года, остался час,  
Она на вокзале и встретит нас».

Два слабых голоса, два лица.  
Нет на свете надеждам конца...

Но вдруг на вздрагивающее полотно  
Настежь дверь и настежь окно.

«Нет, не доеду я никуда,  
Нет, я не увижу ее никогда!

О, как мне холодно! Прощай, прощай!  
Надо мной вечный свет, надо мной вечный рай».  
[АДАМОВИЧ 1999: 218].

Начало повести представлено так: «Над городом стоял холодный, вялый, лимонно-желтый осенний закат, когда Мария Леопольдовна вышла из дому. До отхода поезда оставалось сорок пять минут. Она решила еще раз взглянуть...» [АДАМОВИЧ 1999: 427]. На этом текст повести обрывается, и имя-отчество женского персонажа с предикатом повторяется в четвертой, пятой и

седьмой частях на уровне затверженной цитаты, а в остальных частях прозой пересказываются фрагменты процитированного выше стихотворения.<sup>4</sup>

Весьма распространенная коллизия, где герои, потеряв друг друга из виду, тем не менее осознают, что их встреча и была тем истинным и единственным в жизни чувством, «сильным, как смерть». Создаваемый текст так и не воплотился в нарративную систему повествования: «Я. Лариков, собрался писать повесть о Марии Леопольдовне, вышедшей из дома к пятичасовому пригородному поезду, сел за стол, написал три строки и остановился» [АДАМОВИЧ 1999: 434].

Прерывистость повествования и его нескладность мотивированы авторской интенцией воплотить в своем произведении сегодняшнее своё состояние и осознание не так прожитой жизни, но «литературность» довлеет над прошлым и мешает осуществлению жизненных возможностей; незабываемое прошлое мешает этому осуществиться: «Впрочем, Бог с ней, с Марией Леопольдовной. Обойдемся без нее. Правду говоря, я хотел рассказать о том, что со мной в последнее время происходит, а заодно и присочинить что-нибудь. Так, для поэтического украшения и действия на сердца. Но сочинять, выдумывать стыдно, да и скучно. <...> Рассказать я хотел о любви, ни к чему не приведшей, по моей вине оборвавшейся. Думал соединить с мыслями о своих писаниях, или как теперь многие сами о себе выражаются, о своем «творчестве», – очевидно не улавливая в этом выражении никакого комизма» [АДАМОВИЧ 1999: 427].

Почему Лариков остановился, не дописав фразы и кто такая Мария Леопольдовна? Почему неудавшееся повествование сопровождает такое обилие отсылок к «чужим текстам», к фрагментарным «пересказам» мимолетных встреч и впечатляющих путешествий? Мотив путешествий по Италии и Греции – это явная отсылка к известному эпизоду о писателе Кармазинове (Тургеневе), сочинителя «Мерси», из «Бесов» Достоевского, присутствие которого в повести вписывается в контекст карикатурного стареющего литератора, озабоченного своим *renommée* в среде современной молодежи (– ср.: «И потом, по исполнении общественного долга, благоухающего сединами и передающий младшим современникам свой идеологический факел. Только по этому странному благоуханию и приходится кое о чем догадываться. «Простите, не Убе-

<sup>4</sup> Ср.: «Где вы? Где вы теперь? Помните Любань, кажется это было перед смертью вашей дочери, дождь за окном, и в суете мы даже не успели проститься. Утро как будто еще зевало, не совсем проснувшись. Где вы теперь? В сущности вас нет, и это главное мое открытие, отчасти и побудившее меня взяться за повесть с соответствующим сюжетом: открытие, что я один. Иллюзии пора оставить. <...> Поняли ли вы, дорогой друг мой, что Мария Леопольдовна – это вы? Не в том двоящемся, литературском смысле, как «мадам Бовари – это я», а совсем точно, дословно. Это ведь о вас я собрался писать, и с вами я говорю, когда отступаю в сторону. О Любани рано утром. Когда вы вдруг по-детски сказали, что вам страшно, – да, помню, точно, вы сказали именно «страшно», – хочется горячего кофе. <...> Отчего все это так нелепо оборвалось? Отчего за тридцать лет вы мне ни разу не написали? Отчего только теперь я понял, что никого, кроме вас, в жизни и не любил?» [АДАМОВИЧ 1999: 436].

ган-с», как говорит где-то Фердыщенко, Лядащенко или другой такой же персонаж» [АДАМОВИЧ 1999: 433]).<sup>5</sup> Парафрастические этюды у Адамовича, типологически приближенные к разным текстовым источникам, создают словесный «рисунок» Тургенева-персонажа<sup>6</sup> и вольный пересказ его повести в письмах «Фауст», где, по мнению Леа Пильд [Пильд 1995: 167–177] и Александра Жолковского [Жолковский 2008: 155, 165–166], отразились некоторые события из жизни писателя: знакомство и переписка с Марией Николаевной Толстой, и мимолетное, захватившее их романтическое чувство друг к другу. Сестра знаменитого современника Тургенева, которая оставила о последнем свои воспоминания [ТОЛСТАЯ 1983: 220–224], в комментарии к которым говорится, что «увлечение Тургенева М.Н. Толстой, натурой «необычайно простодушной и безыскусственной» оставило живой след в человеческой и творческой биографии писателя. С М.Н. Толстой связано появление одного из самых поэтических его созданий – повести «Фауст». Современники легко угадывали в облике героини повести <...> черты графини М.Н. Толстой» [ТОЛСТАЯ 1983: 474]. Подчеркивается даже малая осведомленность Марии Леопольдовны, как и героини «Фауста», в произведениях художественной литературы; строчка из «Прерывистых строк» Инн. Анненского о прощании на вокзале ей неизвестна, описываемая в стихах ситуация на железной дороге прощания на долгие годы, может быть, навсегда, предчувствуемая Лариковым, любящим даже её «некрасивость», ей не понятна: «А я смотрел на вашу старомодно-смешную, скомканную вуалетку над заплаканными глазами и про себя повторил строчки, будто о нас с вами и написанные: «Господи, я и не знал, до чего она...»<sup>7</sup> Но вы эти строчки едва ли знаете и мысленно их не dokonчите. Пожалуй, это и лучше.

<sup>5</sup> Карикатурность писателя с благородными сединами, путешествующего по странам Европы, даётся Достоевским в профанном восприятии зрителей эстрады провинциального городка: «При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь». Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета. Сидят они где-то в Германии. Вдруг они видят Помпея или Кассия накануне сражения, и обоих пронзывает холод восторга. Какая-то русалка запищала в кустах. Глюк заиграл в тростнике на скрипке. [ДОСТОЕВСКИЙ 1974: 336–267]. Лариков у Адамовича в Париже под «небом бледноватым, северно-щемящем и вопреки предшествующим размышлениям, как будто даже с надеждой, <...> почему-то я вспомнил Рим. <...> А потом, много позже, я так же стоял перед собором в Шатре. С его «непогрешимыми» – по слову Пеги – стрелами. Но в Шатре все было совсем по-другому» [АДАМОВИЧ 1999: 431–432].

<sup>6</sup> Здесь важно отметить фиксацию на возрастных периодах у Тургенева в письмах 1850-х гг. и у Ларикова: «Конечно, все это может показаться просто глупым. Какие-то открытия, гамлетизм. «рефлексия», глухая боль в левом боку, пятьдесят лет с хвостиком, самолюбование, излишек доверия к мимолетным своим впечатлениям и прочее, <...> на исходе шестого десятка привязан мучительнее, чем когда бы то ни было прежде» [АДАМОВИЧ 1999: 433].

<sup>7</sup> У Инн. Анненского: «Губы хотели любить горячо, // А на ветру // Лишь улыбались тоскливо...// Что-то в них было застыло, // Даже мертво...// Господи, я и не знал до чего// Она некрасива» [АННЕНСКИЙ 1990: 155].

Впрочем, не имеет большого значения, прочтете ли вы когда-нибудь то, что я пишу» [АДАМОВИЧ 1999: 436].

Примечательно, что отчество героини повести Ларикова раскрывает её «толстовскую» генеалогию: не Львовна (такое отчество могла бы носить дочь Льва), а Леопольдовна, – значит, причастная к имени Льва, к известной фамилии Толстых. Многократно повторяемое сочетание имени с отчеством создает такое реминисцентное поле, где оно тоже функционирует как «забытая» цитата, смутно припоминаемая. Это – осколок того мира воспоминаний, разрушенной и забытой культуры. Но вместе с тем это и усиление значимости цитатного слова, понятного лишь приобщенным. У Адамовича это связано с утверждением языка мирового искусства как благодатной почвы, на которой произрастают новые тексты, вбирая в себя смыслы предшествующих, поэтому цитатный язык мировой культуры приобретает функцию естественного языка «во дни сомнений, тревог и так далее».<sup>8</sup> И начальная фраза о «Марии Леопольдовне, вышедшей из дому» сама становится цитатой: ср.: её «усеченный» и «опрошенный» вариант в финале седьмой главы: «Но очевидно я не случайно начал фразой о том, что Маруся вышла из дому, именно вышла. Жизнь, вечность, небо, люди, помогите ей в пути. Она ведь тоже бредет одна» [АДАМОВИЧ 1999: 438].

Предполагаемый путь героини сакрален, о чем свидетельствует интенция стиха–молитвы Тютчева (1850 г.), приведенная как финальный аккорд:

Пошли, Господь, свою отраду  
Тому, кто жизненной тропой,  
Как бедный нищий мимо саду  
Бредет по знойной мостовой. [АДАМОВИЧ 1999: 438].

Повесть Н.Н.<sup>9</sup> Ларикова и не могла быть завершена: остановившись на первых фразах, для рассказчика становится очевидным невозможность её продолжения, ибо она уже написана другим автором и сюжет её вписан в мировую литературу цитатой – «Чиста и сильна, как смерть». Один из вариантов этого сюжета (но не единственный!) это – тургеневский «Фауст», которого писатель-эмигрант безуспешно пытается пересказать вместе с эпизодами жизни Тургенева и фиксацией их в художественных текстах современников. Пересказ не получается, – мешает тяжкий гнет общественного долга, гражданская функция «словесности нашей» и пересказывается совершенно другой текст, эмблематикой которого является *urbus* (ср.: «Где вы теперь? В Москве? Или...») [АДАМОВИЧ 1999: 436]). Мотив Москвы связан с первой частью одноименного романа Андрея Белого «Московский чудак» (1926), откуда в третью часть «Начала повести» врывается пафосный «гражданский огонь» – цитируется ответ ко дню юбилея поэта с фамилией-гротеском – Задопятов:

<sup>8</sup> Ссылка на известное стихотворение в прозе «Русский язык» (1881 г.).

<sup>9</sup> Двойное «Н» его имени и отчества напоминает криптоним NN, скрывающий содержательный план изданных «в эмиграции нескольких книг».

Читатель, ты мне говоришь,  
Что в день моего юбилея  
Ты с чашей задравной стоишь,  
Гражданским огнем пламенея.

Испей же, читатель, испей  
Из этой страдальческой чаши,  
Свидетельствуй, шествуй и сей  
По nive словесности нашей<sup>10</sup>! [АДАМОВИЧ 1999: 432–433]

Выбранная Лариковым исповедальная манера *Ich-Erzählung* фокусирует внимание не на повествовании о Марии Леопольдовне, а на событийности собственного писательского дела, на потребности в коммуникации и, хотя написаны три фразы, тот, кто рассказывает, демонстрирует дескриптивное развитие замысла без четкого содержания, предполагающего достаточно протяженный формат повествования: «Тут надо бы в будущей повести добавить несколько страниц. Чтобы объяснить, связать начало с отступлением, которое для меня скорей представляет собой продолжение. Но боюсь писать, потому, что боюсь дописаться». [АДАМОВИЧ 1999: 432]. Персонаж Мария Леопольдовна, выйдя из дома, моментально оказывается под властью «беллетристического пера и улыбается настолько предупредительной улыбкой, что догадку и забудешь» [АДАМОВИЧ 1999: 433].

Так, посредством иронии и рефлексии при обилии цитатного фона Лариков рассказал, почему повесть осталась в своем зачаточном состоянии и никогда не будет дописана. В дальнейшем Адамович «сблизит» исповедальный тон с возможной вариативностью художественного текста, где сюжетные линии будут «нарисованы» несколькими рассказчиками, тогда событийность текста будет динамичной в силу развертывания нескольких точек зрения. Подобная стратегия письма, выработанная в «Начале повести. Из забытой тетради» будет развита более впечатляюще в рассказе 1970 г. «Игла на ковре». Ряд приемов, сближающих позднюю прозу Адамовича, свидетельствует о качественно новом подходе к классическим жанрам, текст, образованный по принципу цитата из генетически разных цитат, становится то глубинной, то поверхностной интерпретацией самого себя как сложного реминисцентного поля.

---

<sup>10</sup> В романе Белого профессорша Василиса Сергеевна читала эти стихи с придыханием и с мелодрамой в голосе; в репликах слушателей отмечалось чередование хореев и дактилей, сходство со стихами Н. Добролюбова. Адамович цитирует неточно, как бы «по памяти», переставляя некоторые строчки.

### Библиография

- АДАМОВИЧ 1932: Адамович, Г. Грусть. По поводу книги Б. Зайцева «Жизнь Тургенева» // Последние новости. 7 января. № 3942. 3.
- АДАМОВИЧ 1996: Адамович, Г. Одиночество и свобода. Москва: издательство «Республика».
- АДАМОВИЧ 1999: Адамович, Г.В. Стихи, проза, переводы // Георгий Адамович. Собрание сочинений (ред. О.А. Коростелева). Санкт-Петербург: Алетейя.
- АННЕНСКИЙ 1990: Анненский, Инн. Ф. Стихотворения и трагедии. Серия «Библиотека поэта». Ленинград: Советский писатель.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1974: Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в тридцати томах. «Бесы». Т.10. Ленинград: Наука.
- ЖОЛКОВСКИЙ 2008: Жолковский, А.К. Маленький интертекстуальный шедевр Лескова // Новое литературное обозрение. № 93. 155–176.
- КОРОСТЕЛЕВ 1999: Коростелев, О.А. Примечания // Адамович, Г. Собрание сочинений: Стихи, проза, поэзия. Санкт-Петербург: Алетейя.
- ОДОЕВЦЕВА 1998: Одоевцева, И.В. Избранное. Москва: Согласие.
- ПИЛЬД 1995: Пильд, Л. Рассказ И.С. Тургенева «Фауст»: Семантика эпитафии // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. IV. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus 167–177.
- РУБЕНС 2017: Рубенс, Мария. РУССКИЙ МОНПАРНАС. Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма. Москва: НЛЮ.
- СПРОГЕ 1997: Спроге, Л.В. Рассказ Г. Адамовича «Рамон Ортис»: дискурс игры // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация: Материалы международного семинара. Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus.
- ТИШИНА 2018: Тишина, И.Н. Духовное наследие И.С. Тургенева в культуре русского зарубежья XX – XXI вв. Специальность – 24.00.01 – теория и история культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Москва. 71–197.
- ТОЛСТАЯ 1983: Толстая, М.Н. Воспоминания о И.С. Тургеневе (в переписке М.А. Стаховича) // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Серия литературных мемуаров. Москва: Художественная литература 220–224, 475–477.

Людмила СПРОГЕ  
Латвийский университет  
Рига, Латвия  
ls@lu.lv

Ольга ДжУМАЙЛО

**ЧЕХОВ В НЬЮ-ЙОРКЕ: ФУНКЦИИ РАМЫ В ФИЛЬМЕ ЛУИ МАЛЯ  
«ВАНЯ НА 42 УЛИЦЕ» (1994)**

**Chekhov in New York: the Functions of Frame in Louis Malle's  
"Vanya on 42nd Street" (1994)**

**Abstract**

This paper focuses on Luis Malle's creative adaptation of Chekhov's "Uncle Vanya". The frame location of "Vanya on 42nd street" is not only documentary evidence and a sign of admiration for the actors' ensemble, creating the spirit of live improvisation in the unfinished theatrical production by Andre Gregory. It is argued that the film is far from being another spectacular 're-citing' of Chekhov's 'transcultural capital'. A set of framing elements foregrounds Chekhov's art in general and the way he represents Vanya's stoic endurance in particular as resonating with the living experience of a person of any culture in whatever language (Russian, English, Bengali, theatrical, cinematic, etc.) holds general validity. Among leitmotifs which interconnect the frame and the drama performance within the film there are also those of kinship, unselfish friendship and true involvement in life as an ongoing rehearsal and improvisation on an inescapable life project that is never successful.

**Keywords:** *Anton Chekhov, Louis Malle, Uncle Vanya's cinema adaptation, framing, existential themes, reception*

В своей рецензии на фильм Луи Маля «Ваня на 42 улице» (1994) известный чеховед Дональд Рейфилд отмечает: «В адаптированном переводе Мамета все хорошо, а многое замечательно. Никакие декорации не нужны: полуразрушенный театр, в котором происходит этот прогон перед горсткой зрителей, лучше всего передает идею «лабиринта из двадцати шести комнат» [...] Не нужны костюмы; действие зримо [...] единственный раздражающий недостаток – появление Мадхур Джаффри с долговым бойфрендом в качестве зрителей, для которых этот прогон поставлен» [RAYFIELD 1996]. Британская актриса и популярная телеведущая индийского происхождения, живущая по обе стороны Атлантики и появляющаяся всего на несколько минут в рамочных эпизодах фильма как миссис Чао, кажется странным выбором на роль старой знакомой Андре Грегори, франко-американского театрального режиссера и реформатора культуры Бродвея. Отметим, однако, что в отличие от режиссера, фигурирующего в фильме под собственным именем, Мадхур Джаффри называется вымышленным именем миссис Чао и биографией, редуцированной до двух фактов: сама она не знакома с творчеством Чехова, но ее дед когда-то переводил Чехова на бенгальский.

Совершенно очевидно, что фильм, отчасти подражающий документальному формату и посвященный многолетним постановкам «Дяди Вани» театральной труппой Андре Грегори, имеет любопытную художественную концепцию прочтения мирового феномена Чехова и «Дяди Вани» как титульного текста современной драматургии. Будто проходной образ миссис Чао – элемент не документального, а художественного формата – соотносится с двумя идеями фильма: искусство Чехова резонирует с опытом человека любой культуры, на каком бы языке (русском, английском, бенгальском, театральном, кинематографическом и пр.) оно не было воплощено; Чехов – это перформативность самой повседневной жизни, в движении которой нет «исключительных» героев и драматических развязок, но есть разделенное с другим чувство стоического принятия человеческого удела.

Как пишет Массай, автор монографии «World-wide Shakespeares» (2006), «творческий потенциал художественного текста реализуется через акт его помещения в пространство культуры или адаптации к локальным смыслам, акт, который связан [...] с конкретным местом в системе» [MASSAI 2006: 5]. Иными словами, «Чехов» и «Шекспир» могут быть глобально значимыми, но то, что они означают, всегда определяется локальным контекстом и по отношению к нему. Так ли это в отношении «Вани в Нью-Йорке»?

Съемки одной из самых оригинальных киноадаптаций чеховской пьесы «Дядя Ваня» под названием «Ваня с 42 улицы» продолжались весной 1994 года в течение рекордно короткого срока с 5 по 19 мая, а уже 19 октября того же года фильм вышел в американском кинопрокате. Замысел фильма первоначально возник как идея документального кино о труппе знаменитого Андре Грегори, в течение пяти лет с 1989 по 1994 год, ставящего «Дядю Ваню» в переводе Дэвида Мамета на сцене заброшенного Victoria Theatre на 42 авеню Нью-Йорка. Примечательно, что спектакль игрался для немногих друзей театрального режиссера и актеров и не имел завершенного характера, не планировался к премьере и представлял собой постоянную репетицию. На протяжении многолетней работы труппы из девяти актеров из спектакля намеренно были упразднены декорации, костюмы, реквизит. Актерская игра, в лучших традициях длительного репетиционного процесса, превратилась в естественную импровизацию, в которую время от времени включались и немногие зрители, среди которых оказался будущий создатель «Вани» французский кинорежиссер Луи Маль. Иными словами, генетическая история «Вани» указывает на то, что художественный фильм, в котором актеры исполняют роль актеров, играющих в театральной постановке Грегори, обращен к самой философии жизни театра, близости членов труппы, переживаниях во время репетиций, которые становятся самой жизнью. В такой трактовке не исчезает «документальность» как идейная составляющая фильма. И эта точка зрения подтверждается присутствием в кадре режиссера собственной персоной. Андре Грегори говорит с актерами от своего имени.

Но Луи Маль будто продолжает «документальную» стилизацию фильма ненадолго помещая камеру за стены театра. В экспозиционной рамочной сцене

показываются городские окрестности, переполненные улицы современной 42 авеню и короткое знакомство труппы с гостями репетиции этого дня. Возможной трактовке экспозиционной части фильма и завершающим титрам к нему, имеющим парадигматическое значение в контексте феномена чеховского искусства, посвящена данная статья.

Отметим, что рамочные эпизоды фильма комментировались в статьях М. Мадорской, П. Рыбиной и С. Ронье, которыми сделаны интересные наблюдения о возможной бинарной оппозиции между Россией (Нью-Йорком) и пьесой Чехова (театром New Amsterdam) [MADORSKAIA 2004], о «постепенной трансформации зрелища на экране в нечто новое [...] в ситуации становления, обретения идентичности» [РЫБИНА 2015:141], о том, что «Нью-Йорк, в котором происходит «прогон» пьесы, никогда не исчезает в сценах, изображающих Россию пьесы Чехова конца девятнадцатого века» [RONGIER 2018: 240]. При разнице ряда позиций, исследователи едины в том, что Маль создает фильм о выдающемся творческом проекте Грегори и его труппы в Нью-Йорке, при этом сам «кинематографический подход (Маля) предполагает размышление о колебаниях границ (театр, художественный фильм, документальное кино), своего рода эрозию форм. [...], раздвигает границы между жанрами и исследует место режиссера как зрителя в сложном переживании пространства творчества» [RONGIER 2018: 239]. В фокусе нашего внимания иное: феномен Чехова, комплекс идей, с ним ассоциированных, и тех художественных решений, которые выявляют «всеобщность» Чехова, максимальное раздвигание границ его искусства.

Наиболее очевидной функцией рамы является ее функция сообщения об артефакте. «Как правило, она может быть отнесена ко всем элементам, помогающим в интерпретации или контролирующим восприятие, средствами комментирования «текста» или артефакта и созданием определенных ожиданий относительно него [...] Рамы часто не только маркируют внутреннюю / внешнюю границы между артефактом и контекстом, но также помогают интерпретировать артефакт, создавая «мостики» между его границами и контекстом» [WOLF 2006: 27–30].

Обратим внимание, что экспозиция к картине, составляющая внешнюю раму (до разыгрывания спектакля внутри действия фильма), делится на две части.

В первой представлена современная 42 авеню Нью-Йорка. Однако речь не идет о простой конвертации Чехова в «локальную культурную валюту» [MCKINNON 2015: 55], в данном случае американскую, – зритель пока не знает ни о Чехове, ни о постановке «Вани», он ждет появления героя. При определенности места, заданного заглавием фильма и видом на уличный указатель, зритель на протяжении нескольких минут теряется в догадках о том, кто из попадающих в объектив камеры прохожих окажется Ваней. Съемка «с руки», создающая впечатление городского кинорепортажа, позволяет объективу следить за разношерстной толпой, движущейся по улице. И все же зритель тут же фиксирует недолгие остановки «взгляда камеры» сначала на молодом юноше-азиатке, затем на прямо смотрящем в объектив камеры черном юноше. Через мгновение камера останавливает внимание зрителя на скужающем лице молодого мужчины арабской внешности, будто подталкивая снова задать вопрос:

«Может быть, это Ваня?». В фокус попадает жующий мужчина за сорок, затем медленно идущий пожилой человек – но пока зритель не знает, что один из них актер, исполняющий роль Вани, а другой – театральный режиссер. Камера продолжает выхватывать лица мужчин и женщин, латиноамериканок и, возможно, русской «бабушки» в платке. Скрепляющим моментом этой части экспозиции фильма оказывается акцент на потенциальной многоликости национального и культурного воплощения «Вани». Нью-Йорк, известный плавильный котел культур, становится образом многоголосого и многонационального современного мира. Любопытно, однако, что первое слово, которое звучит в фильме, – сказанное по-русски с американским акцентом слово «подружки», разом выделяет будущих действующих героев фильма из толпы, хотя и не позволяет понять, кто из них Ваня.

Вторая часть экспозиции, в которой возникают первые диалоги, эффектно развивает три выделенных нами мотива: мотив смешения представителей разных этносов и культур, мотив разделенности опыта, родственности, дружбы и мотив «незнания» Чехова и его Вани. Именно теперь в действие вводится показавшаяся неуместной фигура миссис Чао в индийском сари. Эпизод можно было бы счесть случайным, если бы не следующая сцена, в которой оказывается, что еще одной зрительницей прогона спектакля будет двоюродная племянница одной из актрис, приехавшая из Толедо.

Первые титры с именами создателей фильма также создают сложное впечатление: в следующей последовательности на экране возникают имена сразу четырех художников, известных разным аудиториям зрителей. «Создатель» художественного продукта, готового развернуться на экране, по-видимому, намеренно представлен как фигура коллективная и многонациональная, объединяющая Андре Грегори (американо-французского театрального режиссера с русскими корнями), Антона Чехова (автора текста пьесы на русском), Дэвида Мамета (американского драматурга, широко известного своими театральными и кино-сценариями; автора адаптированного перевода, выполненного по подстрочнику Черномордик) и Луи Маля (французского режиссера фильма, работающего во Франции и в США). В этом контексте появление в кадре Мадхур-Джаффри, популярной англо-американской актрисы театра и кино индийского происхождения, не удивительно<sup>1</sup>.

Минуя утомительные дискуссии вокруг «дискурса верности оригинальному тексту» (fidelity discourse) [НУТСЕОН 2006], отметим, что стирание границ между театральным и повседневным планами (квази-документальность, игра с «рамами», условность реквизита, современный язык пьесы, адаптированной Маметом и пр.) в картине Малья создают типично чеховскую иллюзию,

---

<sup>1</sup> Отметим также, что Джаффри сыграла важную роль в формировании творческого союза кинематографистов Джеймса Айвори и Исмаила Мерчанта, получила Серебряного медведя за роль по пьесе Шекспира и позже – почетный Орден Британской империи в знак признания ее заслуг в культурных отношениях между Великобританией, Индией и США.

что вы смотрите не тщательно выстроенную пьесу, а сцены самой жизни, разворачивающейся будто естественным порядком. Маль не только создает «поэтику повседневности», но и отсылает к требованию отказа от всякой театральной аффектации. Актерское искусство в пьесах Чехова заключается в умении играть свою роль с почти классической простотой (в этом отношении даже сам Станиславский в роли Астрова казался драматургу неубедительным). Совет Чехова актерам, репетировавшим в Петербургской постановке Е.П. Карпова «Чайку» в 1896 году, – избегать театральности, «быть как можно проще» и помнить, что все персонажи – обычные люди, услышан американскими актерами Маля спустя столетие. Важно и другое: актер чеховской постановки не должен привлекать к себе внимание как к звездному исполнителю, он – часть актерского ансамбля. В сцене экспозиции актеры, среди которых есть и достаточно известные, ничем не выделяются из толпы и перед входом в театр уже составляют театральную труппу, легко принимаемую за компанию добрых приятелей. Совершенно очевидно, что в постановке намеренно подчеркивается роль «сыгранности» актерского ансамбля.

Согласимся с Джеффри Борни в том, что выбор на роль Вани Уоллеса Шона (театральный актер, часто появляющийся в комических кинолентах) позволяет Грегори и Малю добиться трагикомического образа, столь важного для Чехова [BORNY 2006: 187]. Облик Шона в полинялом свитере, будто заведомо лишенный манкости исключительного героя, контрастирует с несомненной привлекательностью Лоренса Оливье или Кристофера Уокена, которым приходилось играть в постановках «Дяди Вани». Зритель Грегори-Маля в полной мере способен оценить иронию монолога самого обыкновенного Вани о том, что он мог бы быть Шопенгауэром.

Гэри Сол Морсон точно замечает, что «основной темой чеховских пьес является сама театральность, наше стремление прожить свою жизнь «драматично». Но «жизнь как она есть» обычно не соответствует сценическим сюжетам, за исключением тех случаев, когда люди пытаются намеренно придать ей смысл, подражая литературным персонажам и сценам ...» [MORSON 1990:134]. Исследователь делает проницательное наблюдение о трудностях выбора правильной тональности, с которыми сталкивается актер, играющий «драматизирующего» жизнь персонажа. Он должен переигрывать и привлекать внимание к своему театральному статусу, но не переставать играть реального человека, который действительно страдает. В этом отношении игра Шона поразительна. Обыкновенность и неуместная аффектация Вани вызывает и жалость к до комизма не-героичному «маленькому» герою, и искреннее сочувствие к нему, и мысль о том, сколько таких как он людей потратили впустую свои жизни. Пьеса показывает нарочито смелую попытку Вани наконец свершить реванш: на склоне лет стать героем жизненной драмы. Его трагикомические монологи оглашают часто вытесняемое из сознания зрителя признание о собственной неудаче быть «настоящим героем», о необходимости продолжать жить обычной жизнью. Иными словами, в Ване любой может найти себя – в этом экзистенциальная правда Чехова, его понимание удела многих. Отсутствие

декораций, обветшалость театра и бумажный стаканчик с логотипом «I♥NY» в руках актера-героя не только дополняют трагикомическое и звучание сцены, но и придают ей универсальность, эта сцена может развернуться в любом месте и на любом языке.

При этом подчеркнем, что признание неудачи ведет героя Чехова к мужеству стоического проживания жизни. Известный американский театровед и автор монографии, посвященной Чехову, Ричард Гилман называет центральным элементом «Дяди Вани» – выдержку (*stamina*) как жизненный исход. Гилман демонстрирует драматическое и театральное сходство Чехова и Беккета в их пристрастии к поэтике умолчаний, к теме абсурдного существования в привычном, но неподлинном настоящем, в неизбежном стоическом ожидании будущего [GILMAN 1995]. Чехов и Беккет заставляют зрителя понять, что независимо от того, о чем мы мечтаем, и что делаем, мы вряд ли преуспеем, поэтому нам не остается ничего, кроме простого существования, мужественного продолжения движения.

Американский переводчик и исследователь Чехова Лоренс Сенелик также проводит параллели с искусством Беккета, указывающего на опасные зоны прозрения в жизни человека, когда на мгновение скука жизни сменяется страданием бытия. Так же и в «Дяде Ване», герои, которых оторвали от привычных дел, испытывают болезненное столкновение с бессмысленностью существования и к финальному занавесу страстно стремятся вернуться к тоскливому стоическому проживанию жизни [SENELICK 1985: 97]. Никто в «Дяде Ване» так и не получает того, о чем мечтает: Ваня никогда не будет «Шопенгауэром», некрасивую Соню никто не полюбит, восторженная Елена останется несчастной, уважаемый профессор не обретет блеск, а интеллигентный доктор не прекратит пить. Это разрушающее иллюзии прозрение многие и сегодня признают своим собственным.

Градации тоски и абсурда однако иные в оценке Чехова Рейфилдом: «Современная западная публика, воспитанная на Беккете и Пинтере, вероятно, приближается к замыслу Чехова, когда его пьесы исполняются как черная комедия. Пули, летящие мимо при стрельбе в упор, верный старый слуга, запертый умирать в заброшенном доме, – это чеховские новации. Он превратил безответственность, угрозу и абсурд в комедию» [REYFIELD 1996].

Приведенные выше, и во многом близкие друг другу, толкования чеховского стоицизма англо-американскими критиками, однако не вполне соответствуют атмосфере «Вани» Грегори и Маля, преподносящих ту же тему в совершенно иной оркестровке. Грегори и Маль скорее следуют прочтению Дэвида Магаршака, считающего что в центре «Дяди Вани» – не разочарование, а мужество и надежда [MAGARSHACK 1980: 225]. И не только: они вносят в Чехова теплоту дружеского сопереживания жизни как общего дела и общего удела. Не случайно, одной из перформативных составляющих картины становится репетиция, повторяющаяся изо дня в день, уже давно переставшая быть мукой, ожиданием или переживанием бесконечного поражения несовершен-

ства, а напротив, – в стоическом повторении самой работы актеров и режиссера, их постоянного труда (подобного труду Вани и Сони), – упрочивающая близость, которая возникает между всеми, кто причастен чеховским прозрениям. Одной из эмблематичных сцен «Вани», становится эпизод, в котором Андре Грегори, сидящий на утратившем былую роскошь диване, увлеченно перечитывает пьесу, которую ставит уже четвертый год. Его реплика в отношении «Дяди Вани»: «Противоречия! Парадоксы! Как бы долго вы не репетировали, вам все время открываются новые уровни ...» [BOSWORTH 1994: 13].

Отметим, что к моменту создания фильма Грегори, Маль, Мамет и Шон уже неоднократно работали с чеховскими текстами, так что «Ваня» становится очередной «репетицией» и «импровизацией» на основе чеховского сюжета. Уже в 1974 году Грегори ставит «Чайку», а в 1990 году Маль создает вольное переложение «Вишневого сада». Дэвид Мамет продемонстрировал близость к Чехову в собственном творчестве и в создании сценариев к экранизациям «Вишневого сада» и «Трех сестер». Говоря о необходимости приблизить язык переведенного Чехова к современному американскому зрителю, Мамет указывает на гениальный чеховский подтекст, вызывающий к подсознательному зрителя.

Как показывает Маль, атмосфера причастности Чехову охватывает не только режиссеров, актеров, переводчиков, но и зрителей: рамочные эпизоды нужны, чтобы зафиксировать момент включения зрителей в единое художественное пространство. Грегори удается достичь особенной человеческой проникновенности постановки Чехова, благодаря «домашнему» репетиционному формату спектакля, на котором могло присутствовать не более тридцати человек из числа друзей и знакомых режиссера и актеров, студентов и случайных прохожих (!), а так же благодаря незатейливым антрактам, во время которых актеры и зрители вместе подкреплялись простой едой. Зрители, побывавшие на ставших культовыми репетициях труппы Грегори в заброшенном Victory Theatre неподалеку от Таймс-сквер, вспоминают, что стояли так близко к импровизированной сцене, что было слышно дыхание актеров.

В фильме есть примечательная сцена перерыва на обед, в течение которого актеры, режиссер и зрители делились всем, что захватили с собой. Подобная сцена разделенной еды была и в экспозиционной части, когда Уоллес Шон отдал свой сэндвич Грегори<sup>2</sup>. В «Ване» Маль не только фиксирует уникальную атмосферу сопричастности, создаваемую Грегори, но активно работает с известными приемами кино, чтобы буквально включить в круг почти интимного

<sup>2</sup> Зрители «Вани» из числа поклонников Маля, Грегори и Шона, не могут не уловить особую атмосферу разделенного опыта жизни, которая принесла успех совместному экспериментальному проекту трех художников «Мой ужин с Андре» (1981), ставшего классикой артхауса. Шону непросто было убедить других режиссеров снять фильм, основанный на его разговорах за едой с Андре Грегори. Вызов принял Маль, в работе которого над фильмом был элемент «творческого эксперимента»; он создал атмосферу взаимного доверия между тремя творческими личностями. Как и в случае полуразрушенного театра из «Вани», пространство ресторана снято таким образом, чтобы подчеркнуть и условность обстановки, и особую ауру места дружеской беседы.

соприсутствия и зрителей фильма: общим планам (традиционным при кино-съемке театральных постановок) предпочитают средний (доверительный разговор двух героев) и крупный (в особенности интересна сцена, «позволяющая услышать» мысли героини, в которой закадровый голос Елены сопровождается съемкой крупным планом). Он также вносит сложный ритм почти бесшовных склеек диалогов актеров, плавно перерастающих в реплики чеховских героев, и намеренно показанных «швов» конца сцен; «джазовый ритм» характерен и для монтажа сцен, снятых стационарной камерой с разных точек, при этом «камера» никогда не помещается в точку зрения «зрителя спектакля» – между зрителем и актером-героем будто нет рампы, дистанция оказывается подвижной, а камера будто «случайно» выхватывает отдельные эпизоды, делая зрителя сопричастным таинству репетиции.

Режиссер сравнивает саму пьесу Чехова с «произведением прекрасной музыки» и добавляет, что «всегда будут другие ее интерпретации» [BOSWORTH 1994: 13]. «Джазовый», импровизационный характер игры актеров, их многолетний опыт свободных и творческих репетиций чеховского «Вани» родственен эстетике джаза, задающего «ритм» и кинотексту Маля. Режиссер, неоднократно сотрудничавший с джазменами (Майлзом Дэвисом, Стефаном Граппелли и др.), пригласил создать и исполнить джазовую композицию саксофониста Джошуа Редмана.

Однако важно и то, что джазовые импровизации сопровождают только эпизоды рамы. Джаз становится «отпечатком реальности», отголоском шумной нью-йоркской толпы. Ронье отмечает, что в одном из эпизодов звук саксофона слышен во время монолога Вани, чего быть не должно. Так, «пористость» границ между реальным и театральным планами позволяет соотносить заботы и тревоги любого современного жителя мегаполиса с экзистенциальными темами пьесы, написанной столетие назад в России. Нельзя не отметить, что джазовая композиция Редмана, звучащая в фильме, совершенно избавлена от болезненной пронзительности и надрыва. Как представляется, концептуальное значение джазового фона рамочных эпизодов в спокойном ежедневном импровизационном усилии продолжения жизни, ее неустанном движении.

Заключительная мизансцена постановки пьесы в фильме перед финальными дружескими объятьями актеров воскрешает спокойный, не без толики восхитительной чеховской иронии, философский пафос известных строк писателя, обращенных в письме к сестре Маше: «Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы и был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг – и больше ничего» [ЧЕХОВ]. Финальные кадры сопровождаются джазовой музыкой и титрами. Примечательно, что при отсутствии аффектации, при удивительной легкости,

воплощенной в каждом жесте, в духе истинного товарищества, фильм позволяет понять насколько важен для его создателей разделенный опыт жизни и потерь.<sup>3</sup>

Рамочная локация «Вани на 42 улице» – не только документальное свидетельство и знак восхищения актерским ансамблем, создающим саму стихию жизни в незавершенной театральной постановке Грегори. И это не очередное эффектное перемещение «транскультурного капитала» Чехова на иную «площадку действия» ('re-citing') [MCKINNON 2015: 55]<sup>4</sup>. Рамочные сцены фильма, в единстве избранной Малем кинопоэтики, связывают чеховского Ваню в его финальном спокойном усилии продолжать жить как прежде с движением, надеждами и разочарованиями, ежедневными «репетициями жизни» нашего современника, где бы он не нашел себя. Чехов, через своих героев раскрывший неизбежность экзистенциальной ситуации, заставляет зрителя увидеть в себе и Другом «Ваню» и в этом прозрении, разделить с ним и опыт жизненных потерь и опыт импровизации неизменного сюжета. Мотив многонационального соприсутствия культур, мотив разделенности опыта, родственности и дружбы и мотив «незнания» Чехова и его «Вани», которые возникают в экспозиционной части фильма, разрешаются в его финале *узнаванием* и причастностью зрителя чеховскому искусству.

### Литература

- РЫБИНА 2015: Рыбина, П.Ю. Функции театральной репетиции в кино: парадокс «пустого пространства» (на материале фильмов Л. Маля и М. де Оливейры). *Stephanos* 5 (13) 138–149.
- ЧЕХОВ: Чехов, А.П. Письмо М.П. Чеховой от 13 ноября 1898 года. Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1897-1898/letter-2478.htm>
- BORNY 2006: Borny, J. *Interpreting Chekhov*. Canberra: ANU E Press.
- BOSWORTH 1994: Bosworth, P. 'Film view; Why 'Vanya,' and Why Now?' *The New York Times*, Oct. 16, 1994, 13.
- CASEY 2015: Casey, M. (ed.) *Embodying transformation: transcultural performance*. Clayton: Monash University Publishing.
- GILMAN 1995: Gilman, R. *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*. New Haven and London: Yale University Press.
- HUTCHEON 2006: Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- MADORSKAIA 2004: Madorskaia, M. *Overcoming the Resistance of Chekhov's Drama: Louis Malle's Vanya on 42nd Street*. *Toronto Slavic Quarterly*. No 10, Fall 2004. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/madorskaya10.shtml>
- MAGARSHACK 1980: Magarshack, D. *Chekhov the Dramatist*. London: Methuen.
- MASSAI 2006: Massai, S. *World-wide Shakespeares*. London: Routledge.

<sup>3</sup> Жена Грегори и Рут Нельсон, которая играла роль няни, умерли в 1991 году. Последние титры фильма – посвящение им и ушедшему Мэтью Гейнсу.

<sup>4</sup> Любопытно, что в том же 1996 году в кинопрокат вышли еще две экранизации «Дяди Вани»: «Country Life» (1994, реж. Майкл Блейкмор) переносит действие на австралийскую овцеводческую ферму после Первой мировой войны, а британский «August» (1996, реж. Энтони Хопкинс) в Уэльсе.

- MCKINNON 2015: Mckinnon, J. Re-citing Chekhov in Canada. In *Embodying transformation: transcultural performance*. Clayton: Monash University Publishing, 2015. 52–68.
- MORSON 1990: Morson, G.S. 'Prosaic Chekhov: Metadrama, the Intelligentsia, and Uncle Vanya', *Tri-Quarterly*, No. 80, Winter 1990–91, 118–159.
- RAYFIELD 1996: Rayfield, D. *Vanya on 42nd Street by Louis Malle // The Slavonic and East European Review*, Vol.74. No.2.
- RONGIER 2018: Rongier, S. *Vanya on 42nd Street: Inventing a Space of Creation*. In *The Cinema of Louis Malle: Transatlantic Auteur*. Ed. by Phillippe Met, New York: Columbia UP, 2018, 132–145.
- SENELICK 1985: Senelick, L. *Anton Chekhov*. London: Macmillan.
- VINBERG 1995: Vinberg, S. *Chekhov in America. Vanya on 42nd Street by Louis Malle: Andre Gregory // The Threepenny Review*, No 61, 1995.
- WOLF 2006: Wolf, W. Introduction: *Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media* In *Framing Borders in Literature and Other Media*. Ed. by W. Wolf and W. Bernhardt. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006, 1–42.

Ольга Джумайло  
Южный федеральный университет  
Ростов-на-Дону, Россия  
dzum2@yandex.ru

Ангелика МОЛНАР

**ПУТИ ИЗУЧЕНИЯ МЕТАФОРЫ  
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ\***

**The Theory of Metaphors in Contemporary Literary Studies**

**Abstract**

This article is designed as a brief overview of the methods of how metaphor is defined in contemporary scholarship. In the discussion of the similarities and differences of the basic Russian and Western poetic, philosophical and logical approaches to metaphors are compared to each other. Besides, Hungarian comprehensive syntheses and reconsiderations of metaphors are also touched upon. Finally, suggestions are made as to which aspects of literary studies and linguistics can be used in the analysis of the system of tropes in literature.

**Keywords:** *theory of metaphor, classifications, poetics, linguistics methods*

Разнообразие определений метафор и подходов к ней, рассматривающих её не просто как сгущенное, сокращенное сравнение, невероятно богато. В русской и западно-европейской филологии для проведения тропологических исследований использовались в основном те же теории метафоры (М. Блэк, А. Ричардс, П. Рикёр и др.), философии языка и поэтики (А. Потенбня, О. Фрейденберг, М. Бахтин и др.), которые рассматриваются в настоящем обзоре. Помимо основных разделений на основе переноса (см. значение греч. *metaphora*) по сходству (аналогия), замещению (переносное значение вместо буквального значения) или интеракции (оппозиция / взаимодействие образа и значения), предложены типологии и классификации на базе функции, семантики и структуры тропа (Ю. Левин, А. Баранов и др.); метафоры анализированы со стороны объекта и языка, форме и семантике и т.п.; учтена их онтология и употребление (Н. Арутюнова, Дж. Лакофф и М. Джонсон и др.); а также описаны индивидуально-авторские метафоры в идиостиле самых разных поэтов и писателей, в частности, Б. Пастернака (Н. Фатеева).

Необъятность материала не позволяет осуществить широкий обзор теории метафоры, несмотря на то, что имеются многочисленные систематизации подходов, начиная с их разграничения на поэтические и риторические [HORVÁTH 2003] вплоть до их изучения с точки зрения двух- или трехкомпонентности [ШЕЛЕСТЮК 2001]. В узких рамках настоящей статьи мы ограничимся лишь теми определениями этого тропа, которые оказали сильное влияние на форми-

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».

рование современного поэтического подхода к литературному тексту и, следовательно, имеют важное значение и для нас при анализе индивидуальных произведений. Кроме того, в нашем исследовании по «Метафорической картине мира в современной русской и венгерской прозе», предполагающем выявление как общих компаративных тропов, так и национальной специфики современных прозаических текстов, мы руководствуемся не только литературоведческими положениями, а других научных дисциплин, рассматривающих феномен метафоры, в первую очередь лингвистики, с позиции, направленной на выявление универсальных образных соответствий, выражающихся в метафорических конструкциях. Динамичность и инновативность таких поэтических средств в современных текстах усиливаются и в результате конфликта, возникающего из-за их столкновения с прозаическими конструкциями. В нижеследующем кратком обзоре мы обратимся к основным русским и западным теориям и венгерской рецепции этих теорий, чтобы показать их применимость в изучении языка и поэтики литературы. Сопоставим более традиционные и современные подходы к метафоре, которые представляют собой поэтические, риторические, философские, литературоведческие и лингвистические аспекты.

Уже Аристотель различает риторическую метафору, механически бытующую в естественном языке, и поэтическую метафору, которая поражает нас неожиданностью, новизной аналогий, установленных ею [ARISZTOTELÉSZ 1997]. Первая снова приобретает особую значимость в когнитивной лингвистике, а последняя встречается в первую очередь в литературных текстах. С целью рассмотрения возможности соотношения этих полюсов, прежде всего следует кратко рассмотреть, как определяется язык и мысль в связи с метафорой в русско-советской поэтике, а затем и в языковедении.

Многие теоретики языка воспринимают его метафорически – человеческим организмом или машиной (см. порождающая грамматика). Язык однако выражает не продукт, а способ мышления человека [ВЫГОТСКИЙ 1999: 285]: «мы мыслим словами» [KOSZTOLÁNYI 1971: 46]. Доказательством тому служит, например, этимологическая связь слов «душа», «дух» и «дыхание», или же творческий опыт поэтов и писателей. Выдающийся венгерский модернист Дежё Костолани утверждает текстопорождающую роль внешней, звуковой оболочки слов, а также, важность контекстуального смысла, образующегося в результате переноса слова в необычное окружение, и меняющего мысль автора, «содержание» произведения [KOSZTOLÁNYI 1971: 216].

В этой связи нельзя обойти вниманием и тезисы крупного языковеда XIX века Александра Афанасьевича Потебни, раскрывающие связь языка и мышления. Они имеют первостепенную важность для наших исследований. Актом, определяющим существование человека, является называние элементов мироздания, поэтому язык и является проекцией мировосприятия. Положение о трехкомпонентности знака Вильгельма фон Гумбольдта [ГУМБОЛЬДТ 2000: 107], которое развил и расширил на произведения Потебни, сегодня особенно актуально, так как функции компонентов, мотивированность их соотношения, подвергаются сомнению лингвистами и со времен Фердинанда де Соссюра.

Если следовать мысли Потебни, метафора не может быть языковым дефектом, ибо каждое новое слово является результатом особого сравнения «вновь познаваемого  $X$  и прежде познанного  $A$  посредством представления  $a$ », как значения знака, внутренней формы, сохраняющей исторически закрепленные значения в звуковой форме [ПОТЕБНЯ 2003: 147]. Таким образом, согласно ученому, поэтичность языка реализуется посредством сопоставительного признака (*tertium comparationis*). Следовательно, метафора – не элемент риторического украшения, даже если в слове она может забываться, стереться от частого употребления и стать прозаической, научной. Это значит, что если представление, активно участвующее в конструировании текста, живое и не забытое, то прозаический язык также можно назвать поэтическим, а в поэтическом языке (литературе) метафора «оживает», становится действенной.

Теория тропов, разработанная Потебней, является одной из самых полных и актуальных и в наши дни. Подобно тому принципу, как ученый определяет слово, так же предлагает различить три группы словообразования или изменения значений – по системе разных внутренних отношений образа и значения. В синекдохе прежнее значение заключено во вновь обозначаемом и наоборот. В метонимии вновь обозначаемое только частично содержит значение раньше обозначенного. А в основном тропе, метафоре признаки сочетаемых понятий исключают друг друга, но воссоздают общий, третий элемент, новый образ (см. «любви фиал») [ПОТЕБНЯ 2003: 179]. Из этого следует, что метафора определяется посредством сдвига в значении. Это не «художественная типичность», т. е. иносказательность в широком смысле [ПОТЕБНЯ 2003: 155], а, скорее, сближение.

По этой теории, особенность метафоры заключается в подобии, которое создается вопреки различиям, выявленным во вновь и раньше отмеченных признаках. Это положение можно отнести к теориям сравнения, с той оговоркой, что в нем присутствуют элементы замещения. Приведем пример. Механизм метафоризации Потебня представляет как новое соотношение: «старость» относится к «жизни» как «вечер» ко «дню», и, в результате, образуется метафора «старость дня» ( $1:2-3:4 = 1:4$ ). Подобное же сближение наблюдается в выражении «капля жалости» (капля: вода – слеза: жалость  $1:2-3:4 = 1:4$ ) [ПОТЕБНЯ 2003: 223]. Признаки обозначают вещь и наоборот, в таком порядке, как еще никогда раньше – т. е. творчески. При этом представитель лингвистической поэтики обращается к иносказательности в тесном смысле.

Он также изучает в этом отношении и мифы. Делая небольшой экскурс, отметим, что ученый полемизирует с тем взглядом, будто источником мифа являлись неправильно понятые метафоры, так как если миф, в котором «образ целиком (не разлагаясь) переносится в значение» [ПОТЕБНЯ 2003: 329], является актом познания, то в поэзии, вырастающей из мифа, вновь познаваемое от прежде познанного предельно резко отличается. Добавим, что Эрнст Кассирер же сводит метафору к мифотворчеству на том основании, что миф и язык сродны и отличаются от логического мышления [КАССИРЕР 1990: 33]. В этом плане интересно, что немецкий философ также, как и (мало)русский лингвист, считает метафору основой языка и связывает её с порождением нового звукового знака.

Как утверждает Потебня, тропы («образы») и фигуры слов используются независимо от жанра произведения и несут оценочный избыток. Согласно ученому, слово само по себе является произведением искусства, «поэзией», и, в свою очередь – «актом мысли» [ПОТЕБНЯ 2003: 338], «мышлением при помощи образа» [ПОТЕБНЯ 2003: 179]. Здесь делается главное ударение не на когнитивное познание (прежде познанного и нового), а на обозначение и изменение значения, т. е. на семиотизацию и семантизацию, в результате которых рождается новый взгляд на мир. Итак, слово и мысль следует считать общими явлениями, становящимися и развивающимися динамично.

Потебня классифицирует метафоры, в частности, с точки зрения их оформления. Различая простые и сложные метафоры по языковым и грамматическим способам их выражения, он утверждает, что они часто встречаются в форме олицетворений [ПОТЕБНЯ 2003: 226]. Развернутыми метафорами могут стать целые произведения, как Потебня доказывает это на примере аллегорий, басен и притч. То, что утверждалось относительно слова (оно трехсоставное и его литературно-семантическая память – «сообщение опыта» [ПОТЕБНЯ 2003: 57]), переносится и на художественное произведение, которое и есть «средство создания мысли» [ПОТЕБНЯ 2003: 32]. Итак, помимо идеи языкового представления, как обычной словесной метафоры, ученый выявляет особенность поэтической метафоры, создаваемой литераторами. Следовательно, лишь в плане «художественной типичности» можно толковать литературные тексты как примеры познания.

Поэтическую передачу опыта и мышление Потебня понимает не в когнитивных категориях, а с точки зрения творчества. Научное познание, несмотря на понятийное объективирование предмета, несовершенно, ибо скрытую и настоящую сущность предметов и еще неопознанные и необозначенные явления позволяет ошутить, осветить, представить исключительно поэзия. А поэзия же есть большая, недоступная метафора, которую требуется разгадать, и именно так она оказывает влияние на человека, индуцируя его мышление и творческую способность. Необычная метафора сложна тем, что требует много усилий для ее понимания. Ученый обращает внимание на то, что как образ произведения в качестве собирателя различных толкований, так и реципиент произведения придает особое содержание ему и делает это с положительным напряжением своего креативного потенциала.

Теория Потебни приобрела такую значимость для развития поэтики, что концепции остальных крупных исследователей мы представляем сквозь ее призму. Как нам кажется, благодаря положению изначальной метафоричности языка и можно сегодня лингвистам говорить о существовании метафорической картины мира. Для воспроизведения такой картины и предлагается нами изучить генезис и семантику слов, ибо язык содержит воспоминания о своей истории и порождении смысла.

Отметим, что метафорой считает поэзию, а сознание – творчеством и Хосе Ортега-и-Гассет [ОРТЕГА-И-ГАССЕТ 1990: 80]. Согласно испанскому писателю-мыслителю, художественное творчество является формой ее настоящего бытия, а «наука лишь прибегает к метафоре» [ОРТЕГА-И-ГАССЕТ 1990: 68], чтобы

сделать мысль более доступной. Такое наблюдение встречается и у Потебни, утверждающего, что научный язык становится вместилищем изжитых метафор. Ортега-и-Гассет дополняет разграничение языков тем, что если сопоставить эти две сферы в формальном плане, то можно увидеть, что наука представляет тождество абстрактных компонентов, а поэзия – двух конкретных вещей [ОРТЕГА-И-ГАСSET 1990: 73].

Вернемся к русско-советским теориям метафоры. Борис Викторович Томашевский в своем поэтологическом труде, написанном в качестве учебника (1925), но впоследствии ставшем базовым, рассматривает разные виды изменения значения слова [ТОМАШЕВСКИЙ 2001]. Продолжая древнюю традицию, автор «Теории литературы. Поэтика» утверждает наличие эмоциональной окраски тропов, однако, отталкиваясь от положения Аристотеля о двусоставной форме метафоры, он подчеркивает значение контекста, (правда, пока еще узкого), ибо смысл слова рождается в предложении. Это последнее, по мнению формалиста, никакого отношения к образности не имеет, ибо вызывает не чувственные представления или субъективные ассоциации, а семантическое явление. Отметим, что именно в этом отношении следует отличить лингвистическую поэтику Потебни от взглядов его учеников, создавших т. н. «психологическую школу», на которую формалист и ссылается. Лингвист же подразумевает под внутренней формой слова «ближайшее этимологическое значение», содержащее все признаки мысли и создающее «представление» предмета, которое, в свою очередь, он соотносит с метафорой, как языковой конструкцией.

Томашевский также выявляет признаки вещей, обозначаемые словами, для установления аналогий. Механизм созидания такого нового соотношения формалист рассматривает, в том числе, и на примере развернутой метафоры, аллегории из В. Бенедиктова: «Могила любви», в которой извержение вулкана обозначает любовь. Он различает следующие типы метафор: глагольные и существительные, как «антропоморфические», т. е. когда явления природы сближаются с человеческими поступками, и наоборот, когда абстрактные явления заменяются конкретными. Отметим в этой связи, что приемом реализации метафоры, т. е. соединением слов в их прямом и переносном значении, широко пользовались поэты-футуристы (к примеру, «Вот так я сделался собакой» В. Маяковского). Томашевский ясно проводит черту между метафорой и другими видами тропов даже когда нелегко распознать границы, в частности, в случае метафорического эпитета (см. элемент сопоставления определяет слово) или оксюморона (эпитет противоположен определяемому). Отметим, что последнее особенно часто путалось с метафорой. Согласно основному аспекту подхода (изменение значения), действенным типом катахрезы ученый называет образование вторичного значения слова для нового явления или перенос значения старых слов. Сравнение же определяется им традиционно, т. е. здесь слова употребляются в их прямом значении, и обычно присутствует сопоставительное слово [ТОМАШЕВСКИЙ 2001: 60]. Формалист разграничивает языковые, т. е. «стершие» при повторении, и стилистические метафоры, которые оказывают воздействие своей новизной. Однако последние он понимает

лишь риторически, а не учитывая их смыслопорождающую роль в целостном литературном тексте.

Можно сравнить это различие, сделанное Томашевским, с определениями, предложенными современными исследователями: традиционные («мертвые») и подлинные метафоры влияют на рецепиентов с разной силой. Так, встречаются эксперименты сделать метафоры сильнее, т. е. увеличить степень их новизны и неожиданности. Как нам кажется, метафоры производят наиболее сильный эффект именно в литературе, по этой причине наше внимание привлекают теории, которые стараются раскрыть это инновативное действие метафор.

Свежий взгляд вносит в теорию Ольга Фрейденберг, согласно которой, в то время как античная метафора представляла семантическое тождество двух ее членов, современная создается «по перенесению признака» [ФРЕЙДЕНБЕРГ 1978: 188]. Ученая убедительно доказывает реализацию тематических или сюжетных мотивов в метафорах, развернутых в словесные действия, так как, по ее мнению, наблюдается взаимосвязь между возникновением наррации и метафоризации [ФРЕЙДЕНБЕРГ 1936: 248]. Такой подход позволяет расширить наши знания о действии метафор в прозе, ибо различая тему («образ»), мотивы, которые эту тему разрабатывают, и словесные метафоры, которые эти мотивы реализуют в тексте, можно утверждать, что сюжет прозаического произведения тематизирует семантику слова, обозначающего действие, т. е. манифестирует смыслопорождение.

Типологические отголоски же положений Потевни можно обнаружить у Айвора Ричардса, который также утверждает метафорическую природу языка. Это у него появляется снова функция признака сопоставления (см. «грунд» / основание), помимо содержания (у Ричардса: средство, у Потевни: значение) и оболочки (см. тенор – образ), которые могут быть поняты только из контекста [РИЧАРДС 1990: 48]. Вслед за Ричардсом, Макс Блэк также принимает синтагматическую форму метафоры, однако – в двусоставности метафорического процесса. Этот процесс он определяет как «интеракцию», т. е. взаимодействие «фокуса» (метафорического слова) и «рамы» (других слов), столкновение двух мыслей в одном выражении. Итак, здесь делается ударение на соотношение между значениями, создающее сходство [БЛЭК 1990: 156]. Новая теория сдвинула с места определение метафоры, как явления, имеющего стабильное, переносное значение, в сторону динамического смыслопорождения.

Отметим и позицию Филиппа Уилрайта, соглашающегося с тем, что метафора примиряет противоположные и несовместимые качества [УИЛРАЙТ 1990: 91], но помимо этого литературовед еще отличает механизмы перенесения, установления новых сходств (эпифора), от простого соположения (диафора), порождающего новое значения [УИЛРАЙТ 1990: 83]. Он детально описывает превращение метафор в символы подобно мифопоэтическим концепциям (см. выше) [УИЛРАЙТ 1990: 108].

Переосмысляя теоретическую традицию, соединяющую повествование с метафорой, Поль Рикёр сходство в основе метафоры манифестирует как способ «предикации признака субъекту», при которой возникает семантическая

несогласованность в высказывании [РИКЁР 1990а: 438]. В «живой метафоре» – как определяет ее ученый – раньше несовместимые элементы вступают в новые соотношения [РИКЁР 1990б: 452]. Это и вызывает метафорическую напряженность, противоречие в излагаемом тексте, и, в результате, явная бессмысленность прямого толкования по привычным представлениям требует поиск новых смыслов. Изучение рецептивного процесса метафоры и подтверждает подобное заключение. Как нам кажется, именно эта инновация и сможет описать мир по-новому посредством творчества, а не объяснять и познать его. Продолжая развивать мысль Рикёра в свете идей Потебни, метафорический процесс можно понимать как словотворчество, основанное на обновлении знаков, новом означивании, как особой формой поэтизации и условием смыслопорождения. Таким образом, ученый совмещает в своем подходе поэтологическую, герменевтическую и нарратологическую позиции, переводя толкование метафоры в семантический план.

Западно-европейские теоретики второй половины XX века определяют метафору с других точек зрения, включая и структуралистскую. К примеру, Цветан Тодоров считает условием литературности и поэтического текста риторические средства, которые нивелируют референциальность [TODOROV 1977: 30]. Жерар Женетт обнаруживает в метафоре немотивированное отождествление без сравниваемого, и не позволяет свести языковую фигуративность исключительно к метафоре, утверждая, что метафора и метонимия поддерживают друг друга [GENETTE 1977: 65]. Добавим, что Поль де Ман же усматривает между ними амбивалентное, саморазрушающее движение [DE MAN 1999: 89]. Итак, во-первых, риторический и логический аспекты изучения все сильнее станут охватывать научную мысль о метафоре, отодвигая семантику на второй план, а во-вторых, функция других тропов и поэтических средств также выдвигается в изучении художественной прозы. Укажем в этой связи на соотнесение Романом Якобсоном принципа метафоры со стихотворными текстами, а метонимии с художественной прозой [ЯКОБСОН 1990: 126]. Отметим, что впоследствии все сильнее провозглашается ученым требование изучать функционирование метафоры в прозе не просто по механизму выбора и комбинации, а как поэтическую интеракцию, не случайно же он присвоил литературе доминанту поэтической функции.

На рубеже XIX–XX веков аналитическая философия и лингвистика, логика и прагматика начинают снова вступать в свои права и вытеснять поэтику, несмотря на следующие поиски, представляемые помимо других также в сборнике «Теория метафоры» [АРУТЮНОВА–ЖУРИНСКАЯ 1990]. Польский лингвист Анна Вежбицкая посредством формальных категорий демонстрирует структурную разницу между сравнением («что могло бы быть») и метафорой, в которой сокращается противопоставление («это не») [ВЕЖБИЦКАЯ 1990: 144]. Тереза Добжиньская же обращает внимание на поэтическую роль контекста и условие связности литературного текста, ибо жанровая принадлежность

текста также определяет возможность метафорического толкования [ДОБЖИНЬСКАЯ 1990б: 476]. Добавим, что анализом дискурса также подтверждается, что метафора способствует текстовой сплоченности.

В своей научной полемике с Нельсоном Гудменом, утверждающим образную функцию метафоры [ГУДМЕН 1990: 195], выявляя законность логических подходов к этому тропу, Дональд Дэвидсон вводит в свою модель непознавательной метафоры как логический критерий «истинности или ложности», так и аспект интерпретатора, который участвует в конструировании метафоры [ДЭВИДСОН 1990: 173]. Отрицая однако наличие в метафоре иносказательного смысла, а также возможность научного описания того, что метафора представляет, философ переводит акцент с функции на её речевое употребление [ДЭВИДСОН 1990: 187]. Литературовед Монро Бирдсли же, словно полемизируя с этой концепцией, указывает на то, что при буквальном использовании слов не может возникнуть конфликт значений, который скрывается в метафоре [БИРДСЛИ 1990: 207]. А философ Эндрю Ортони также, как и Дэвидсон, предлагает определить метафору в прагматическом контексте. И по типу уилрайтовского разграничения метафор, он различает метафоры, в которых выдвигается предикат, и метафоры, посредством которых вводятся предикаты и так узнается нечто новое [ОРТОНИ 1990: 234].

Психологический процесс восприятия, понимания и толкования метафоры анализируется Джорджем Миллером. Соотношение по сходству вновь познаваемого с тем, что уже известно, для Поттебни творческий процесс, однако Миллер приходит к заключению, что именно предполагаемое познание, приобретение новых знаний позволяет сделать метафору когнитивным инструментом, ибо, как ему кажется, «в новых метафорах меняются не значения слов, а наши убеждения, касающиеся вещей» [МИЛЛЕР 1990: 277]. На наш взгляд, это характерно для обычных метафор. Таким же образом, в отличие от утверждения например, Томашевского, по мнению Джона Серля, в метафоре не происходит изменение значения, только семантический сдвиг [СЕРЛЬ 1990: 315]. Ученый полемизирует и с традиционными определениями метафоры (не сходство и не взаимодействие), однако утверждение им необходимости условий истинности свидетельствует о подобной, как у Дэвидсона, позиции. Обращение к мыслительным процессам отражается в его положении о том, что метафора способствует выражению раньше невыразимых мыслей [СЕРЛЬ 1990: 340].

Таким образом наблюдается переход от философско-логического описания метафоры к когнитивному лингвистическому. Как утверждает Сэмюэль Левин по Соссюру, метафорические высказывания могут основываться не на семантических отклонениях, но нарушают нормы употребления языка [ЛЕВИН 1990: 355]. В отличие от него, Дерек Бикертон считает, что лишь лингвистический подход, исключая логический аспект, может по-новому и правильно систематизировать метафору [БИКЕРТОН 1990: 284]. Он требует «расширение системы присвоения атрибутов» для комбинации категорий «Абстрактное и Одушевленное, Животное и Человек, Человек и Артефакт» [БИКЕРТОН 1990: 304].

Другой лингвист Эрл МакКормак также объясняет метафору, как когнитивный процесс, ибо при создании нового смысла посредством несопоставимых концептов на самом деле познается мир [МАККОРМАК 1990: 359]. Он называет базисной метафору, на которой строится объяснение. В нашем подходе базисной именуется коренная метафора литературного текста (или же всего творчества писателя), которая связывает его в целое и управляет его смыслопорождением. Лингвист же расширяет стандартную категоризацию «истинности / ложности» до четырехзначной [МАККОРМАК 1990: 363], но познавательный аспект, строящий компьютерную метафору (см. разум – мозг – язык), раскрывает не смысл поэтического текста.

Когнитивная лингвистика в труде Джорджа Лакоффа и Марка Джонсона «Метафоры, которыми мы живем» [ЛАКОФФ, ДЖОНСОН 2004], связывает язык с познанием и вводит в теорию метафоры концептуальный аспект. Языковеды доказывают метафоричность всей понятийной системы, опирающейся на человеческом опыте, выявляя действие метафоры не только в языке, но и в мышлении [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 1990: 387]. Отталкиваясь от поэтического подхода, ученые подчеркивают необходимость метафоры для понимания и человеческого общения. По их мнению, «стершиеся» выражения (обыкновенные, повседневные) вовсе не мертвы (ср. определение метафоры у Томашевского или Рикёра), а напротив, руководят мышлением любого человека, следовательно они еще «выразительны» и «действительны». Значит, они обращаются не к словам, а понятиям, которые в разных культурах осмысляются в разных категориях, следовательно, позволяют описать языковые картины мира разных народов [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 1990: 392].

Вспомним, как поэтологи объясняли соотношение абстрактной понятийной сферы и конкретных категорий. Эту связь лингвисты переводят на повседневную коммуникацию, относя разные понятия к сфере «цели» и сфере «источника», так как в ней проще раскрыть, как посредством более абстрактного концепта можно понять и осмыслить другой, конкретный. Многочисленные выстраиваемые соответствия между этими сферами называются проекциями, метафорическим языком выражений (см. «любовь» – «поездка»), а само отождествление – концептуальной метафорой. В этой связи различаются ориентационные (см. пространство), онтологические (количество) и структурные (корреляция) метафоры [ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 1990: 396–408].

В распространении этого подхода популяризаторская книга Золтана Ковечеса о метафоре также играет важную роль [KOVESSES 2002]. Здесь употребляются и термины Ричардса, правда, в несколько ином контексте. Фокусом значения метафоры является культурное наследие, из которого выбираются «присваиваемые свойства». Следовательно, рамкой должна быть область действия, целевая сфера метафоры. Функция метафоры заключается не в сообщении, а в способствовании мышлению. Исследователь перечисляет наиболее широкий и наглядный круг целевых сфер и источников повседневной речи, который типологизируется по содержанию (см. напр.: человеческое тело, животные, растения, строения, в связи с чувствами, мыслями, обществом). Автор

различает виды метафор на основе их когнитивной функции, утверждая, что их универсальность исходит от общности человеческого мышления, и именно она позволяет сопоставлять разные человеческие продукты. Ковечеш в этом же русле предлагает способы использования данной теории в прикладной лингвистике, прагматике и вообще, комплексной концептуальной системе. При когнитивном подходе литературная метафора является лишь творческим расширением концептуальной. Ковечеш называет неконвенциональные, выразительные метафоры (см. напр. развернутую реализацию сочетания «любви и путешествия» в поэзии венгерского поэта Эндре Ади) «выпадающими из текста», сложными для понимания, поэтому в конечном счете им уделяется в книге гораздо меньше внимания [KÖVECSES 2005]. В повседневной речи же можно раскрыть, что выражение «мы находимся на перепутье» не означает то, что пассажиры, стоя на перепутье пытаются решить, куда идти дальше, а наоборот, то, что любовники должны принять одно, важнейшее решение в их отношениях.

Отметим, что имеется и опыт развития когнитивного изучения метафоры или же корректирования этих идей. К примеру, М. А. К. Халлидей обращается к социальной лингвистике, и рассматривает идеальные, межличностные и текстовые типы использования языковых структур [HALLIDAY 1978]. Дж. Стин также проводит различие между концептуальным, лингвистическим и коммуникативным типами анализа [STEEN 1999]; Р. Гиббс представляет расширенную когнитивную обработку выражений [GIBBS 1994]; а М. Кортацци и Л. Джин исследуют прагматический аспект, например как учителя используют метафору [CORTAZZI–JIN 1999].

Укажем кратко и на российские поиски систематизации. В функциональных классификациях основанием является цель использования метафоры, в частности, декоративная, оценочная или эвфемистическая функция. В. Н. Телия различает идентифицирующую и образную (эстетическую, описательную) функции метафоры [ТЕЛИЯ 1988], а Н. Д. Арутюнова выделяет номинативную, образную, когнитивную и генерализующую метафору [АРУТЮНОВА 1999: 366]. Последняя раскрывает, чем отличаются тропы от символа, метаморфозы и т.п., убедительно доказывая, что функция метафоры не только в манифестации устойчивой сущности предмета, но прежде всего в языковом сдвиге в значении [АРУТЮНОВА 1990: 32]. В. П. Москвин разрабатывает не только структурную и функциональную, но также и семантическую типологизацию метафор [МОСКВИН 1997: 64].

Добавим, что составлены словари образных средств. Продолжается лексикографический проект «Материалы к словарю метафор и сравнений», в котором Н. А. Кожевникова [см. также КОЖЕВНИКОВА 2009] и З. Ю. Петрова более расширенно группируют метафоры и сравнения по принадлежности предметов и образов сравнения к разным семантическим полям («Птицы»; «Звери, насекомые, рыбы, змеи»; «Растения»; «Камни, металлы»; «Ткани, изделия из тканей»). Базируясь на разные собственные исследования и работы Г. С. Баранова [БАРАНОВ 1992], и т. д. в области метафоры, по которым выделяется семантическая категория классификации (см. напр. по содержанию, предмету

средства антропоморфные, зооморфные, вегетативные у С. М. Мезенина [МЕЗЕНИН 1984]), авторы словарей выявляют различные семантические отношения между словами в литературном тексте, диахронический принцип в плане написания или первой публикации соответствующего произведения, а также формально-синтаксические конструкции с учетом опорных слов. Зоя Петрова перечисляет также метафоры, в которых отношение сходства выражено эксплицитно и имплицитно [ПЕТРОВА 1989]. Сравнения также разделяются ею на разные типы и подтипы: без основания сравнения и с основанием сравнения. Кроме того добавлены другие конструкции, в том числе параллелизмы, которые также подвергаются анализу для раскрытия их смысловой мотивировки. Петрова приводит и структурный принцип классификации, созданный Ю. Левиным и основанный на формальном признаке (часть речи или предложения), которое создает метафоры-загадки, метафоры-сравнения, а также конструкции метафорического переназывания [ЛЕВИН 1965: 293].

По следам Лакоффа и Джонсона систематизируются метафорические сочетания, в частности, и Л. Н. Рыньковым, который рассматривает их в структурном и семантическом плане [РЫНЬКОВ 1975]. В. Г. Гак типологизирует процессы метафоризации [ГАК 1973]; Г. Н. Скляревская же – метафорические переносы (см. предмет, абстракция, животное, человек и т.п.) [СКЛЯРЕВСКАЯ 1993: 95]. Согласно первому, встречается полный метафорический перенос или двусторонняя метафора, односторонняя семасиологическая метафора, односторонняя ономасиологическая метафора, частичный метафорический перенос.

Сравним концептуальный подход с тем, что представлял Потебня. У него функция коренной поэтичности языка заключается в объяснении нового явления посредством творческого создания нового слова о нем. И с точки зрения разницы соединения раньше известного с новым обозначаемым определяются и другие тропы, ибо каждое новое слово – метафора и она является основой всех тропов. Для круга когнитивных лингвистов основная функция метафоры – в понимании концептов. Этот подход направлен на раскрытие человеческого познания. Понимание же слова как метафоры, раскрытие взаимодействия элементов языка облегчает обращение к поэтическому тексту, и, выявляя творческий характер языка, как средства создания мысли [ПОТЕБНЯ 2003: 152], ведет не к познанию мира, а личностному пониманию.

Законность поэтического подхода к метафоре акцентируется и венгерскими исследователями. Корнелия Хорват в своей обзорной статье сталкивает риторические и языковые трактовки (см. включая труды таких известных теоретиков, как Ю. М. Лотман, Фридрих Ницше, Умберто Эко, Вальтер Беньямин или Жак Деррида), представляя аристотелевскую линию в сравнении с линией, исходящей от Потебни и относящей порождение тропов к универсальной поэтичности языка [HORVÁTH 2003]. Плодотворным являются размывания резких границ между линиями в силу включения в них семиотической роли тропов.

Кристиан Бенъевски же исследует возможные научные пути к сочетанию нарратологии и поэтики прозы, раскрытию нарративных метафор [BENYOVSZKY 2006]. Перенос значения по аналогии наблюдается им как в повествовательном

плане, так и в сюжетосложении. Добавим, что эту идею развернула и Фрейденберг. Венгерский литературовед же на основании теории Jakobson считает, что метафоричность имеется и на разных уровнях метонимически организованного текста (план слова, предложения и композиции – см. композиционные метафоры), несмотря на то, что тропы в первую очередь используются в речи рассказчика или героя. Этот тип метафор автор статьи называет «локальными», т. е. стилистическими метафорами, функция которых в произведении эффекта, придача наглядности. Приводя концепции современных венгерских и славянских нарратологов (см. Michał Głowiński, Vlastimil Zuska, Bogdan Pięszka), исследователь акцентирует этот принцип созидания метафор как в построении нарративных составляющих текста (время, пространство, роль читателя и т.п.), так и в тематической и формальной эквивалентности, разработанной Вольфом Шмидом.

Габор Безеcki рассматривает развитие концепций о метафоре, начиная с конфликта «Новой критики» и аналитической философии (см. выше), который он считает коренной проблемой и современных теорий. Венгерский исследователь приходит к убеждению о необходимости привлечения языкового аспекта, однако утверждает, что чисто лингвистический подход, основанный на установлении правил, положений о «нормальном языке» и его девиациях, не может раскрыть своеобразие метафоры [BEZECZKY 1990: 383]. Литературоведческое изучение метафоры как чисто языкового феномена, который создает новое значение, позволяет правильнее описать его и приблизиться к литературным отклонениям от нормы. В то же время, языковое значение литературных предложений следует отличить от интерпретационного смысла литературных произведений [BEZECZKY 2002: 27]. Безеcki по этой причине подчеркивает значение работ Пола Рикёра о метафоре, в которых ведутся поиски согласования разных дисциплин. Интерпретируя же теорию Рикёра, венгерский исследователь утверждает возможность расширения метафоризации на весь текст, усматривая взаимосвязь между местной и глобальной метафоричностью [BEZECZKY 2002: 209]. Он также связывает метафору и нарратив, ссылаясь на положения Герберта Рида, Вальтера Аллена и других западных теоретиков. Безеcki ищет разрешение конфликта о метафоричности двух крайностей лингвистических и пост/структуралистских теорий. Под таким углом зрения он подвергает критике и утверждения Хомского о машинности языка и Де Мана о машинности универсума [BEZECZKY 2002: 193]. Языковой аспект, по мнению Безецкого, находит свою настоящую реализацию в социальном использовании языка в том смысле, как это понимает в своей философии языка М. М. Бахтин (ср. диалог многих языков). Бахтин же в своей теории романа противопоставляет две разные контексты также, как и интеракционистская концепция [BEZECZKY 2002: 212]. Таким образом венгерский исследователь соотносит раньше несопоставленные подходы социолингвистики и поэтики, предполагая, что на многоязычном взаимодействии может основываться и теория метафоры [BEZECZKY 2002: 218].

Теоретик дискурсивной поэтики, Арпад Ковач осваивает наследство крупных предшественников-поэтологов и филологов, в первую очередь Потебни, Бахтина, Бенвениста, Рикёра, Фрая. В понимании ученого поэтическое смыслопорождение требует семантической реактивизации всех трех компонентов языкового знака (звуковой оболочки, внешней и внутренней формы). Они вступают во взаимодействие со своими эквивалентами в тексте, и образуют новые, неожиданные сочетания. Ученый выдвигает еще один организующий принцип текста – рэтимологизацию слова. Новая, уникальная семантика на уровне высказывания тематизируется и становится органом порождения смысла в тексте. На уровне сюжета образуется история, а в наррации – повествование, тогда как на уровне языковой презентации высказывания (дискурса) порождается инновация конвенциональной семантики слов. Таким образом свершается активизация метафорической полисемии слова, обозначается новый общий признак между вещами данной тематики. Под метафорой можно понимать текстовое слово, ставшее компонентом метафорического словосочетания, сближающего отдаленные понятия и создающего целостность текста поэтического произведения. Будапештская школа поэтики обсуждает поэтическую функцию метафоры на уровне дискурса, т.е. не в рамках имени или предложения. А значит, не просто как аналогию, сопоставление, замещение или взаимодействие, а в рамках текстопорождения, свершающегося в неповторимом акте высказывания. Это значит, что инновации в звучании, слове и высказывании интегрируются в дискурс как семантическое целое личного высказывания. [КОВАЧ 2015].

Ковач вводит термин «экзистенциальной метафоры» [KOVÁCS 2013], а также переосмысляет уникальное металингвистическое (основанное Бахтиным) образование «интонационной метафоры», которая предваряет семантическую метафору и служит осмыслению единичного сюжетного поступка, тематизированного в прозаическом произведении [KOVÁCS 2012]. Поэтому интонационная метафора как языковая презентация «голоса героя», свидетельствует о том, как неповторимый поступок в свете личного высказывания оказывается потенциальным текстом.

Не менее значительны работы, в которых изучается явление «метафорической дигрессии». Речь идет о взаимодействии семантической и интонационной метафоры. В прозаическом тексте существуют отступления (парабаза, сказ) в том пункте детализации сюжета, где обнаруживается кризис повествовательной речи, например, в «лирических отступлениях» Гоголя в «Мертвых душах» (или пейзаж у Тургенева, закат у Достоевского). Нехватка нарративного текстопорождения восполняется в отступлении метафорической моделью субъекта речи, нередко свидетельствующая о «кризисе автора» рассказывания. Смысловой презентации голоса писателя служит метафорическое высказывание по поводу взаимодействия «унылой» песни и тройки. Смысловый потенциал этого отступления побуждает мысль о природе авторства в плане личной самопрезентации, манифестируя тоску по персональной идентичности в плане прозаического дискурса.

Субъект дискурса является темой изучения также в плане «персонального повествования», охватывающего вопросы взаимодействия метафоры с перволичным рассказом и дискурсом, в том числе и на уровне жанровой многоязычности прозы.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что изучать метафору наиболее комплексно позволяет литературоведческий подход, выдвигающий семантический и дискурсивный аспекты для анализа и интерпретации поэтического текста. Лингвистический метод позволяет систематизировать полученные результаты. Следует обратить внимание и на то, что литературные метафоры, как результаты творческой силы языка человека, не только представляют собой нечто общее с человеческим опытом, но и отличаются друг от друга, свидетельствуя о собственной языковой картине мира. Категоризация индивидуальных метафор отдельных авторов же делает возможным их последующее сопоставление с метафорами других поэтов и писателей разных национальностей и культур. Таким образом, метафорическую картину мира в литературе раскрывает лингвистический подход в сочетании с поэтическим.

В литературоведческом разделе настоящего журнала [SLAVICA 2019] приводятся яркие примеры того, как метафора может представиться отношением как между словами, в которых мы используем одно обозначение для создания и освещения другого, так и между словами и высказыванием в целом, в то же время, как ее можно классифицировать и систематизировать по понятиям.

### Литература

- АРУТЮНОВА 1990: Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс // Арутюнова, Н. Д. – Жури́нская М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 5–32.
- АРУТЮНОВА 1999: Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека: Языковая метафора (синтаксис и лексика). Москва: Яз. рус. культ.
- АРУТЮНОВА–ЖУРИ́НСКАЯ 1990: Арутюнова, Н. Д. – Жури́нская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс.
- БАРАНОВ 1992: Баранов, Г. С. Научная метафора: модельно-семиотический подход. Ч. 1. Современные лингвофилософские концепции метафоры. Кемерово: Кузбассиздат.
- БИКЕРТОН 1990: Бикертон, Д. Введение в лингвистическую теорию метафоры. (Пер. Н. Н. Перцовой) // Арутюнова, Н. Д. – Жури́нская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 284–306.
- БИРДСЛИ 1990: Бирдсли, М. Метафорическое сплетение. (Пер. Н. Н. Перцовой) // Арутюнова, Н. Д. – Жури́нская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 201–218.
- БЛЭК 1990: Блэк, М. Метафора (Пер. М. А. Дмитриевской) // Арутюнова, Н. Д. – Жури́нская М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 153–172.
- ВЕЖБИЦКАЯ 1990: Вежбицкая, А. Сравнение – градация – метафора. (Пер. Г. Е. Крейдлина) // Арутюнова, Н. Д. – Жури́нская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 133–152.
- ВЫГОТСКИЙ 1999: Выготский, Л. С. Мышление и речь. Москва: Лабиринт.
- ГАК 1973: Гак, В. Г. Высказывание и ситуация // Проблемы структурной лингвистики. 1972. Москва: Наука 349–372.

- ГУДМЕН 1990: Гудмен, Н. Метафора – работа по совместительству. (Пер. Р. И. Розиной) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 194–200.
- ГУМБОЛЬДТ 2000: Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. (Пер. Ш. В. Рамишвили). Москва: Прогресс.
- ДОБЖИНЬСКАЯ 1990а: Добжиньская, Т. Метафорическое высказывание в прямой и косвенной речи. (Пер. Г. Е. Крейдлина) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 456–475.
- ДОБЖИНЬСКАЯ 1990б: Добжиньская, Т. Метафора в сказке. (Пер. А. Л. Майорова) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 476–492.
- ДЭВИДСОН 1990: Дэвидсон, Д. Что означают метафоры. (Пер. М. А. Дмитриевской) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 173–193.
- КАССИРЕР 1990: Кассирер, Э. Сила метафоры. (Пер. Т. В. Топоровой) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 33–42.
- КОВАЧ 2012: Ковач, Арпад. Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина (От феноменологической эстетики к поэтике прозы). *Russian Literature* LXXII–I. 1–44.
- КОВАЧ 2015: Ковач, Арпад. Дискурс, рассказ и троп. («Покой» в творчестве Пушкина) // О.В. Федунина и Ю.Л. Троицкий (ред.) Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тютю. Москва: Intrada 336–349. – О поэтических фигурах кореференций в русской литературе XIX века // Каталин Кроо (глав. ред.). Голоса русских филологов из Будапешта. Литературоведение и языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша. Будапешт. 2018. 95–117.
- КОЖЕВНИКОВА 2009: Кожевникова, Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы. Москва: Знак.
- ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 1990: Лакофф, Дж. – Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем. (Пер. Н. В. Перцова) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 387–415.
- ЛАКОФФ–ДЖОНСОН 2004: Лакофф, Дж. – Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем. Москва: УРСС.
- ЛЕВИН 1965: Левин, Ю. И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. Тарту. Т. 2. 293–299.
- ЛЕВИН 1990: Левин, С. Прагматическое отклонение высказывания. (Пер. Н. В. Перцова) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 342–357.
- МАККОРМАК 1990: МакКормак, Э. Когнитивная теория метафоры. (Пер. А. Д. Шмелева) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 358–386.
- МЕЗЕНИН 1984: Мезенин, С. М. Образные средства языка. Москва: Издательство ТюмГУ.
- МИЛЛЕР 1990: Миллер, Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры. (Пер. В. В. Туровского) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 236–283.
- МОСКВИН 1997: Москвин, В. П. Русская метафора. Семантическая, структурная, функциональная классификация. Волгоград: Перемена.
- ОРТЕГА-И-ГАССЕТ 1990: Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры. (Пер. Н. Д. Арутюновой) // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 68–81.

- ОРТОНИ 1990: Ортони, Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре. (Пер. с английского В. В. Туровского) // Арутюнова, Н. Д. – Журиная, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 219–235.
- ПЕТРОВА 1989: Петрова, З. Ю. Регулярная метафорическая многозначность в русском языке как проявление системности метафоры // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. Москва: Прогресс.
- ПОТЕБНЯ 2003: Потебня, А. А. Теоретическая поэтика. Москва–Санкт-Петербург: Академия.
- РИКЁР 1990а: Рикёр, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. (Пер. М. М. Бурас и М. А. Кронгауза) // Арутюнова, Н. Д. – Журиная, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 416–434.
- РИКЁР 1990б: Рикёр, П. Живая метафора. (Пер. А. А. Зализняк) // Арутюнова, Н. Д. – Журиная, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 435–455.
- РИЧАРДС А. 1990: Ричардс А. Философия риторики. (Пер. Р. И. Розиной) // Арутюнова Н. Д. – Журиная М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 44–67.
- РЫНЬКОВ 1975: Рыньков, Л. Н. Типы метафорических словосочетаний в языке литературы // Русский язык в школе. 1. 45.
- СЕРЛЬ 1990: Серль, Дж. Метафора. (Пер. В. В. Туровского) // Арутюнова, Н. Д. – Журиная, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 307–341.
- СКЛЯРЕВСКАЯ 1993: Скляревская, Г. Н. Метафора в системе языка. РАН. Ин-т лингв. исслед. Санкт-Петербург: Наука.
- ТЕЛИЯ 1988: Телия, В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Б. А. Серебрянников (отв. ред.) Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. Москва: Наука 173–203.
- ТОМАШЕВСКИЙ 2001: Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект-Пресс.
- УИЛРАЙТ 1990: Уилрайт, Ф. Метафора и реальность. (Пер. А. Д. Шмелева) // Арутюнова, Н. Д. – Журиная, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 82–109.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ 1936: Фрейденоберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. Ленинград: Гослитиздат.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ 1978: Фрейденоберг, О. М. Миф и литература древности. Москва: Наука.
- ШЕЛЕСТЮК 2001: Шелестюк, Е. В. Метафора: двухкомпонентная или трехкомпонентная структура? // Актуальные проблемы лингвистики: Уральские лингвистические чтения. Материалы... конференции. Екатеринбург: Издательство УрГПУ 125–126.
- ЯКОБСОН 1990: Якобсон, Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. (Пер. Н. В. Перцова) // Арутюнова, Н. Д. – Журиная, М. А. (ред.) Теория метафоры. Москва: Прогресс 110–132.
- ARISZTOTELÉSZ 1997: Arisztotelész. Poétika és más költészettani írások. (Ford.: Ritoók Zsigmond.) Budapest: PannonKlett.
- BENYOVSZKY 2006: Benyovszky Krisztián. Az elbeszélt metafora // Világosság 8–9–10. 137–144.
- BEZECKY 1990: Bezecky Gábor. A jelentésteremtő metafora // Helikon 4. 379–389.
- BEZECKY 1992: Bezecky Gábor. Metafora és elbeszélés. // Literatura 1. 25.
- BEZECKY 2002.: Bezecky Gábor. Metafora, narráció, szociolingvisztika. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- CORTAZZI–JIN 1999: Cortazzi, Martin – Jin, Lixian. Bridges to learning: Metaphors of teaching, learning and language. // Cameron Lynne (ed.) Reasearching and applying metaphor. Cambridge: Cambridge University Press 149–76.
- DE MAN 1999: De Man, Paul. Az olvasás allegóriái. (Ford.: Fogarasi György.) Szeged: Ictus–JATE.
- GENETTE 1977: Genette, Gerard. A leszűkült retorika. (Ford.: Vigh Árpád) Helikon 1. 60–71.

- GIBBS 1994: Gibbs, Raymond W. *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- HALLIDAY 1978: Halliday, M. A. K. *Language as Social Semiotics*. Baltimore: University Park Press.
- HORVÁTH 2003: Horváth Kornélia. A szó mint metafora. A retorika, jelelmélet és nyelvelmélet összefüggéséről // *Világosság*. 11–12. 143–149.
- KOSZTOLÁNYI 1971: Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. 46–47.
- KOVÁCS 2013: Kovács Árpád. Mi az egzisztenciális metafora? // *Literatúra*. 39. 2. 95–114.; – La métaphore et l’identité générique (L’actualité de Northrop Frye) // *Genres et identité dans la tradition littéraire européenne*. Orizons, Comparaisons, Paris, 2017. 49–62.
- KOVECSES 2002: Kövecses, Zoltan. *Metaphor: A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- KÖVECSES 2005: Kövecses Zoltán. *A metafora*. Budapest, Typotext.
- SLAVICA 2019: *Slavica* 48, v печати.
- STEEN 1999: Steen, Gerard. Metaphor and discourse: Towards a linguistic checklist for metaphor analysis. // Cameron Lynne (ed.) *Researching and applying metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press 81–104.
- TODOROV 1977: Todorov, Tzvetan. Trópusok és figurák. (Ford.: Vajda András). *Helikon* 1. 30–40.

Ангелика МОЛНАР  
Дебреценский университет  
Дебрецен, Венгрия  
angelika.molnar@arts.unideb.hu

Ангелика МОЛНАР – Наталия НИКОЛИНА

**ТИПЫ И ФУНКЦИИ КОМПАРАТИВНЫХ ТРОПОВ  
В СОВРЕМЕННОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Л. УЛИЦКОЙ «ПИКОВАЯ ДАМА»)\***

**Types and Functions of Comparative Tropes in Contemporary Prose Texts  
(as represented in L. Ulickaya's Short Story "The Queen of Spades")**

**Abstract**

This article studies the types and functions of comparative tropes in Lyudmila Ulickaya's short story "The Queen of Spades", a reference to Alexander Pushkin's famous masterpiece. This question is connected with the main heroine's figure constructed on the basis of the system of tropes. In the analysis suggested by the authors, special attention is paid to the animalistic, vegetative and theatrical metaphors, parallels and similes. In the conclusion the difference between traditional and individual tropes in the woman writer's literary work is discussed.

**Keywords:** *Ulickaya, "The Queen of Spades", comparative tropes, metaphors, similes*

Для современной художественной прозы характерно последовательное обращение к объемным метафорам и углубление их взаимодействия со сравнениями. Одновременно усиливается связь компаративных тропов с прямыми обозначениями реалий, контактирующими с ними в контексте; см., например: «Овощи и фрукты. Один был даже сухофрукт, вернее сказать, орешек – Жень-Арахис, подруга покойной жены... Хитрая, как муха» (Л. Улицкая. «Второе лицо»).

Функции компаративных тропов (сравнений и метафор) в художественном тексте усложняются. Собственно характеризующая функция взаимодействует у них с концептуализирующей и интертекстуальной функциями. Метафоры и сравнения участвуют в дифференциации субъектно-речевых планов текста, выражают оценки как повествователя, так и персонажей, служат ключом к подтексту произведения.

Рассмотрим функционирование компаративных тропов и их роль в тексте рассказа Л. Улицкой «Пиковая дама». Уже заглавие его представляет собой интертекстуальную метафору, отсылающую к повести А. С. Пушкина.

«Пиковой дамой» в рассказе Улицкой называют главную героиню Марию Чарнецкую, Мур. Её прозвище, с одной стороны, явно связано со звукоподражанием *мур*, что подчеркивается рядом деталей в тексте, см., например, «фыркнула», «мурлыкающий голос» героини. Образ Мур характеризуется свойствами и коннотациями, присущими ласковым и одновременно жестоким

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».

животным – кошкам. Сравнение с кошкой в дальнейшем трансформируется в тексте в образ «тигрицы на охоте». С другой стороны, слово *Мур* вызывает ассоциации с глаголом *муровать* и польским или немецким существительным *mur* – стена. «Пиковая дама» Мур стеной отгораживает дочь, подавляя ее, от полной, насыщенной жизни, отрезая ее от мира.

Метафоры и сравнения, характеризующие Мур, динамичны, они включаются в номинационный ряд героини и отражают оптические и оценочные точки зрения других персонажей, прежде всего Анны Федоровны. Так, первоначально она видит мать «отстраненно, чужими глазами»: «...перед ней стоял ангел, без пола и без возраста, и почти без плоти» [УЛИЦКАЯ 2006: 92]. Метафора *ангел*, однако, отвергается персонажем, она сменяется в тексте другими оценочными номинациями, преимущественно с пейоративной оценкой: «чудовище», «старая гримза», «Пиковая дама», «прозрачное насекомое». Последняя метафора соотносится с образом бесплотного «духа» в начале рассказа: героиня окончательно переводится из сферы высокого в сферу низких существей.

Описание внешности Мур в рассказе характеризуется преломлением нескольких мотивов. Это прежде всего бестелесность героини: «<...> без пола и без возраста, и почти без плоти. Живая одним духом» [УЛИЦКАЯ 2006: 92]. Мотив *бесплотности* трансформируется в мотив *пустоты*: «Мур ... неодобрительно смотрела на Анну Федоровну глазами цвета пустого зеркала» [УЛИЦКАЯ 2006: 91]. Дальнейшее описание развивает эти мотивы: «Черное кимоно висело пустыми складками, как будто никакого тела под ним не было. Только желтоватые костяные кисти в неснимающихся перстнях да длинная шея с маленькой головой торчали, как у марионетки» [УЛИЦКАЯ 2006: 91].

Детали этого описания подчеркивают мертвенность образа Мур и соотносятся с традиционным олицетворением смерти. Одновременно они вызывают ассоциации и с образом *Коцея Бессмертного*. Эта связь подчеркивается в контекстах, развивающих тему витальности Мур и кажущейся бесконечности ее жизни.

Фокус в описаниях Мур неоднократно смещается: сравнения и метафоры, ассоциативно связанные с образом смерти, противопоставлены сравнениям, утверждающим тему продолжающейся жизни и обновления. Ср., например: «А Мур, как беременной женщине, постоянно хотелось чего-то неизвестного, неопределенного – словом, поди туда, незнамо куда, и принеси то, неведомо что» [УЛИЦКАЯ 2006: 94]. В героине, таким образом, подчеркиваются черты сказочной злой волшебницы, ассоциативно она сближается и с образом Парки («как будто плела пряжу из нескольких нитей» [УЛИЦКАЯ 2006: 105]). Одновременно устанавливаются связи Мур с образами авангарда («Та уже сидела ... в позе любительницы абсента» [УЛИЦКАЯ 2006: 97]) и посредством метафорических цепочек выявляется механистичность ее мыслей и воспоминаний: «Она [Анна Федоровна] знала все круги, восьмерки и петли, наподобие тех, что в Гришиной железной дороге, по которым скользят паровозики старых мыслей, делая остановки и перекидки в заранее известных местах ее великой биографии» [УЛИЦКАЯ 2006: 100].

Тема пустоты, определяющей характер героини, актуализируется в развернутом сравнении, служащем метафорой жизни Мур, и сменяющей его цепочке «театральных» тропов: «В прежние времена Мур интересовалась событиями и людьми как декорацией собственной жизни и статистами ее пьесы, но с годами все второстепенное линяло и в центре пустой сцены оставалась она одна и ее разнообразные желания» [УЛИЦКАЯ 2006: 105].

Как видим, образ главной героини создается в тексте на основе **системы** компаративных тропов разных типов: это прежде всего зоонимические метафоры и сравнения, а также театральные метафоры. Они дополняются в тексте частными образными параллелями с растением, насекомым, наконец, «осколками разбитой посуды». Ср.: «Слово “нет” еще не было произнесено вслух, но оно уже существовало, уже проклюнулось как слабый росток»; «какую бурю поднимет это прозрачное насекомое» [УЛИЦКАЯ 2006: 150].

Зоонимические компаративные тропы служат средством характеристики и других персонажей рассказа. Так, в описании Анны Федоровны и ее дочери используются «птичьи» метафоры. Ср.: «обе в старых теплых халатах, похожие на поношенные плюшевые игрушки, сели на гобеленовый диванчик, такой же потертый, как и они сами.» [УЛИЦКАЯ 2006: 106]. «Катя, поджав под себя тонкие ноги, забила матери под руку, как цыпленок под крыло рыхлой курицы. В Кате ... действительно было что-то цыплячье; круглые глаза на белесой перистой головке, тонкая шея, длинный нос клювиком. Птичье очарование, птичья бестелесность.» [УЛИЦКАЯ 2006: 107].

Для слова *бестелесность*, неожиданно сближающего Мур и ее близких, в рассказе характерна диффузность значений: в контекстах, связанных с Мур, как уже отмечалось, оно соотносится с мотивом *смерти*, в приведенном выше контексте оно выражает смыслы ‘хрупкость’, ‘отсутствие активности, жизненной энергии’.

Фамилия Анны Федоровны (по отцу) также связана с образом *птицы*, всегда возвращающейся в свое домашнее гнездо: *der Storch* – аист. Сопоставление Анны Федоровны с курицей – птицей, не умеющей летать, – поддерживается ее внешней характеристикой; например, у нее «воробьиного цвета волосы».

Зоонимические метафоры и сравнения распространяются и на внуков Анны Федоровны, ср., например: «Гриша ... коршуном кидался на телефонную трубку» [УЛИЦКАЯ 2006: 144]; «Гриша, дрожащий от нетерпения, как щенок перед утренней прогулкой, завопил счастливым голосом: – Ура! Мы едем в Шереметьево!» [УЛИЦКАЯ 2006: 156].

Вне зоонимического метафорического поля в тексте рассказа оказывается бывший муж Анны Федоровны – Марек, который сравнивается с *Дедом Морозом*. Компаративные тропы в его описании носят амбивалентный характер. С одной стороны, мир Марека отмечен белым цветом (снег, дача, белая яхта «как костяная брошка на синем шелке»), с другой стороны, в описании персонажа упоминается «нестерпимо красный шарф», «глубокого кровавого цвета». Этот метафорический эпитет не случаен: он выполняет в тексте явно проспективную функцию, предвосхищая трагический финал рассказа, и ассоциативно сближает персонажа с Пиковой дамой.

Компаративные тропы, таким образом, выделяют существенные особенности каждого из персонажей, при этом они подчеркивают неоднородность, неоднозначность их образов. Рассредоточенные повторы метафор и сравнений выявляют подтекст произведения и значимые отношения в структуре текста. При этом компаративные тропы неизменно связаны с ситуациями, изображаемыми в рассказе, и опираются на обозначаемые в нем реалии. Так, деятельность Анны Федоровны, *глазного* хирурга, уподобляется работе домашней хозяйки, ювелира и швеи: «... этими грубоватыми пальцами латала, штопала, подклеивала тончайшее из мировых чудес... [глаза] [УЛИЦКАЯ 2006: 97]»; «Вся ювелирная работа пошла насмарку» [УЛИЦКАЯ 2006: 130].

Образ, связанный с профессиональной деятельностью персонажа, появляется в финале рассказа и поднимается до символа. С «радужной оболочкой» «огромного, самого синего глаза» сравнивается утреннее «переливчатое» небо [УЛИЦКАЯ 2006: 153]. В выборе сравнений отражается точка зрения героини, которая перед смертью рисуется освещенной голубоватым светом. *Световая* характеристика интенсифицируется, ставится в один семантический ряд с огнем: «свет был таким напряженно ярким, таким накаленно ярким» [УЛИЦКАЯ 2006: 154]. Показательно, что в тексте рассказа наблюдается обратимость метафор. Сопоставление Мур с ангелом в начале произведения оказывается ложным, эта метафора становится оценочной характеристикой «курицы» Анны Федоровны; см. фрагмент диалога с Марексом: « – Ты ангел, Анеля... И самая большая моя потеря...» [УЛИЦКАЯ 2006: 141]. Характерно, что польский вариант имени Анны – Анеля – в звуковом отношении сближается с польским словом *anioł* (ангел).

Освещение, в котором рисуется Анна Федоровна в финале рассказа, делает ее также подобной ангелу. Однако кольцевой семантической композиции в рассказе не возникает.

Прохладный пакет молока словно охлаждает «горящую» героиню. Его белый цвет противопоставлен черному кофе, требуемому Мур. «Она упала вперед, не выпуская из рук прохладного пакета» [УЛИЦКАЯ 2006: 154]. Таким образом сопоставляются жизнь и смерть, акцентируются освобождение из рабства Анны Федоровны и настоящее вознесение, несмотря на падение. В отличие от пушкинской Пиковой дамы, в рассказе Л. Улицкой умирает не старуха, а дочь, а будни семьи сохраняют привычный им характер. Последняя метафора в тексте произведения, связанная с Мур, вновь утверждает ее зловещую власть над жизнью окружающих: «Мур ... вцепилась в поручни капитанского мостика, с которого она последние десять лет, после перелома шейки бедра, руководила всеобщей жизнью, и сказала внятно и тихо: – Что? Что? Все равно будет так, как я хочу...» [УЛИЦКАЯ 2006: 157].

Таким образом, для текста рассказа «Пиковая дама» характерно функционирование метафор и сравнений, раскрывающих сложные, неоднородные образы, представленные рядом фокусов, которые взаимодействуют друг с другом и находятся в определенной иерархии по отношению друг к другу. Метафоры постоянно взаимодействуют со сравнениями, которые последовательно

разворачиваются в них, усиливая семантическую плотность текста, см., например, ключевую метафорическую цепочку рассказа, открывающую его.

Развернутое сравнение первого предложения превращается в метафору, а затем трансформируется в аллегория, определяющую произведение в целом, так как ускоренное мироустройство, отождествляемое часовым механизмом, далее в тексте сужается до размеров мозга Мур – Пиковой дамы. В результате заглавие рассказа, именуемого по его главной героине, на самом деле содержит ее же историю, служит сгущением всего текста. Это подчеркивается и созвучием «мур – мир», представленным только в данном произведении: «то ли колесики в мировом часовом механизме поистерлись, то ли зубчики съелись, – только время стало катиться ускоренно, то и дело впадая в мерцательную аритмию, и так получилось, что по ходу движения этого ущербного времени, тридцать лет ... уже почти ничего не значили» [УЛИЦКАЯ 2006: 87].

Эстетический эффект компаративных тропов в рассказе создается не столько наличием общих сем, сколько включенностью слов в «несовместимые семантические пространства» [ЛОТМАН 1999: 54]. Традиционные для русской художественной речи сравнения и метафоры сочетаются в тексте с индивидуально-авторскими, характеризующимися резким категориальным сдвигом. Компаративные тропы в рассказе вступают в оппозиции либо сближаются по семантике и участвуют в развертывании сквозных мотивов произведения. Они создают контраст с тривиальной таксономией описываемых в тексте реалий: «Метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании...» [АРУТЮНОВА 1990: 17]. В результате компаративные тропы служат ключом к интерпретации текста.

### Литература

- АРУТЮНОВА 1990: Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс // Арутюнова, Н. Д. – Журинская, М. А. (ред.) Теория метафоры. Сборник статей. Москва: Прогресс 5–32.
- ЛОТМАН 1999: Лотман, Ю. М. Текст как смыслопорождающее устройство // Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры 11–162.
- УЛИЦКАЯ 2006: Улицкая, Л. Пиковая дама // Улицкая, Л. Первые и последние: Рассказы. Москва Эксмо. 87–157.

Ангелика МОЛНАР  
Дебреценский университет  
Дебрецен, Венгрия  
angelika.molnar@arts.unideb.hu

Наталия НИКОЛИНА  
Московский педагогический государственный университет  
Москва, Россия  
ruskafedra314@gmail.com

Наталья НИКОЛИНА – Зоя ПЕТРОВА

**СИСТЕМА КОМПАРАТИВНЫХ ТРОПОВ  
В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»\*****The System of Comparative Tropes in «Aviator», a Novel by E. Vodolazkin****Abstract**

The article discusses the functioning of metaphors and similes in the text of E. Vodolazkin's novel «Aviator». The tropes are divided into two groups: conceptualizing tropes and non-plot-forming ones. The main semantic types of comparative tropes are noted as proceeding from «tenors» and «vehicles» of metaphors and similes. It is shown that the tropes interact with each other and form a system in the text. Emphasis is put on the dynamism of metaphors and similes in the novel: they regularly reflect the hero's changing perceptions. Comparative tropes play an important role in the unfolding of the key motifs of the novel and are associated with its various temporal and narrative plans.

**Keywords:** *metaphor, simile, comparative trope, semantic class, system of tropes, motif, «tenor», «vehicle»*

Функционирование компаративных тропов (метафор и сравнений) в художественной прозе давно привлекало к себе внимание исследователей: изучалась метафорика в различных идиостилиях, например Н. В. Гоголя [КОЖЕВНИКОВА 2009: 663–672], Ф. М. Достоевского [РУЖИЦКИЙ 2015], А. П. Чехова [КОЖЕВНИКОВА 2011: 284–317], В. В. Набокова [ГУСЕВА 2018], Е. Замятина [КОЖЕВНИКОВА 2009: 743–752], А. П. Платонова [КОЖЕВНИКОВА 2009: 753–762], О. Э. Мандельштама [МЕЛЬНИКОВА 2003], А. Грина [КЛЮЧЕРОВА 2017] и др., тропы в рамках определенного литературного направления [ЛЕЭМЕТС 1974], связь тропов и реалий, повтор и варьирование тропов, однако до сих пор относительно мало работ, посвященных описанию компаративных тропов на материале конкретных произведений [БАРАНОВ – электронный ресурс; ГОЛОВНЕВА–НОВИКОВА 2018; ДМИТРОВСКАЯ 2001, КАДИМОВ–МАЛЛАЛИЕВ 2009; ОГОЛЬЦЕВА 2010]. Задача нашей статьи – рассмотреть особенности употребления метафор и сравнений в романе современного прозаика Е. Водолазкина «Авиатор» (2016 г.).

Компаративные тропы в романе «Авиатор» можно разделить на два типа. Первый тип тропов можно условно назвать концептуализирующими, они

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».

непосредственно связаны с развитием сюжета романа и, соответственно, с его идейно-эстетическим содержанием. Эти тропы в романе прежде всего определяют образ главного героя, характеризуют и оценивают его. Одновременно они служат источником порождения разветвленных образных параллелей в тексте. Основная метафора этой группы вынесена в заглавие – «Авиатор». Заглавие *авиатор* связывает разные временные планы произведения, при этом это слово не сразу метафоризируется. Впервые оно употребляется в прямом значении в воспоминаниях о раннем детстве, но уже содержит потенцию для семантического сдвига: «Мы с кузеном Севою на Финском заливе. <...> Воображаем себя *авиаторами*. Летим вдвоем: на переднем сиденье я, на заднем Сева. Там, в холодном небе, пустынно и одиноко, но нас согревает наша дружба.

– *Авиатор* Платонов, – кричит мне сзади Сева. – *Авиатор* Платонов, по курсу населенный пункт Куоккала! Я не понимаю, зачем Сева обращается к своему коллеге так церемонно. Может быть, для того, чтобы Платонов не забывал, что он *авиатор*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 24].

По мере развития сюжета семантика слова усложняется. Следующее его употребление связано с описанием полетов аэропланов: «Меня завораживало само слово – авиатор. Его звучание соединяло в себе красоту полета и рев мотора, свободу и мощь. Это было прекрасное слово. Позднее появился “летчик”, которого будто бы придумал Хлебников. Слово неплохое, но какое-то куцее: есть в нем что-то от воробья. А авиатор – это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я. Авиатор Платонов. Это стало не то чтобы домашним именем, но время от времени меня так называли. И мне это нравилось» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 92]. Контекст, в котором употребляется это слово, содержит метаязыковой комментарий, образную параллель и наблюдения героя над звуковым обликом лексической единицы, участвующим в создании ее образного смысла.

Далее метафора *авиатор* служит основой для развития обобщающей образной параллели «жизнь – полет», которая конкретизируется в частной образной параллели «взлет авиатора – символ надлежащего течения жизни»: «Однажды в Сиверской я видел, как с плохо выкошенного поля взлетал аэроплан. Набирая разбег, *авиатор* объезжал выбоины, подпрыгивал на кочках и внезапно – о, радость! – оказался в воздухе. Глядя, как судорожно перемещается по полю машина, никто полета, откровенно говоря, не ожидал. А *авиатор* – взлетел. <...> С каких-то пор эта картинка видится мне символом надлежащего течения жизни. Мне кажется, что у людей состоявшихся есть особенность: они мало зависят от окружающих. Независимость, конечно, не цель, но она – то, что помогает достигать цели. Вот бежишь ты по жизни со слабой надеждой взлететь, и все смотрят на тебя с жалостью, в лучшем случае – с непониманием. Но ты – взлетаешь, и все они с высоты кажутся точками. <...> А ты летишь в избранном тобой направлении и чертишь в эфире дорогие тебе фигуры. Стоящие внизу ими восхищаются (немножко, может быть, завидуют), но не в силах что-либо изменить, поскольку в этих сферах всё зависит лишь от умения летящего. От прекрасного в своем одиночестве *авиатора*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 345].

В метафоре в этом контексте, таким образом, актуализируются такие смыслы, как независимость, одиночество, отстраненность. Она определяет основу сопоставления героя с «авиатором» – наличие широкого обзора мира сверху. Эта пространственная точка зрения мотивирует основное предназначение «авиатора» – дать описание ситуаций прошлого с мельчайшими присутствиями им деталями и воссоздать общую картину эпохи, см. слова Насти о Платонове: «как подробно он описывает всяческие детали, и чем старше они – тем с большей любовью! <...> пишет проект грядущего всеобщего восстановления мира» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 277].

Инструментом фиксации прошлого, ушедшего «с поверхности Земли» мира является память. Почти весь текст романа – повествование от лица Платонова – представляет собой ретроспекцию как результат ее действия. С точки зрения главного героя, именно то, что сохраняется в памяти, останется в реальном мире: «А может, всё где-то и останется – в какой-то части мироздания, не обязательно ведь в моей голове – найдет себе безветренную гавань и будет в ней существовать» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 186]. Память в романе концептуализируется, при этом в тексте используются разные образы памяти, которые дифференцируются на память спасающую и память убивающую. Прошлое для героя соответственно делится на два временных отрезка, между которыми – «разлом», «бездна». Память о первом прошлом (детстве) спасает, о втором – убивает: «Я видел вещи, которые выжигали меня изнутри, они не помещаются в слова. <...> Я это видел. И с тех пор безуспешно гоню из памяти» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 251].

Ключевое для романа понятие «память» характеризуется в тексте разными метафорами и сравнениями: *зарастание* памяти: «<...> трава – это *зарастание* памяти о человеке, <...> пока есть кому с этой травой справляться, человек каким-то образом на земле еще присутствует» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 80], запечатление в памяти – *фотография*: «На лестничной площадке я обернулся и бросил взгляд на светлый прямоугольник двери. За спинами конвоя я увидел моих дорогих – оказалось, в последний раз. Я вижу их и сейчас с *фотографической* точностью. Знаю, что так же они увидели и меня обернувшегося. На всю жизнь *сфотографировали* – меня освещала вспышка их горя. После моей смерти две *фотокарточки* сольются в одну» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 122–123], воспоминание – *обратная съемка*: «Вот показывается траурная процессия и в который, кажется, раз проезжает мимо нас. Я так жадно в нее всматриваюсь и так часто впоследствии *прокручиваю* это зрелище в памяти, что в моем сознании оно остается многократным. Будто в *обратной съемке*, процессия спешно возвращается к началу Невского <...>» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 317], воспоминание – *фонарь в тумане*: «Эта картинка мерцала в моей памяти размытым пятном, эдаким *фонарем в тумане*, а тут вдруг предстала во всей резкости» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 393].

Устойчивое метафорическое обозначение главного героя – *авиатор* – дополняется в тексте другими его образными номинациями. Так, герой отождествляет себя с Лазарем, с этим евангельским образом связан мотив воскресе-

шения. Это и реальное воскрешение замороженного персонажа, и метафорическое воскрешение поколения, ср.: «Засыпая, я думал о Лазаре. Его судьба была для меня единственной надеждой. Если оказалось возможным воскресить четырехдневного мертвеца, от которого уже исходил смрад, что может быть невозможного в воскрешении замороженного по всем правилам человека?», «Думая сейчас о моей разморозке, я – ввиду количества ушедших лет – спрашиваю себя: не стала ли она *воскрешением* целого поколения? Ведь любая деталь, которую я сейчас припоминаю, автоматически становится деталью эпохи» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 279].

Слово *Лазарь* имеет в тексте романа двойной смысл: с одной стороны, это отсылка к библейскому образу, с другой – лагерная аббревиатура: «– “ЛАЗАРЬ” – сокращение лазарета? – Это другое сокращение. <...> – “Лаборатория по замораживанию и регенерации”» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 207].

Другой сквозной образ, связывающий разные временные планы романа, – *Робинзон Крузо*, герой любимой, «целебной» детской книги, о которой Платонов неоднократно вспоминает в своем повествовании. Он сближает себя с Робинзоном на основе отношения ко времени, в результате в тексте отражается параллелизм судеб Платонова и литературного героя. Как и Робинзон, Платонов оказывается в другом времени: «*Родившее его время* [Робинзона] *осталось где-то далеко, может быть, даже ушло навсегда*. Он теперь в другом времени – с прежним опытом, прежними привычками, ему нужно либо их забыть, либо воссоздать весь утраченный мир, что очень непросто» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 42].

Параллельно обогащается дополнительными смыслами слово *остров*, в тексте сближаются необитаемый остров Робинзона и Соловки. Эта образная параллель далее развивается, при этом осмысливается сходство целей Платонова и Робинзона: «Я представлял себе Робинзона Крузо бредущим вдоль полосы прибоя, переносился на его остров со своего и, если даже не менялся с ним местами (зачем ему мой остров?), то сменял его на несколько мгновений в той благословенной необитаемой земле. <...> Те, что создали соловецкий ад, лишили людей человеческого, а Робинзон – он ведь, наоборот, очеловечил всю окружающую его природу, сделал ее продолжением себя. Они разрушали всякую память о цивилизации, а он из ничего цивилизацию создавал. По памяти» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 192]. Как Робинзон, авиатор Платонов ставит себе задачу воскрешения поколения, тоже по памяти.

В дальнейшем имя *Робинзон Крузо* употребляется в тексте уже как метафора: «В моей прежней квартире я иногда чувствую себя будто на острове – среди моря чужой жизни. Бедный *Робинзон Крузо*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 290].

Эта метафора поддерживается другими конструкциями параллелизма: «я подумал: Робинзон за грехи был заброшен на остров и лишен своего родного пространства. А я лишился своего родного времени – и тоже ведь за грехи» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 297].

Сквозной образ *Робинзон Крузо* связан с детством героя, которое оценивается как рай, в противовес аду – лагерю: «<...> лагерь – *ад* не столько из-за телесных мучений, сколько из-за расчеловечивания многих, туда попавших.

Чтобы не позволить истребить в себе остатки человеческого, нужно этот *ад* хоть на время покидать – хотя бы мысленно. Думать о *Рае*. <...>

Проснешься, бывало, на даче рано утром – все спят еще. <...> Тихо, как в *Раю*. Мне почему-то кажется, что в *Раю* должно быть тихо» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 163].

Образ рая взаимодействует в воспоминаниях о детстве с другими образами, которые сопровождаются высокой оценкой. Это образы гармонии и симметрии, присущих как любимому городу детства, так и семье: «Я ведь любил Петербург бесконечно. <...> Его гармония противостояла в моих глазах хаосу, который пугал и расстраивал меня с детства. <...> Ах, да – гармония. Строгость. Вот мы с отцом и матерью – я в центре, они по бокам, держат меня за руки, идем по Театральной улице от Фонтанки к Александринскому театру, прямо посередине улицы. Сами – *воплощение симметрии*, если угодно – *гармонии*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 31].

С детством героя связан в романе мотив утраченного рая. Характерно, что в детских воспоминаниях присутствуют возвышенные библейские образы – *ангел Апокалипсиса*; *колесница, несущая огнеборцев*; *ковчег*, см. например: «А еще вспомнился пожар. Не сам пожар, а как ехали его тушить – по Невскому, ранней осенью, на исходе дня. Впереди на вороном коне – *скачок*. С трубой у рта, как *ангел Апокалипсиса*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 32].

Описания, отражающие детское восприятие, характеризуются образами, в основе которых лежит остранение (В. Б. Шкловский), восприятие как бы «заново». При этом особенно часто используются образы, базирующиеся на анимизме, например: «У нас нет патефона, и я смотрю, как крутят ручку сидящие рядом. Кто сидит – не помню, но до сих пор вижу, как вращается ручка. Через мгновение раздаётся музыка – хрипая, заикающаяся, и всё же музыка. Пение. *Ящик, полный маленьких, простуженных, поющих*, – как же я тогда хотел им обладать!» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 36]

Прием остранения характерен и для описания взрослого состояния героя после размораживания: «Сегодня у меня сломался грифель, сказал об этом Валентине. Она из кармана достает что-то вроде карандаша, протягивает мне. Забавно, – говорю, – *металлический грифель, никогда не видел такого*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 18]. Этот тип восприятия отмечает и сам герой: «Таких неизвестно откуда всплывших фраз у меня уже несколько. У них есть, наверное, своя история, а я произношу их как в первый раз. *Чувствую себя Адамом. Или ребенком: дети часто произносят фразы, еще не зная их смысла*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 22].

Образная оппозиция «ад / утраченный рай», отмеченная выше, входит в группу концептуализирующих образных параллелей. Если рай связан с детством, то метафора ада в романе неоднородна. Она используется, во-первых, для характеристики социально-политических условий: «Неужели, думалось, даже далекое будущее не выведет нас из большевистского *ада*?» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 244], во-вторых, для оценки внутреннего состояния персонажа: «А вообще, жизнь разваливается на части, хоть я и пытаюсь связать их воедино. Разваливается и прекращается. *Держи ум твой во аде и не отчаивайся*. Всё, о чем я ни думаю, погружает мой ум во *ад*. Который и есть отчаяние» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 387].

С сюжетом романа непосредственно связаны также лексические единицы с семантикой ‘холод’. Значение этих лексических единиц в тексте расширяется, приближаясь к метафорическому. Например, «Всё, что пишу сейчас, – от волнения. От мерцающего моего сознания, *не вполне* еще, кажется, *размороженного*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 170], «Впрочем, и я, готовясь к погружению в азот, своих суждений уже не скрывал – от всех, не только от Муромцева. Мои слова доходили, скорее всего, до лагерного начальства, но оно относилось к ним совершенно спокойно. Знало, что все мои суждения будут *заморожены* вместе со мной. И никогда не растают» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 244].

Совмещение прямого и метафорического значения слова *заморозить(ся)* обыгрывается в каламбуре Гейгера: «Один из начальников паспортной службы оказался его бывшим пациентом. – До паспортной службы он тоже был *заморожен*? – спросила я у Гейгера. – Наоборот, – ответил Гейгер, – он *заморозился*, попав на службу. Но иногда оттаивает: вас распишут без очереди» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 335].

Итак, к концептуализирующим группам компаративных тропов в романе относятся ключевые образные номинации главного героя (авиатор, Лазарь, Робинзон Крузо), метафоры памяти, образная оппозиция «ад / рай», тропы, связанные с воспоминаниями о детстве, и глагольные метафоры с семантикой холода.

К этой группе примыкает ряд компаративных тропов, отражающих отношения главного героя с возлюбленной со значащим именем *Анастасия*. Эти отношения характеризуются Платоновым метафорами *воздушность*, *хрупкость*: «Мы вот так же неподвижно лежали на кровати, рука в руке, висок к виску. Я тогда не мог сглотнуть слюну – боялся, что она услышит звук глотания, нарочно кашлял, чтобы оправдать этот звук – такими нематериальными были наши отношения. Или чтобы там хрустнуло в суставе – тоже боялся, потому что сразу разрушилась бы вся *воздушность*, вся *хрупкость* наших отношений. В них не было ничего телесного» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 30].

Описания возлюбленной строятся на оппозиции «Анастасия в прошлом / Анастасия в настоящем». В воспоминаниях Платонова употребляются такие сравнения и метафоры, как *ноготь – чешуйка перламутра*, *волосы – шелк, пыльный поток*, *рука – змейка*. В описании же Анастасии в настоящем используются тропы с совсем другими образами сравнения: *голос – скрип калитки*, *гвоздь по стеклу*: «Вдруг Анастасия прерывает молчание. Она говорит: – Зарецкий. Это звучит как *скрип калитки*. Как *гвоздь по стеклу*. От нее тогдашней дальше всего ушла даже не внешность – голос» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 209], в тексте возникает образ увядшего цветка. Растительная метафора, связанная с темой увядания, употреблялась в тексте и ранее: «Арбуз уже не так блестел, как тогда, в Сиверской, но ведь и время было другое. <...> А еще я смотрел на Анастасию и думал, что вот, когда-нибудь она тоже увянет, что свежее, светящееся ее лицо *сморщится, как арбузная корка*. Может ли такое быть? И отвечал: не может» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 67].

Если первая группа тропов, которые носят в романе концептуализирующий характер, связана преимущественно с образами главного героя и Анастасии, то ко второй группе компаративных тропов относятся метафоры и сравнения, характеризующие других персонажей и окружающий их мир. Условно эти компаративные тропы можно назвать несюжетообразующими. В их составе прежде всего выделяются частотные в тексте зооморфные тропы. Так, в воспоминаниях Платонова о детстве животным уподобляются в основном предметы и растения. Это уподобление происходит на основе внешних впечатлений и непосредственных ощущений: паровоз – *лошадь*, *личинка*: «Остановившись в Сиверской, паровоз тяжело выдыхал, и это был его окончательный выдох. В нем еще что-то клочкотало, шипело что-то, но готовности следовать дальше уже не было: в этих звуках проявляла себя лишь невозможность мгновенно затихнуть. Так после бега храпит, восстанавливая дыхание, *скаковая лошадь*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 43], «Поезд был виден издалека и подходил медленно. Как только он появлялся над точкой слияния рельсов, встречавшие поворачивались к нему лицом. Заметив, уже не выпускали из виду. Они еще говорили друг с другом, еще интересовались сиверскими новостями, но понастоящему внимание их было приковано к ползущей по рельсам *личинке*, к ее необъяснимому превращению в паровоз» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 51], водоросли – *змеи*: «Сиверская, 1917-й, я стою, прислонившись к перилам мостика. Скрещенные на груди руки, взгляд, по просьбе отца, вдаль. Подо мною быстрое течение Оредежи, в струях воды извиваются водоросли. Если долго на них смотреть, кажется, что это *речные змеи* (есть такие?) плывут вверх по течению» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 215], банки – *маленькие злые рыбы*, *тираньи*: «Новый прилив страха – перед снятием банок. Мальчику кажется, что в спину они впились намертво. Напоминают *маленьких злых рыб*. Может быть, *пираний*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 366–367].

Зооморфные тропы в повествовании взрослого Платонова уже редко характеризуют внешние впечатления: «Под козырьком курили двое в белых халатах, тягуче сплевывали на землю. *Два верблюда*. Прошел мимо них к справочному окну» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 169]. Чаще они имеют характер не непосредственного впечатления-уподобления, а характеризуют лиц, особенности их внутреннего мира, или же участвуют в обобщающих рассуждениях на социально-политические темы. Так, Аверьянов сопоставляется с крысой. Метафорический ряд, характеризующий Зарецкого, включает несколько образов сравнения, представляющих кластер «Насекомые и пресмыкающиеся»: *червь*, *гнида*, *земноводное*, *рептилия*: «Можно было бы сказать, что Зарецкий одинок, если бы это слово передавало происходящее с нашим соседом. Одинок ли в стволе *древесный червь*? А ведь было в нем что-то от *червя*. Гибкость, мягкость. Способность принимать температуру окружающей среды» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 64–65], «Я подошел к двери Зарецкого и дернул за ручку. Она оказалась запертой изнутри на крючок. Я дернул ее двумя руками, и крючок слетел. Зарецкий сидел, сложив руки на столе. Стол был чист, на нем не было даже колбасы.

– Я убью тебя, *гнида*, – сказал я негромко.

– Убьете пролетария – пойдете под суд, – так же негромко ответил Зарецкий. В его словах не было вызова, скорее – скорбь. Сидел неподвижно, и только на скуле дергался желвак. *Земноводное. Скорбная рептилия*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 106].

Этот образный ряд получает развитие и в речи Гейгера: Зарецкий – *мокрица*: «Этот рисунок потряс бы меня, даже если бы я ничего не знал о Зарецком. Но я ведь знаю – и рисунок потрясает вдвойне. Он освобождает Зарецкого. Избавляет от его страшной роли – быть *мокрицей*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 385].

Образы животных, как уже отмечалось, используются и в обобщающих рассуждениях героя на социально-политические темы: «Муромцев делал всё, чтобы продлить время нашего пребывания на Анзере, но что значили несколько подаренных недель в сравнении с отобранной жизнью? Мы чувствовали себя *животными*, которых кормят на убой и которые – в отличие от обычных животных – об этом знают. Было в нашей жизни и в самом деле что-то животное – какое-то оупение было, не позволявшее приходить в отчаяние» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 239].

Как отмечается в записях Гейгера, Платонов сравнивает население страны с *глубоководными рыбами*, которые могут жить только под давлением [ВОДОЛАЗКИН 2019: 328].

Современники Платонова, ставшие атеистами, сопоставляются им с божьей коровкой на шоссе: «Обилие открытий затуманило головы еще моим бывшим современникам, сделавшим атеизм модой. Уже тогда они напоминали *божью коровку* на шоссе. Она проползла десяток метров и очарована своим движением. Ей кажется, что она всё изучила и поняла. Но она никогда не узнает, где начинается шоссе и куда ведет» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 357].

Наряду с зооморфными тропами в тексте романа используются олицетворяющие (антропоморфные) тропы. Особенно часто они встречаются в описаниях природы: «И сосны, и волны меняют свой облик в сумраке белой ночи. В них появляется не то чтобы угроза, нет, просто они теряют свою дневную *ласку*. Так, видя улыбчивого человека задумавшимся, испытываешь беспокойство» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 25].

Антропоморфные тропы отражают особенности детского восприятия, характеризующегося прежде всего установкой на конкретное, чувственное восприятие мира: «Путаясь в русских словах, финка хвалит свою корову. Эту корову я представляю *похожею на саму молочницу – огромной, неторопливой, с широко посаженными глазами и тугим выменем*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 25]. С другой стороны, они передают точку зрения взрослого повествователя, в речи которого усложняется структура и семантика метафор и сравнений: «Слева тянулся ряд некрашенных гаражей, а справа – пустырь с посаженными по линейке чахлыми березками. Среди засохшей, со следами автомобильных колес, грязи эти березки не радовали глаз. *Жизнь их была мучением*. Их *убогое кокетство* было безотраднее ржавчины гаражей: те, по крайней мере, ни на что не претендовали» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 181].

Особую группу антропоморфных тропов в романе составляют олицетворения машин, механизмов, оборудования. Эти персонифицирующие метафоры и сравнения характерны для речи Платонова и Гейгера. Так, в записях Гейгера дается развернутая образная характеристика военных орудий: «Поднятые вверх стволы орудий. Темно-зеленые, постепенно возникают из серого. *Задумчиво* целятся в небо, блеск их матов. <...> *Царство* неподвижного металла – и не дай Бог ему сдвинуться. <...> *Орудия теряют свою задумчивость*, может быть, даже просохнут. Будут *без устали* стрелять по цели и мимо» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 358–359]. В записях Платонова олицетворяется томограф: «Умная машина снимала мой мозг. Уж она, *миленькая, увидит*, отчего у меня подворачиваются ноги и отчего я стал забывчив. *Всё доложит, спокойно и беспристрастно*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 305].

В тексте романа используются и другие антропоморфные компаративные тропы, которые не входят в этом произведении в регулярно используемые кластеры. Это, например, метафорические предикаты, характеризующие смерть: «Нельзя сказать, что за своими жертвами смерть в наши бараки *приходила*: она в них *жила*. Ее присутствие стало настолько будничным, что на нее уже не обращали внимания. Умирали без страха» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 301], мысль: «Мысль *уходила вбок, петляла. Норвила не вернуться к исходной точке*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 110], душу: «Воронин сказал, что устал. Все решили, что это было сигналом к окончанию встречи. А я думаю, что он говорил о своем состоянии, когда нет уже ни злости, ни раскаяния. Душа *погружается в сон*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 364].

Таким образом, для текста романа «Авиатор» характерна последовательная персонификация объектов изображаемого мира. Она распространяется на широкий круг описываемых реалий и явлений. Олицетворению подвергаются как предметы материального мира, так и нематериальные сущности.

Реже встречаются в тексте образы сравнения других семантических классов. Так, метафоры и сравнения класса «Растения» характеризуют лиц: Был у меня знакомый, Алексей Константинович Аверьянов. Маленький, лысый, с большой головой, совершенный *гриб*. И *размножился*, видимо, *спорами*, потому что как же его такого можно представить с женщиной? <...> Кем он был, этот Аверьянов? Чем занимался, откуда я его знал – ничего не помню. А вот *грибное его свойство, червивость* эта, в памяти осталось» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 94], части тела: «Движение наше пусть не в Алушту, но в целом, кажется, на юг: в машине становится теплее. Опускаю стекло и кладу на окно локоть. Рука безвольна, силой ветра двигаются пальцы – вяло и меланхолично – как *подводные растения*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 208].

Компаративные тропы класса «Вода» характеризуют время: «Хочется, чтобы время замерло, как *река у плотины*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 377–378], жизнь общества: «Я сейчас не могу как следует восстановить событий моей жизни, помню лишь, что, когда меня *захлестывали волны* этого хаоса, спасала мысль о Петербурге – острове, о который они разбиваются...» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 31], жизнь человека: «Сейчас, когда жизнь понемногу *входит в русло*,

сквозь всё, что бы я ни делал, сквозь самую бытовую повседневность проступает счастье» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 227], мир звуков: «Чай осенью на открытой веранде. <...> Беседа – нескончаемые титаник да фердинанд – движется волнами, то тише, то громче» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 364–365].

Непредметное в романе часто характеризуется как предметное, вещественное, например, сон: «Я лег на кровать и закрыл глаза. Мне захотелось исчезнуть, не быть, вновь замерзнуть и больше не оттаивать. Я провалился в сон, мутный и вязкий» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 152]; слова: «В английском много таких словечек – маленьких, звонких, как шарик для пинг-понга, – удобных, в общем, и экономных» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 139].

Отличительной особенностью романа «Авиатор» является соотнесенность компаративных тропов с нарративной структурой произведения. Различные субъектно-речевые планы характеризуются разными метафорами и сравнениями. Так, в речи Насти используются метафоры молодежного сленга: «Смотрела по телевизору репортаж из Кремля. Парни мои сегодня зажигали» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 272], в речи Гейгера – метафоры, связанные с научным дискурсом: «Рамки науки в нашем с Иннокентием случае тесны как никогда. Просто впиваются в ребра. Вдавливают в меня религиозную мысль, что помочь здесь может только Он» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 357]. Тропы, закрепленные за разными субъектно-речевыми планами, могут вступать в оппозиции: если в воспоминаниях Платонова детство сопоставляется с раем, то для речи Насти характерно сравнение детского сада с зоной или армией: «Например, утреннее построение в детсаду – как на зоне или в армии. Полный скорби завтрак» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 277].

Таким образом, в тексте романа Е. Водолазкина «Авиатор» широко представлены компаративные тропы разных типов. Объектами метафорического осмысления в романе чаще всего становятся главный герой произведения и связанные с ним понятийные сферы: «Детство», «Память», «Любовь». Ключевыми образными номинациями, характеризующими героя, служат обозначение профессии – авиатор – и прецедентные имена Лазарь, Робинзон Крузо. Эти прецедентные имена носят интертекстуальный характер и выявляют связи романа с библейским текстом и другими литературными произведениями. Ключевые образные номинации представляют собой ядро системы компаративных тропов и связаны с разными темпоральными планами произведения.

Как образы сравнения в тексте романа регулярно выступают названия животных, зооморфные тропы взаимодействуют в тексте с антропоморфными. Ведущим способом образного осмысления изображаемой действительности, имеющим глубокие когнитивные основания, выступает олицетворение.

Одновременно в тексте используются и тропы других семантических классов – «Растения», «Вода» и другие. Метафоры и сравнения в произведении не статичны, они регулярно отражают меняющееся во времени восприятие героя. Компаративные тропы взаимодействуют друг с другом и играют важную роль в развертывании ключевых мотивов романа.

Совокупность метафорических моделей, реализуемых в тексте, образует систему компаративных тропов. Анализ метафорики романа способствует его интерпретации и выявляет особенности идиостиля писателя, а также позволяет определить некоторые особенности функционирования тропов в современной художественной прозе.

### **Литература**

- БАРАНОВ – электронный ресурс: Баранов, А. Н. Метафоры в романах А. Платонова «Чевенгур» и «Счастливая Москва». [электронный ресурс]. Доступно по адресу: <https://www.lexrus.ru/inout/12-04-12055/metaph-Internet.pdf>. Дата доступа: 02.08.2019.
- ВОДОЛАЗКИН 2019: Водолазкин, Е. Г. Авиатор: роман. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной.
- ГОЛОВНЕВА–НОВИКОВА 2018: Головнева, Ю. В., Новикова, А. А. Метафоры внутреннего мира человека в романе «Бесы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики 3 (81). Ч. 1. Тамбов: Грамота 91–94.
- ГУСЕВА 2018: Гусева, Д. В. Метафорические конструкции с номинациями вещей в русской прозе В. Набокова. Дисс. ... канд. филол. наук. Калининград.
- ДМИТРОВСКАЯ 2001: Дмитриевская, М. А. От первой метафоры к последней: смысл финала романа В. Набокова «Машенька» // Текст. Интертекст. Культура. Сб. докладов международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 г.). Москва: Азбуковник. 305–318.
- КАДИМОВ–МАЛЛАЛИЕВ 2009: Кадимов, Р. Г., Маллалиев, Г. Н. Прием сравнения в поэтике повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» // Известия Дагестанского гос. пед. ун-та. Общественные и гуманитарные науки 2. Махачкала. 50–54.
- КЛЮЧЕРОВА 2017: Ключерова, А. О. Структура и функции метафор в произведениях А. С. Грина. Дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- КОЖЕВНИКОВА 2009: Кожевникова, Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы. Москва: Знак.
- КОЖЕВНИКОВА 2011: Кожевникова, Н. А. Стиль Чехова. Москва: Азбуковник.
- ЛЕЭМЕТС 1974: Леэметс, Х. Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX в. (на материале произведений А. А. Бестужева-Марлинского, Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского). Дисс. ... канд. филол. наук. Тарту.
- МЕЛЬНИКОВА 2003: Мельникова, Е. М. Особенности функционирования метафоры в прозе О. Мандельштама // Ярославский педагогический вестник 1 (34). 53–55.
- ОГОЛЬЦЕВА 2010: Огольцева, Е. В. Пространство «Человека в футляре» и время «Ионыча» (сравнение в рассказах Чехова) // Преподаватель XXI век 1–2. Москва. 323–330.
- РУЖИЦКИЙ 2015: Ружицкий, И. В. Язык Ф. М. Достоевского: Идиоглоссарий, тезаурус, эйдос. Москва: Лексрус.

Наталия НИКОЛИНА

Московский педагогический государственный университет

Россия, Москва

[guskafedra314@gmail.com](mailto:guskafedra314@gmail.com)

Зоя ПЕТРОВА

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

Россия, Москва

[zoyp@mail.ru](mailto:zoyp@mail.ru)



**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**CULTUROLOGY**

**KULTURWISSENSCHAFT**

Ольга СЮЧ – Дина ТАНАТОВА – Татьяна ЮДИНА

## КУЛЬТУРА В ЦИФРОВОМ ФОРМАТЕ

### Culture in Digital Format

#### Abstract

The article analyzes the changes in traditional culture triggered by technologies and development of its new formats as a result, such as clip culture, screen culture, culture of computer games, etc. It touches upon the influence on culture of the personal computer and other numerous digital devices, in particular the Internet, artificial intelligence, computer graphics, and virtual reality. Traditional means of communication (books, photographs, audio and video recordings, digital TV, etc.) that are most influenced by digital technologies are also discussed.

As traditional culture is losing its original features that emphasize the difference between different peoples, societies and their individual characteristics, all these processes are extensive, generating not only progressive, but negative trends.

On the one hand modern culture has become accessible to everybody, on the other hand, it has lost the «romance» of personal communication. The article points out that nowadays the investigation of culture in digital format does not primarily mean analyzing its phenomena and artifacts in themselves. It is rather a matter of monitoring further transformations and contributing the unique features of traditional culture preservation, without diminishing the importance of digital technologies as a whole in society.

**Keywords:** *traditional and modern culture; digitalization, digital format, virtuality, artificial intelligence*

Цифровизация культуры появилась несколько десятилетий назад, однако все ее возможности раскрылись только сейчас, благодаря процессам масштабной цифровизации практически всех сфер общества [ТАНАТОВА 2019; ЮДИНА 2019]. Прогрессирующая цифровизация мировой культуры: от массового включения человека в социальные сети, микроблоги и интерактивные видеоигры с их комфортным дубликатом реальности, гиперреальной (в том числе и в формате 3D) кино- и медиаэстетики, до все более плотного погружения массового сознания в сенсорное восприятие искусственно смоделированной реальности в рекламных роликах и видеоклипах, в повседневном засилии коммерческих и политических имиджевых пиартехнологий. Однако, бурный рост цифровых модификаций культуры – существенно опережает ее адекватное теоретическое осмысление.

Генезис развития понятия «цифровизация», показывает, что широкому распространению данного понятия в XX веке предшествовали, с одной стороны, интенсивное развитие информационных технологий XX века, с другой стороны, трансформации, произошедшие в концепциях понятия «виртуальность»,

существовавшие в философии и культуре начиная с античности. Понятие «виртуальный» исходит к латинскому термину «*virtualis*», который в свою очередь происходит от «*virtus*» - сила, душевный подъема воина, воинская доблесть. Однако в средневековье «*virtus*» стал обозначать некую таинственную силу, чье присутствие в объекте или в Боге не подлежало сомнению. Данная сила могла переводить объекты из небытия в бытие. В XIX в. под понятием «виртуальный» стало трактоваться все то возможное, что не соотносится с реальностью. В XX в. виртуальное уже стало рассматриваться, как то, что имеет свою собственную реальность, не являющуюся возможной и даже ей оппозиционной. Так, например, еще Анри Бергсон предлагал рассматривать «виртуальное» как то, что имеет «свое собственное существование» [БЕРГСОН, 2006]. То есть, в данной традиции виртуальное, которое стало рассматриваться как нечто, оппозиционное актуальному, реальному, действительному и стало синонимом возможного и потенциального. Таким образом, категориальный анализ термина «виртуальный» показал, что акцент в понимании данного слова, сместился от античного варианта толкования как «возможный», «потенциальный», «сила», «доблесть» к современному широкому употреблению в значении «ненастоящий», «мнимый», «кажущийся», «иллюзорный».

Теоретическое исследование феномена цифровой реальности охватывает целый ряд научных направлений, в том числе социально-философское, социологическое, культурологическое и другие, которые показывают место и значение феномена «цифровая реальность» в современной культуре. Даже этот небольшой анализ показывает, что сегодня понятие цифровой реальности трактуется в двух смыслах: 1) в узком (техническом) – как компьютерные системы, которые обеспечивают визуальные и звуковые эффекты, погружающие зрителя в воображаемый мир за экраном; 2) в широком (абстрактном) – как мнимый мир, создаваемый в воображении пользователя.

Понятие «цифровизации», особенно применительно к культуре, обозначает одновременно несколько, определяющих современную культуру, процессов. Если поставим концепт цифровизации в содержательно-временной контекст, ему безусловно предшествует процесс информатизации, а за ним, неизбежно следуют многоступенчатые стадии попыток создания искусственного интеллекта. Виртуализация – цифровизация — искусственный интеллект: неразрывная последовательность отчасти уже случившегося, и уже намеченного в качестве цели прогресса. Цифровизация уже внедрилась во все пласты повседневной, экономической и культурной жизни. Помимо безусловной пользы цифрового фиксирования, хранения, переработки и передачи информации, как и все новые явления, она генерирует и принципиальные вопросы, например относительно адекватной возможности оцифровывания качественных составляющих субъективного или же художественного контента.

По поводу цифровизации существуют разные точки зрения. Например, понятие цифрового часто противопоставляется понятию реального. Цифровое здесь фигурирует как некое посягательство на истину, ценности и смыслы.

Другое понимание связано с тем, что цифровизация это некая «вторая» реальность со своими персонажами, такими как роботы, клоны, боты и т.п. В данной статье мы предполагаем проанализировать эти цифровые виртуальности, в том числе их значение и социокультурные последствия.

Выбор методов, использованных в работе, обусловлен спецификой предмета и задачами, поставленными авторами статьи, которые обусловили комплексный междисциплинарный подход. Для раскрытия темы авторы обратились как к общенаучным методам: логическому анализу, абстрагированию, описательному методу, историко-генетическому, так и к непосредственно методам философии и социологии культуры.

### **Изобразительное искусство в цифровом пространстве**

Изобразительное искусство относительно своей репрезентации прошло длинный путь от претензий быть пассивно созерцаемым до вовлечения воспринимающего субъекта в ткань самого творения. Художники могут быть услышаны и увидены за короткое время беспрепятственно в интернет-пространстве неограниченным числом людей. Цифровая вселенная, обходя все трудности репрезентации в реальном пространстве и времени, обеспечивает эту возможность. Цифровое искусство и искусство виртуальной реальности становится самой молодой и самой непредвиденной, подлежащей доскональному исследованию, сферой художественной самореализации. Вопрос: «Что же придет на смену цифровому и виртуальному искусству?» является таким же непостижимым, как и вопрос начала прошлого столетия: «Что придет на смену многовековому традиционному пониманию искусства?»

Благодаря технологическим прорывам, «пост-дюшановское искусство» распространилось на все жанры современного искусства. Цифровые технологии стали незаменимыми. Например, обработка фотографий, создала принципиально новые перспективы фотоискусства. Качественно изменили кинематограф как в плане его технических возможностей, так и тематического разнообразия сюжетов. Компьютерное искусство, интернет-искусство закономерным образом завоевали себе место под солнцем. В физическом арт-пространстве появились цифровые инсталляции трехмерных скульптур, созданных на сканерах. Мы можем привести еще много примеров цифровизации в области акустики и музыки, и богатую вариативность сочетания цифровых акустических и изобразительных техник.

Благодаря цифровизации, изобразительное искусство вышло за пространственные пределы галерей и выставочных залов, и скорее всего уже окончательно изменило классическое понимание музейной практики репрезентации предметов искусства: «...общение с искусством не ограничивается зрением и переходит к осязанию» - пишет Майкл Раш [РАШ 2018: 242]. Зритель становится обязательным соавтором этого искусства, перестает быть пассивным воспринимателем, становится соавтором произведения.

Цифровое искусство, как новый логический этап технологического прогресса в искусстве, полностью порвало с притязаниями на материальность и «объектный статус» [РАШ 2018: 242] произведения. Вслед за радикальными

изменениями способов репрезентации, утрачивают свою применимость понятия и критерии традиционной эстетики. Привязанность произведений к реальному времени, пространству или же образу и смыслу, диктованному художником, осталась в прошлом. Пришедший на смену новый контекст предполагает обязательное присутствие – уже даже и не зрителя, а скорее «соучастника» в самом творческом процессе. Обязательное присутствие зрителя как соучастника в процессе созидания основывается на определенной парадигме слияния автора со зрителем, обыденной жизни с искусством, окружающих нас повседневных предметов с арт-объектами, и тем самым осуществляет предполагаемую еще Жаном Бодрийяром развоплощение нашего мира: «Абстракция нашего мира уже давно стала повсеместным фактом, и все художественные формы безразличного мира несут в себе стигматы этого самого безразличия» [БОДРИЙЯР 2017]. Есть вероятность тому, что именно из-за «безразличного мира», описанного Бодрийяром: «люди будут обращаться к новому искусству в поисках опыта иного бытия» – пишет Майкл Раш.

Художник из Австралии Джеффри Шоу в своей работе «Правдоподобный город» еще в 1991-ом году средствами цифровой 3D анимации демонстрирует, какова может быть повседневная система цифровой реальности. Шоу установил велосипед перед тремя экранами, а зритель/соучастник/крутя педали, проезжает по виртуальным улицам конкретного города, в данном случае Амстердама. В настоящее время эффект виртуальности создается более совершенными методами и создает почти неотличимую от действительности контекст пребывания в искусственно созданной реальности.

Остается сделать еще один технологический шаг, и он уже почти сделан, и виртуальность будет разворачиваться в реальном времени, а люди с детства, ориентирующиеся в виртуальном пространстве «...будут управлять ею с той же легкостью, с какой мы пользуемся дистанционным пультом или мобильным телефоном» [РАШ 2018]. Очевидно, что художниками движет интенция моделировать и тем самым предложить своему «соавтору» по возможности как можно больше свободы доведенной до ее пределов, до максимума. Росс Гибсон, австралийский медиакуратор и теоретик современного искусства в своем эссе, написанном в 2003-ем году описывает функцию художника, который «...будет производить не столько объекты, сколько опыт – он будет предлагать нам такой опыт, который будет глубоко «задевать» нас, погружая или выводя за пределы реально существующего мира» [GIBSON 2003].

### **Массовая культура и цифровые технологии**

В сфере массовой культуры из-за прихода на арт-сцену новых зрелищных технологий производства формируется новый тип социальных практик, связанный с развитием индустрии интерактивных развлечений и услуг: ток-шоу, видеоролики, теле- и интернет-магазины, виртуальные ярмарки и аукционы, электронные тренажеры, интерактивные образовательные программы, лекции, семинары, мастер-классы и т.д.

Результатом масштабной мутации стало становление глобальной массовой культуры с динамично разворачивающейся зрелищной доминантой, основной стимул развития которой, провоцирование привычного человеческого восприятия чрезмерной интенсивностью и парадоксальностью предоставляемых зрелищных впечатлений. Все более интенсивный зрелищный шок от парадоксального сверхвидения, доставляемого либо необычностью ракурса съемки, либо запредельной панорамностью картины (природного бедствия, космического ландшафта и т.д.), либо самим видом искусственно смоделированных фантастических существ. Неудивительно, что самодовлеющее господство на экране ошеломляющих образов, произведенных с помощью компьютерной графики, специальных методов компьютерного монтажа (морфинга, компоузинга, захвата движения и т.д.), ведет, как справедливо отмечает Татьяна Савицкая [САВИЦКАЯ 2018], «к беспрецедентному обеднению текстовой и сценарной составляющих произведения, деградирующих, с одной стороны, до обмена шаблонными репликами; с другой, до фэнтезийно-комиксовых аморфных, распадающихся сюжетов. С точки зрения новоевропейской классики с ее литературоцентризмом, тягой к интроспекции и катарсису, такое коммерчески ориентированное, технологически фундированное массовое производство образов уже не является культурой; закономерно поэтому, что некоторые исследователи присваивают данному явлению наименование «пост-культуры», «пара-культуры» и т.д.».

Тяга к избыточной зрелищности, порождение посредством цифровых технологий все более совершенных оптико-кинетических иллюзий, т.е. тенденция цифровизации художественного процесса, – тренд, характерный как для массового искусства (блокбастеры, компьютерные игры, видеокомпьютерные шоу и аттракционы), так и для артхаусного искусства (видеоинсталляции, виртуальный театр, кинематографическая нонклассика), о чем мы писали выше. Закономерный шаг к голографической объемности изображения – стереокинематограф, как технология изобретенный еще в конце XIX века, но обретший культурную популярность после всемирного успеха в конце 2009 года фильма «Аватар», выполненного в 3D формате.

Безусловно, современная индустрия глобальной массовой культуры – кластер синхронно работающих информационных, развлекательных, коммуникативных, рекламно-коммерческих технологий, проявляет чудеса чуткости в отслеживании новых трендов «инфотейнмента»<sup>1</sup>, их маркетинговой раскрутке и освоении бизнесом, но инициатива в порождении таких трендов все же коренится в сфере общественной психологии. Это положение вполне оправдывается при анализе современного стереокинематографа. С одной стороны, коммерческий ажиотаж, последовавший за триумфальным успехом «Аватара», заставил обратиться к формату 3D известных режиссеров, таких как Роберт Земекис («Полярный экспресс», «Беовульф»), Роберт Родригез («Дети шпионов

---

<sup>1</sup> Неологизм, сформированный из двух слов: information (англ. «информация») и entertainment (англ. «развлечение»), для обозначения «информационного развлечения», максимально комфортного с точки зрения технологических удобств досугового времяпрепровождения.

3D – Игра закончена» и «Приключения Шакрбоя и Лавы»); крупные кинокомпании (вроде Диснея со стереомультфильмом «Цыпленок Цыпа»). Для координации усилий бизнес-кругов в производстве высокотехнологичной 3D-продукции был создан даже специальный 3D консорциум; оснащение сети новых кинотеатров аппаратурой, необходимой для трансляции фильмов в формате 3D, уже привело к росту стоимости билетов в них на 20-40% [САВИЦКАЯ 2018].

Парадоксальный характер цифровизации массовой культуры на современном этапе технической революции приводит ряд исследователей к выводу, что «на смену культуре идет виртуальность дигитальных сетей, фантом технической цивилизации новейшей электронной эры, которая требует от человека кардинального изменения всего его существа, чтобы быть аутентичным ей»; новой эпохе соответствует «новый антропный вид, антропоид, не исторический человек, которому культура не нужна» [БЫЧКОВ 2009:183].

На наш взгляд, можно говорить о массивированной цифровизации массовой культуры, которая прочно утвердилась в роли главного тренда развития постсовременной культуры. Подтверждением нашему выводу является тот факт, что негласным канонем кино - и медиаэстетики давно уже стала опора на масштабное производство виртуальных артефактов от спецэффектов в блокбастерах, моделирования реальности в ширящейся империи онлайн-видеоигр, гиперреальной трансформации изображаемых объектов в рекламных роликах и видеоклипах до погружения в сконструированную автореальность видеоинсталляций и видеоарта в авангардных проектах «актуального искусства».

И еще об одном инструменте массовой культуры – телевидении. В «экранной культуре», как иногда определяют исследователи, современное общество, человек получает искаженную экраном информацию о мире, и дело не в том, что любой образ не тождественен объекту, который он представляет, а в том, что образы сегодня стали более реальны, чем сама реальность и претендуют на истину, захватывают власть над ней, подменяют саму реальность. Тема цифровизации культуры и влияния новых технологий на мышление и поведение человека поднимается в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту»: «Вы можете закрыть книгу и сказать ей: «Подожд». Вы ее властелин. Но кто вырвет вас из цепких когтей, которые захватывают вас в плен, когда вы включаете телевизионную гостиную? Она мнет вас, как глину, и формирует вас по своему желанию. Это тоже "среда" - такая же реальная, как мир. Она становится истиной, она есть истина» [БРЭДБЕРИ 2015]. Таким образом, телевидение и другие медиа, ориентированные на визуальный способ передачи информации, играют большую роль в создании альтернативных миров, искусственных пустых форм, ложных образов.

### **Цифровая реальность**

Создание цифровой реальности, осмысленной в качестве симуляционной реальности, стало предметом исследования теоретиков постмодернизма, прежде всего, Ж. Бодрийяра в его фундаментальной работе «Симулякры и симуляция» («*Simulacres et simulation*») [БОДРИЙЯР 2016]. Ж. Бодрийяр говорит,

что «в наши дни виртуальное решительно берет верх над актуальным; наш удел – довольствоваться такой предельной виртуальностью, которая лишь устрашает перспективой перехода к действию» [БОДРИЙЯР 2016]. Структурной единицей, доминирующей в современной культуре, по мнению Ж. Бодрийяра, становится «симулякр», т.е. псевдовещь, замещающая «агонизирующую реальность» посредством симуляции. Как следствие, с воцарением искусственности исчезает различие между реальным и нереальным, аутентичным и неаутентичным, между истинным и ложным. И современная культура, таким образом, предстаёт в качестве своеобразной виртуальной системы, где подлинная социокультурная реальность подменяется симуляционной – гиперреальностью. Бодрийяр показал, что следствием процесса разложения информации становится утрата потребности в ее получении и, наоборот, усиление зависимости от технических средств, способных замещать реальность ее подобиями. По существу, в «современном обществе средства массовой коммуникации и функционируют как системы, создающие множественные инварианты, альтернативные константной реальности, где смысл сообщения нейтрализуется и разрушается, где реальность заменяется симулятивными ее знаками, составляющими гиперреальность» [БОДРИЙЯР 2016]. В итоге – обратно пропорциональная зависимость между увеличением информации и возрастанием смысла. Причину этих процессов, к примеру, Ж. Бодрийяр усматривает в «абсолютной несоотнесенности информации и сигнификации, где сфера информации предстает как чисто техническое средство, подобное коду. Реальность, дублированная посредством репродуктивных материалов, улечучивается, «становится аллегорией смерти, но самим этим разрушением она и укрепляется, превращается в реальность для реальности...: гиперреальность»» [БОДРИЙЯР 2016].

Ж. Бодрийяр задается вопросом: «Может ли эта дедраматизированная симуляция продолжаться до бесконечности? Каковы бы не были формы, с которыми мы имеем дело, мы давно уже пребываем в прихотливой драме исчезновения и транспарентности» [БОДРИЙЯР 2016]. Это состояние ничто иное, как упразднение человеческой *свободы* заменив ее свободой воображения, о котором сам человек и не ведует. Помещение человека в виртуальную реальность снимает изначальную философскую проблему свободы человека, так как действие человека больше не будет иметь не только моральных критериев, но и реальных последствий своих виртуальных выборов. Человек растворяется и исчезает в искусственном мире без малейшей возможности возвращения в деятельную сферу *Homo sapiens*. Становится необходимым философское осмысление новой реальности в искусстве, ведь радикальная ломка прежней арт-парадигмы напрямую затрагивает лежащие в основе онтологические вопросы.

Рефлексия на вышеперечисленные явления со стороны эстетических теорий, не оставляют себя ждать. Одной из самых примечательных эстетических конструкций постмодерна является т.н. алгоритмическая эстетика, которая своим оценочным инструментарием является самой адекватной по отношению своего объекта. [МАНЬКОВСКАЯ 1994; МИГУНОВ–ЕРОХИН 2010; STINY–GIPS

1988]. 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, наблюдается и зеркальный процесс внедрения в эстетику математизированных и компьютерных анализирующих моделей, функцией которых является в принципе количественными способами давать оценку эстетическому содержанию художественных произведений. Целью алгоритмической эстетики стало не только осмысление с эстетической точки зрения художественной практики, связанной с развитием компьютерной графики, музыки, видеоклипов, рассматриваемых как художественных произведений, но и выработка новых теоретических подходов, сочетающих философские и математические принципы исследования культуры, способные делать выводы об алгоритмах творчества искусства.

Применяемый алгоритмический принцип ассоциируется с применением методов математического программирования в описании, интерпретации и эстетической оценке произведений искусства, с созданием компьютерных моделей творчества и художественной критики. Сущность метода состоит в абстрагировании на основе непосредственного эстетического опыта произвольных исходных данных, результатом которого получаем полностью определяемые этими данными результаты. При этом каждый последующий шаг процесса задан рамками непосредственно ему предшествующим. Не зависимо от того, какова конкретная частная задача – описание, интерпретация или же оценка эстетических объектов – заданным алгоритмом процесс представлен черным ящиком, а изучаемая совокупность данных, это информация чаще всего представляемая в виде знаков на входе и выходе. Эстетическая ценность 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 максимизации переживаний, вызванных художественным произведением, предполагает негигиацию качественного аспекта переживания, то есть стирается разница между позитивными и негативными эмоциями.

Искусство создавало всегда *виртуальность*, но виртуальность *реального* внутреннего и внешнего мира человека отображая сущность состояния мира или же человеческих переживаний. В настоящее время искусство – элиминируя из сферы своих объектов реального человека с его реальным окружением – создает безотносительную к реальности виртуальность, которая «забегая вперед» предвосхищает реализацию одной из наметившихся альтернатив будущего: смену онтологического статуса мировосприятия человека. Элиминация из мировосприятия и миропонимания человеком сложнейшей и бескомпромиссной реальности сулит потерей над ней власти и контроля и как последствие – предчувствие полного бессилия и потерянности индивида, о чем

неустанно и твердит нам искусство постмодерна. Таким образом, напрашивается вывод, согласно которому искусство само способствует созданию реальности, но уже не реальности искусства, а реальности виртуальности. Естественным образом напрашивается вопрос, что станет с культурой, историей, что останется в коллективной памяти человечества и в индивидуальной памяти отдельного человека, если «настоящие» переживания мы не сможем отличить от искусственных? Как на этот вопрос отвечает Майкл Раш? «Жизнь, какой мы ее знали, в том числе воспоминания, которые нам от нее остаются, навсегда изменится, когда «виртуальное» и «реальное» станут неразличимы. Быть может, воспоминания сольются с фантазиями» [РАШ 2018] – пишет исследователь.

Парадокс онтологического статуса цифровой реальности ставит человека перед цивилизационным выбором: или идти дальше по этому непредсказуемому пути – может к искусственному интеллекту, или же искать более предсказуемые альтернативы выживания *человека и культуры*.

На наш взгляд, нельзя не сказать, еще об одном из ярчайших современных культурных трендов – массивном внедрении в социум разнообразных программ и проектов, основанных на технологии дополненной реальности (англ. augmented reality, AR), безграничность сфер применения которых (от рекламы, маркетинга, туризма, музеев, выставок, журнального бизнеса, компьютерных игр до медицины и педагогики) и транслируемое ими расширение возможностей восприятия заставляют адептов модной новации говорить о приближении нового качественного скачка в развитии современной цивилизации, соизмеримого с открытием Интернета. Строго говоря, дополненная реальность называется так по причине добавления к поступающим из реального мира восприятиям неких мнимых (виртуальных) объектов, как правило, информативно-вспомогательного характера. Еще в конце 90-х гг. Рональд Азума (Ronald Azuma) определил дополненную реальность как систему, «которая: 1. Совмещает реальное и виртуальное; 2. Обеспечивает взаимодействие пользователя и машинного интерфейса в реальном времени; 3. Работает в 3D» (AZUMA 1997: 355–385).

«Дополненная реальность в России, да и во всем мире, – пишет Анастасия Черникова, обозреватель чуткого к технологическим новациям сайта Look at me<sup>2</sup>, – находится в стадии ожидания – дальше ей на смену придет уже другая, виртуальная реальность, а реальный мир будет неотделим от цифрового. ... Сейчас же мы находимся в начале поля экспериментов. Вопросов больше, чем ответов, и утверждать можно только одно – дополненная реальность в том или ином виде никуда не денется и, скорее всего, перерастет во что-то большее. Эта технология будет проникать в жизнь людей, как в свое время это сделали социальные сети» [ЧЕРНИКОВА 2014] Аналитик специального сайта Arnext, по-

---

<sup>2</sup> Сайт Look at me (LAM) основан А. Аметовым и В. Эсмановым в 2006 году как электронное СМИ; представляет собой ежедневное интернет-издание с собственной социальной сетью. По данным Google Analytics, в феврале 2011 года месячная аудитория сайта составляла 1 млн. человек, а в мае 2012 года – уже 2,5 млн.

священного дополненной реальности, констатирует: «Работы над новыми типами естественных интерфейсов, путь к которым проходит виртуализацию данных физического мира, полным ходом идут в Google, Apple и Microsoft, с дополненной реальностью экспериментируют в Samsung и Intel, Epson и IBM, Xerox и Hewlett Packard, в AR-потоке открываются десятки стартапов, имеющих передовые идеи использования аппаратных платформ. Будущее наступило, будущее наступает» [Лиссвицкий 2014].

Дополненная реальность как перспективная и многообещающая технология, совмещающая в реальном времени объекты реального и виртуального миров, в условиях несовершенного человеческого общества способна превратиться в зону повышенного риска, чреватую новыми неожиданными угрозами. Как отмечают в статье «Преступные, зловердные и неожиданные области применения дополненной реальности», выложенной на сайте Help Net Security, Грегори Конти, Эдвард Собиск, Стивен Биллингтон и Кори Кирк, «эра повсеместного использования дополненной реальности стремительно приближается и вместе с ней – удивительные возможности и беспрецедентный риск» [Кузин 2012].

### **Заключение**

Проведя анализ фундаментальных идей о сущности процесса цифровизации современной культуры, мы пришли к выводу, что она представляет собой процесс отображения информации, при котором у пользователя возникает ощущение пребывания в мире, синтезированном, в свою очередь, определенными устройствами. Культура в цифровой реальности включает в себя производство высококачественных средств стереоизображений, создание устройств воздействия на другие (помимо зрения) каналы поступления информации в человеческий мозг при соответствующих обратных связях и разработку программного обеспечения, позволяющего формировать необходимые образы в реальном масштабе времени.

При этом свойством цифровизации современной культуры обладает любая субъективная реальность. Последствиями цифровизации культуры, будет развитие механизмов глобального культурного обмена, так как новые медиа, обладая трансграничностью, дают возможность преодолеть языковые и культурные барьеры.

В современной культуре глокализация, отчетливо проявляется в виде «ослабления связи между культурным феноменом и его географическим местоположением, приближения к нам далеких событий, влияний и опыта». По мнению Э. Гидденса, в современных условиях происходит «пространственно-временное дистанцирование транслируемых форм культуры от их изначального контекста».

С развитием сети «Интернет», кабельного и интернет-телевидения с большим количеством каналов начался процесс размывания массовой культуры ввиду появления у потребителя широких альтернатив по выбору информации.

Но наряду с позитивными аспектами цифровизации культуры, необходимо помнить о возможности существования отчужденной от человека, объективированной цифровой реальности в виде общих образов, представлений, символов и

т.п. («символический универсум» в определениях социологов П. Бергера и Т. Лукмана). По мнению М. Кастельса, «исторически специфичным в новой коммуникационной системе, организованной вокруг электронной интеграции всех видов коммуникации, от типографского до мультисенсорного является не формирование виртуальной реальности, а строительство реальной виртуальности».

Завершить нашу статью еще одним выводом. В финале романа Умберто Эко «Имя розы» вместе с монастырской библиотекой сгорает бесценная рукопись второй части аристотелевской «Поэтики», существовавшая в единственном экземпляре и невозстановимая. Конечно, факт существования этой рукописи, как и смутные слухи о ее кощунственном для христианской культуры содержании были выдуманы итальянским философом и писателем. Но тема пропавших, утраченных, уничтоженных книг – одна из самых трагических в мировой культуре.

Булгаковское знаменитое «рукописи не горят» становится абсолютно реальным для современной культуры, ставшей цифровой и постоянно воспроизводящей, дублирующей себя в бумажном, электронном, цифровом виде. Главное – не забывать делать бэкапы [ЛЕВЧЕНКО].

### Библиография

- БЕРГСОН 2006: Бергсон, А. Творческая эволюция. Москва: Академический проект.
- БОДРИЙАР 2016: Бодрийяр, Жан, Симулякры и симуляции. *Simulacra et simulation*. Москва: Постум.
- БРЭДБЕРИ 2015: Брэдбери, Рэй, 451 градус по Фаренгейту. Санкт-Петербург: Каро.
- БЫЧКОВ 2009: Бычков, В.В. Триалог. Разговор второй о философии искусства в разных измерениях. - Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. – Москва: ИФРАН.
- КУЗИН 2012: Кузин, А. Технологии информационных войн недалекого будущего: дополненная реальностью. Режим доступа: <https://al-kuzin.livejournal.com/289853.html> (дата обращения: 22.11.2019)
- ЛЕВЧЕНКО: Левченко, М. Рукописи горят, или Виртуализация культуры. <http://www.ruthenia.ru/60s/articles/scanirovanie.html> (дата обращения: 20.07.2019).
- ЛИССВИЦКИЙ 2014: Лиссвицкий, А. Дополненная реальность: итоги 2013 года по версии ARnext [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.arnext.ru/articles> (дата обращения: 22.08.2019)
- МАНЬКОВСКАЯ 1994: Маньковская, Н.Б. Париж со змеями. Москва. Российская Академия Наук. Институт философии.
- МИГУНОВ–ЕРОХИН 2010: Мигунов, А.С., Ерохин, С.В. Алгоритмическая эстетика. Санкт-Петербург: Алетейя.
- РАШ 2018: Раш, Майкл, Новые медиа в искусстве. Ад Маргинем Пресс. Москва.
- САВИЦКАЯ 2018: Савицкая, Т. Блеск и нищета цифры. ИНТЕРЛОС. Интеллектуальная Россия <http://www.intelros.ru/subject/figures/tatyana-savickaya/23648-dopolnennaya-realnost.html>
- ТАНАТОВА 2019: Танатова, Д.К. Цифровое VS Традиционное общество: преимущества и риски / В сборнике: Россия в эпоху цифрового общества: границы, барьеры и

- солидарности Материалы XXIV Социологических чтений РГСУ. Российский государственный социальный университет, Редколлегия: Т.Н. Юдина, И.В. Долгорукова, И.В. Королев, Т.В. Фомичева, Е.А. Лидзер. 2019. 10–23.
- ЧЕРНИКОВА 2014: Черникова, А. Дополненная реальность: три перспективы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/industry/industry-research/193763> (дата обращения: 24.08.2019).
- ЮДИНА 2019: Юдина, Т.Н. Мигрантские сообщества: от реальных социальных связей к виртуальным социальным сетям // Россия в эпоху цифрового общества: границы, барьеры и солидарности Материалы XXIV Социологических чтений РГСУ. Российский государственный социальный университет, Редколлегия: Юдина Т.Н., Долгорукова И.В., Королев И.В., Фомичева Т.В., Лидзер Е.А. 64–73.
- AZUMA 1997: Azuma, Ronald T. A Survey of Augmented Reality. Presence: Teleoperators and Virtual Environments 6.
- GIBSON 2003: Gibson, R. The Time Will Come When ... In Jeffrey Shaw, Peter Weibel (Eds.), Future Cinema: the cinematic imaginary after film, Cambridge, MA: MIT Press.
- STINY–GIPS 1988: Stiny, G., Gips, J. Algorithmic Aesthetics. Computer Models for Criticism and Design in the Arts. 2 ed. Berkely.

Ольга СЮЧ  
Дебреценский университет  
Дебрецен, Венгрия  
[szucs.olga@arts.unideb.hu](mailto:szucs.olga@arts.unideb.hu)

Дина ТАНАТОВА  
Российский государственный социальный университет  
Москва, Россия  
[dktanatova@mail.ru](mailto:dktanatova@mail.ru)

Татьяна ЮДИНА  
Российский государственный социальный университет  
Москва, Россия  
[ioudinatn@mail.ru](mailto:ioudinatn@mail.ru)

Дмитрий РЕУТ

**МЕТОДОЛОГИЯ ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТИ: ПРОКРЕАЦИОННЫЙ КАПИТАЛ  
КАК БАЗОВЫЙ ФАКТОР ЖИЗНЕСПОСОБНОСТИ ЦИВИЛИЗАЦИОННО-  
КУЛЬТУРНОЙ ЕДИНИЦЫ**

**Trans-Disciplinary Methodology: Procreation Capital as a Basic Factor  
in the Viability of a Civilizational-Cultural Unit**

**Abstract**

The main problem raised in the paper is in line with a new trend of research, conceptual programs and practical activity that can be termed “hygiene of culture”. The study is trans-critical in its character and proposes to consider the category of capital generated by the economy in relation to the reproduction of the population in its structural units of civilization and as a cultural community. Trans-discipline methodology is currently being developed, which makes the work is up-to-date. It develops basic aspects of the procreation capital category, which claims to be a generalization of the human capital category. The problem is the restoration of European culture, which has been eroded by the distortion of the ideas of market economy. The reason why it is particularly urgent to find a solution to the problem is the threat posed by the demographic situation of the developed countries of European culture and the adjacent countries of the Slavic-Orthodox cultural cluster by the actual organization of housing.

**Keywords:** *hygiene of culture , reproduction, structural unit, cultural identity, population, systems drawn on systems, metaphor, global system, European culture, human capital, economy, institute, demography, subject of history*

**Введение**

Дисциплина «гигиена культуры» плодотворно развивается уже более десяти лет благодаря инициативе и непрерывной организационной поддержке Ассоциации «за Венгерско-Российское сотрудничество имени Льва Николаевича Толстого» под руководством д-ра О. Сюч [SZUCS 2018a, SZUCS 2018b].

**Объектом** исследования является цивилизационно-культурная единица в составе совокупности цивилизационно-культурных единиц.

**Предмет** исследования – способ поддержания жизнеспособности цивилизационно-культурной единицы (способ существования цивилизационно-культурной единицы и совокупности названных единиц).

**Гипотеза:** способ существования цивилизационно-культурной единицы и совокупности названных единиц состоит в непрерывном обращении прокреационного капитала, обеспечиваемом наличием прокреационной ренты либо требующем специальных организационно-экономических мер для своего осуществления.

Данная статья, с одной стороны, продолжает направление исследований новой социально-экономической категории «**Прокреационный капитал**» [РЕУТ 2009], а, с другой стороны, посвящена развитию используемой в антропологии и смежных дисциплинах категории «**Культурная единица**» [РЕУТ 2019]. Очевидно, предлагаемое вниманию читателя исследование трансдисциплинарно. Методология трансдисциплинарных исследований находится в стадии становления. Поэтому мы не всегда можем даже обойтись накопленным в научно-философском дискурсе терминологическим запасом и будем вынуждены обращаться к метафорам или/и предлагать новые термины.

Справедливости ради отметим, что единства представлений о «**капитале**» мы не находим даже внутри породившей эту категорию дисциплины – экономики. Потенциал категории «капитал» даже «не оконтурен». Между прочим, термин «оконтурить», выбранный нами для характеристики ситуации, принадлежит уже естественно-научной дисциплине геологии.

### Методы исследования

Продолжим терминологическое пояснение заголовка статьи. Под **прокреацией** мы понимаем воспроизводство жизни, воспроизводство коренного населения культурных единиц как пространственно-укорененных образований в составе глобальной системы рассматриваемой цивилизационно-культурной общности. Прокреация включает также условия воспроизводства жизни – предшествующие и способствующие воспроизводству, а также факторы этого воспроизводства и его процесс, включающий специфические механизмы и характеризующий совокупностью текущих результатов.

Итак, объектом исследования нами выбрана цивилизационно-культурная единица. Культурная, а точнее – цивилизационно-культурная общность как производная целостность может быть представлена в виде совокупности цивилизационно-культурных единиц – встроенных одна в другую или рядоположенных и практикующих социальную, во многих отношениях – культурную – политику. Уточнение, связанное с категорией цивилизации требует ссылки, например, на программную работу О. Шпенглера [SPENGLER 1927]. Мы не можем в рамках небольшой статьи вдаваться в обсуждение степени зрелости той или иной культуры на пути ее трансформации в цивилизацию или степени исчерпанности потенциала ее развития. Поэтому здесь мы не будем проводить границу между культурной, социокультурной и цивилизационно-культурной общностью.

Ведь наше исследование осуществляется в онтологии многослойного исторического процесса. В культуре существуют виды активности разной направленности и степени обобщенности.

Рассматривая культуру в континуальном залеге, исследователи обнаруживают тончайшие взаимные влияния далеко отстоящих культурных трендов. Однако прочно укоренное в научном дискурсе понятие культурного явления говорит о широком использовании также и дискретного залега. Культурные

феномены выделяются культурологами относительно культурного фона средствами своей дисциплины или смежных дисциплин. Здесь кстати приходится новый научный предмет – лимология – озабоченный обоснованием демаркации любого рода границ в пространстве и времени. Здесь мы вынуждены ограничиться лишь упоминанием этого многообещающего термина.

Примером может служить **современность** – грань между прошлым и будущим. Она представляет собой «сокрушительную силу» [GIDDENS 1990: 4]. Ведь в ней разворачиваются разнонаправленные процессы, приводящие в движение огромные массы людей и наличные ресурсы планеты. Под современностью Гидденс понимает «способы социальной жизни или организации, возникшие в Европе начиная с XVII столетия и впоследствии оказавшие влияние на весь остальной мир» [GIDDENS 1990: 12]. Социальность у Гидденса укоренена в определенном культурном ареале. Это вызывает ассоциации с термином «культурная единица», также территориально обусловленном.

Сегодня термин «культурная единица» живет, прежде всего, в таких автономных и самодостаточных (по разным причинам) дисциплинах, как антропология и менеджмент культурных учреждений.

В антропологии понятие «культурная единица» используется для того, чтобы описать культуру как целое или диагностировать ее состояние. Ее основой является произвольная социальная целостность, на которой сформировалась отдельная культура, характеризующаяся устойчивой совокупностью черт. Исторически сформированы механизмы их воспроизводства от поколения к поколению в устойчивых конфигурациях.

Предпримем шаги к раскрытию исторически сложившейся структуры цивилизационно-культурной общности, к которой мы принадлежим, и способа ее существования, например, увидев в ней **крупномасштабную систему** – совокупность нескольких ярусов «нарисованных друг на друге» подсистем, различающихся масштабом, скоростью протекающих процессов и средней продолжительностью существования. Концепция «нарисованных друг на друге» подсистем принадлежит российскому психологу В. Лефевру [LEFEBVRE 1982]. Конкретизируем эту квалификацию. На основании анализа эмпирического материала мы в данном исследовании предлагаем различать – в порядке нарастания масштаба протекающих процессов – пять классов подсистем, соответствующих следующим пространствам: 1) хозяйственно-экономической деятельности, 2) социальной деятельности, 3) прокреационно-демографическому пространству (или пространству истории), 4) пространству культурной интеграции, 5) планетарному пространству. В зависимости от целей исследователя количество обсуждаемых классов может варьироваться. Критерием отнесения системы деятельности и осуществляющего ее субъекта к тому или другому классу служат последовательные ответы на ряд вопросов: входит ли в цели рассматриваемого субъекта достижение и/или поддержание: 1) хозяйственно-экономической состоятельности, 2) также (в дополнение к предыдущему) и социальной состоятельности, 3) также и состоятельности прокреационной,

4) также и состоятельности культурной интеграции, обеспечивающей культурную целостность, 5) также и состоятельности экологической?

Под **состоятельностью** мы понимаем способность обеспечивать в течение времени, неограничиваемого очевидными современникам причинами, протекание базовых процессов подсистемы и поддерживать существование обеспечивающих протекание этих процессов структур, соответствующих рассматриваемому аспекту совокупной крупномасштабной системы.

Следующим шагом исследования может стать рассмотрение перекрестных воздействий между заявляемыми исследователем классами подсистем.

В пространственном аспекте мы отталкиваемся от рассмотрения глобальной системы, выделяя в ней подсистемы различных масштабов, «нарисованные друг на друге». Естественно предпринять аналогичный «ход» по отношению ко времени. Будем различать два временных масштаба: «длинное» или эволюционное время, в котором разворачивается естественный оборот, и «короткое» время, в пределах которого человек осуществляет согласно своему ограниченному разумению искусственный отбор «лучших» практик. Актуально существуя в «коротком» времени, человек понимает границы его условного горизонта в техническом смысле. Иными словами, он заботится о собственной состоятельности лишь в пределах горизонта тактического или, в лучшем случае, стратегического планирования развития **коллективного субъекта**, к которому человек себя причисляет. Мы полагаем, что, если говорить об управлении системой масштаба региона или страны, то стратегический горизонт управленца не может быть меньше цикла основного процесса, протекающего в прокреационно-демографическом (третьем) слое глобальной системы, т.е. цикла воспроизводства поколений – не менее 25 лет. Ведь прокреационно-демографические процессы являются «подстилающими» для культурно-интеграционных, оформляющих культурные единицы типа регионов и стран.

Крупномасштабная система в нашей концепции представляет собой совокупность двух и более «нарисованных друг на друге» подсистем, принадлежащих различным классам описанного выше классификатора. Для своего устойчивого функционирования и развития она требует специфического управления, отличного от управления систем, не являющихся крупномасштабными, поскольку это управление должно строиться с учетом более, чем одной теоретической действительности (например, экономической или социальной).

**Глобальная** система, безусловно являющаяся крупномасштабной, охватывает все пять названных классов, «слоев». **Цивилизационно-культурная общность** – до четырех нижних, поскольку ответственность за сохранность экологического окружения ее субъекту (т.е. человечеству) взять на себя пока не удастся.

Структура культурной единицы, базируясь на хозяйственно-экономическом субстрате, «прорастает» в один или несколько слоев глобальной системы: социальный, прокреационно-демографический, культурно-интеграционный. Мы бытийствуем в глобальной системе, представляющей собой совокупность взаимодействующих разноуровневых культурных единиц.

Культурные единицы, достигшие культурно-интеграционного слоя и укоренившиеся в нем, способны оказывать активное влияние на культурно-цивилизационную общность в целом, т.е. оказываются **субъектами культурной политики**. Прочие культурные единицы оказываются для них объектами (ресурсом). Актуален вопрос построения **матрицы транс-дисциплинарных (межуровневых) влияний**, о выделении в этой матрице желаемых и «запретных» областей – с точки зрения устойчивости развития глобальной системы. В прошлом считалось, что «у человечества как такового» нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, как нет цели у вида бабочек или орхидей» [SPENGLER 1927: 137]. Сегодня становится очевидным, что такая ситуация ведет к скорому исчерпанию ресурсов планеты с печальным финалом.

В просторечии совокупность четырех перечисленных слоев, складывающаяся из культурно-цивилизационных единиц, обозначается как конкретная (например, европейская) культура в целом. Анализ позволяет различить на этом фоне культурные единицы, актуализированные на данном этапе развития общества. Сказанное относится не только к локальным цивилизациям в смысле Тойнби, но и более мелким единицам исследования, включая субкультуры. Культурные единицы могут взаимодействовать на каждом из выше-названных уровней в любом сочетании. Такие взаимоотношения могут классифицироваться и исследоваться с помощью вышеупомянутых матриц трансдисциплинарных влияний.

Важным инструментом трансдисциплинарных исследований является работа **в категориальных парах**, в частности естественное-искусственное.

По нашим представлениям, цивилизационно-культурные единицы существуют, воспроизводятся и развиваются прежде всего в составе исторически складывающихся популяций [DARWIN 1859]. Последние, если применять данный термин к цивилизационно-культурным единицам, являются естественными искусственными организованностями. Мы будем понимать их как «матрешечно» организованные сущности, наращивающие число слоев по мере развития за счет привлечения новых членов, пока этот процесс не будет уравновешен центробежными тенденциями, порождаемыми ситуативными и стратегическими противоречиями. Для пояснения способа ее существования обратимся к рассмотрению экономического слоя крупномасштабной системы.

Конечно, современная экономика не покрывает всей совокупности человеческого опыта. Институт экономики (в сложившемся к настоящему моменту понимании термина) не является самодостаточным фундаментом существования социума. И дело даже не в мировых финансово-экономических кризисах. О функциональной неполноте современного экономического мышления свидетельствует общеизвестная демографическая статистика. Ни одна экономически развитая страна Европейской культуры (в широком смысле, включая США) не в состоянии обеспечить даже простого воспроизводства своего коренного населения, несмотря на все принимаемые меры. Поскольку указанный тренд непреодолим наличными финансово-экономическими, научными, социальными и т.д. средствами, то убыль коренного населения или человеческого

капитала «брутто» не может не привести к дефициту человеческого капитала «нетто» или – в современной терминологии – просто человеческого капитала в тех показателях, в которых эта категория сегодня трактуется в экономической теории и практике.

Приходит время возвращения экономической науки и практики к своему исходному широкому значению – значению искусства ведения домашнего хозяйства (*oikonomike*, греч.), или искусства хозяйства страны, конструктивно сводящего в едином концептуальном пространстве такие разнородные категории, как, например, деторождение и капитал.

Нетрудно видеть разрывы между текущей численностью населения европейских стран и современным кругом понятий, обслуживающих капиталистическое производство.

Со времен А. Смита при решении любых экономических задач количество рабочей силы предполагалось избыточным. Позиция классика понятна – этот выдающийся шотландский экономист был провозвестником буржуазно-промышленной революции, в ходе которой ручной труд в массовом порядке замещался более производительным машинным. С тех пор производственные технологии все более оискусствляются.

Параллельно техническому прогрессу в истории Европы набирал силу прогресс социальный. Его движущей силой на протяжении веков оставался дух Великой французской энциклопедии с лозунгами свободы, равенства и братства, которые дали жизнь современной концепции прав человека. Однако проекция этих идей на европейскую повседневность окрасилась оттенками индивидуализма и эгоизма, сначала на уровне конкурентного капиталистического предприятия, а затем и на уровне средневропейской семьи. Характерный для капиталистической социальности императив личного успеха любой ценой потребовал массовых «человеческих жертв»: множество семей развитых стран Европы ради сохранения достигнутого уровня потребления откладывало и продолжает откладывать рождение детей на неопределенное время. Полностью оставаясь в рамках прав человека, они вполне добровольно отказываются от исполнения прокреационной функции.

Формальным гарантом процветания европейской страны является социальное государство. В понятие процветания входит и воспроизводство населения, поскольку вымирающую страну трудно назвать процветающей. Однако государственные чиновники не строят прокреационной стратегии и не обеспечивают ее реализацию. Поэтому рычаги воздействия на прокреационный процесс у них отсутствуют. Простое воспроизводство требует коэффициента рождаемости 2,14 – 2,16. Даже такая богатая страна, как США, тратящая 12% ВВП на медицину и разворачивающая мощные социальные программы, не достигает гомеостатического уровня. Убыль коренного населения восполняется иммигрантами, принадлежащими соседним народам традиционных культур.

Итак, можно зафиксировать наличие угрожающей демографической ситуации стран европейской (в широком смысле) культуры и примыкающего

к нему по фактической организации домоустройства ряду стран славянско-православного культурного кластера [РЕУТ 2008]. Ее преодоление предлагается начать с использования трансдисциплинарного подхода; расширения трактовки человеческого капитала до пределов капитала базового, т.е. обеспечивающего обладающему им коллективному субъекту статуса **субъекта истории**. Этот статус означает, что его владелец способен длить свое существование на исторической арене в течение срока, неограничиваемого очевидными современникам причинами. Этот статус эквивалентен простому либо расширенному (в ближайшей временной перспективе) воспроизводству коренного населения.

Интересующую нас характеристику этого населения (обеспечивающую в перспективе и всю получаемую в социуме прибыль) можно обозначить как человеческий капитал «брутто» или **прокреационный капитал**.

В одном из многочисленных значений капитал есть стоимость (понимаемая нами в широком смысле), которая в результате предпринимательских или иных видов деятельности приносит прибавочную стоимость.

Стоимость (понимаемая нами также в широком смысле) – экономическая категория общественного производства, представляющая собой овеществленный в товаре общественный труд.

Тогда **прокреационный капитал** есть прокреационно-демографическая категория (этим термином дается отсылка к слою в составе крупномасштабной системы), представляющая собой овеществленный в наличной популяции общественный труд, направленный на воспроизводство этой популяции. Воспроизводство осуществляется деторождением и социализацией подрастающих членов социума, как минимум, замещающими выбывающих в силу возрастных причин членов.

Инвестиции в общеизвестные формы человеческого капитала приносят инвестору прибыль в сроки, сопоставимые с другими современными бизнес-операциями. Результатов же инвестиций в прокреацию лицо, принимающее решение о таких инвестициях, не дожидается в силу краткости срока своей профессиональной деятельности. Прокреационный капитал имеет сверхдлинный (25 лет и более) срок обращения. Отсюда следует абсолютная безответственность бюрократии в вопросах прокреации. Современное капиталистическое государство не имеет механизмов защиты своих долговременных интересов.

Наиболее полно основания построения прокреационной политики государства выразил французский экономист, врач по образованию Франсуа Кенэ (1694 – 1774), претендовавший на пост министра финансов при дворе Людовика XV. Исторически Кенэ предшествовал А. Смиту. Его работы были оценены К. Марксом, который, впрочем, отметил ошибочность исходных посылок исследования, состоявших в их построении на основе аграрного, а не промышленного производства. Но важно то, что Кенэ точно указал на государство (тогда это было королевство) как насубъекта хозяйствования, чье основное богатство составляет население. Ведь ежегодно производимый совокупный сельскохозяйственный продукт пропорционален численности землепашцев. Последующие экономисты, включая А. Смита, Т. Мальтуса, К. Маркса, Д. Кейнса

и др. – развивали свою науку уже **с совершенно иной точки зрения** (внедренной в умы экономистов А. Смитом) – с позиции индивидуального предпринимателя или хозяина мануфактуры, действующего в условиях избытка рабочей силы и максимизирующего производство товара или свою денежную прибыль. Таким образом, приоритеты экономической науки претерпели кардинальное изменение вследствие не афишируемой смены точки сборки.

Условным владельцем прокреационного капитала может оказаться только достаточно крупный коллективный субъект – масштаба региона, страны, группы стран. Условность владения объясняется тем, что в условиях демократического государства с присущим ему институтом прав человека этот коллективный субъект не является абсолютным собственником результата. Крепостное право отменено, общественный договор содержит множество неопределенностей.

Отечественная рабочая сила покупается государством, зарубежными и отечественными капиталистами на рынке труда, часто – по демпинговым ценам.

Но способность трудиться является лишь одним из аспектов учетной единицы человеческого капитала «брутто», приобретаемого человеком по факту рождения, созревающего и увядающего по естественным законам в течение жизненного цикла и окончательно утрачиваемого им в момент смерти. В течение жизненного цикла индивид в достаточной степени волен предпринимать акты воспроизводства человеческого капитала «брутто», в основном, в пользу будущих поколений (в отличие от ситуации в странах традиционных культур, где потомство обеспечивает старость индивида), а также продавать его на внутреннем рынке труда (точнее, продавать его «нетто»-составляющую), вывозить его за рубеж посредством институтов легальной или нелегальной эмиграции, гастарбайтерства, вступать на путь асоциального экономического поведения (теневой бизнес, преступность), либо предпринимать «внутреннюю эмиграцию», предаваясь пьянству и наркотикам.

Государству в долговременной перспективе выгодно вступать с индивидом в партнерские отношения, разрабатывая и последовательно осуществляя внутреннюю политику расширенного воспроизводства человеческого капитала «брутто» [ORLOV 2013, ORLOV 2018, TSVIRKUN–VARNAVSKY 2017, TSVIRKUN–VASILIEV 2007] Пути такого культурно обоснованного и психологически приемлемого сотрудничества предстоит системно разрабатывать в составе инновационного института прокреации, поскольку разрозненные попытки решить демографическую проблему мероприятиями типа учреждения материнского капитала оказываются недостаточными.

Перекрывая в собственной стране возможности воспроизводства человеческого капитала «брутто», современное экономически развитое государство предопределяет исчерпание человеческого капитала «нетто» и вынуждено импортировать его, расплачиваясь за это нарастающей угрозой тиражирования косовской трагедии.

## Результаты

В контексте широко понимаемой экономики предложена категория прокреационного капитала, являющаяся обобщением категории человеческого капитала в составе современного экономического инструментария. В связи с медленным темпом обращения прокреационного капитала его владельцем может быть только субъект истории или претендент на этот статус – достаточно крупный коллективный субъект масштаба региона, страны, группы стран. Предложены пути работы с прокреационным капиталом, парирующие угрожающую демографическую ситуацию стран европейской культуры и примыкающего к нему по фактической организации домоустройства ряду стран славянско-православного культурного кластера.

## Обсуждение

Какова же динамика «сплавления» хозяйственно-экономического рынка с прокреационной ситуацией в реальности? Она отражается движением прокреационного капитала. Производными от его величины оказываются размер контролируемой «владельцем» прокреационного капитала территории, а также численность популяции не только производителей, но и покупателей. Кстати, это заставляет проблематизировать, казалось бы, бесспорную сентенцию: рациональным может быть поведение государства, а не его размеры.

Для обществ традиционных культур семья является устойчивым источником прокреационной ренты. Развитые страны неосознанно прилагают немало усилий к уничтожению этого источника, и существование этих стран зависит от того, насколько эффективно они выстроят цикл обращения своего прокреационного капитала.

Мы попытаемся показать, когда и почему экономика утратила исторические горизонты, и предложить – в целях разрешения кризисной демографической ситуации – начать обратное «маятниковое» движение в развитии экономического концептуального инструментария. Статус субъекта истории может быть обеспечен субъекту деятельности посредством владения прокреационным капиталом. Последний не имеет регулярных механизмов конвертации с капиталом финансовым. Поэтому в исследовании приходится отказаться от марксовой идеологии денег как всеобщего эквивалента и обращаться, наряду с количественными, к структурным методам исследования.

Но какая же ассоциация позволяет называть прокреационный капитал именно капиталом? Это – отношение прокреационного капитала к человеческому капиталу как сущности «брутто» к сущности «нетто». Прокреационный капитал есть человеческий капитал, «упакованный» в «оболочку» населения. Утрата субъектом деятельности статуса субъекта истории вызвана неосознанным уничтожением им источника прокреационной ренты и неэффективностью управления наличным прокреационным капиталом.

Прокреационный капитал не тождественен численности населения территории, он включает также прокреационную среду, создающую достаточно благоприятные условия для воспроизводства населения. Это обстоятельство всегда лежало вне горизонта как экономических, так и медицинских исследований. Необходимые инвестиции в прокреационный капитал включают финансовую составляющую, далеко не ограничиваясь ею.

Величина прокреационного капитала не имеет выражения в денежном эквиваленте. Поэтому прокреационный капитал не подвержен инфляции. Минимально необходимый размер человеческого капитала «брутто» субъекта истории определяется количеством населения, необходимым для удержания территории. Мы говорим об устойчивости по отношению к «просачиванию» соседей посредством легальной и нелегальной миграции и ее прокреационных последствий, зависящей, в частности, от реально реализуемой иммиграционной политики.

Некоторую долю в человеческий капитал «нетто» могут вносить иммигранты и гастарбайтеры. А вот возможность их включения в человеческий капитал «брутто» обусловлена требованием культурной ассимиляции, которая занимает значительное время, а иногда по факту не происходит на протяжении жизни нескольких поколений. Именно поэтому образующее прокреационный капитал население должно быть оседлым, точнее – задающим культурную идентичность наличествующей государственной формы.

Реализуемые сегодня мероприятия по стимулированию рождаемости, требующие концептуальных проработок, законодательных инициатив, институциональных преобразований, социальной рекламы и денежных вложений, могут через двадцать – пятьдесят лет дать (или не дать):

А) прямой результат в виде коррекции демографического баланса региона, страны. Прокреационный капитал имеет вероятностную природу дохода, выражаемого в натуральных показателях, зависящую не только от соотношения хозяйственно-экономических факторов и природных условий, но также от конфигурации социокультурных институтов и мейнстрима общественной мысли, воплощаемого в структурах повседневности.

Б) побочный результат в виде прироста рабочей силы на рынке труда, также непосредственно не конвертируемый в деньги. В зависимости от конъюнктуры и политической обстановки рабочая сила вольна принимать независимые решения в отношении своего гражданства и рыночного позиционирования.

При реализации третьего пути экономики интересы государства европейской культуры должны базироваться на прокреационном императиве. Успешная прокреационная стратегия и политика государства возможна на основе института, который будет включать не только соответствующую законодательную базу и средства ее реализации, но и социокультурную составляющую. Построение эффективного института прокреации в отдельно взятой стране затруднительно в связи с доминированием агрессивной идеологии потребительского общества и бурным развитием транслирующих ее средств массовых коммуникаций. Возникает задача международной кооперации. Для ее решения должно

быть достигнуто общее понимание, что безусловной альтернативой успешного разрешения поставленной проблемы является исчезновение европейского мира

Кратко резюмируем **свойства прокреационного капитала**.

При переходе от исследований физиократов к исследованиям экономистов эпохи мануфактурного производства была пройдена **точка бифуркации** в развитии экономики, отделившая дисциплину устройства и развития «дома» как единого целого от дисциплины обеспечения эффективности производственной, хозяйственной деятельности отдельного субъекта.

Инструментом возвращения к исходному смыслу экономики может послужить предлагаемая нами категория прокреационного капитала. Прокреационный капитал есть обобщение человеческого капитала, относящееся к нему, как сущность «брутто» к сущности «нетто». Прокреационный капитал не тождествен численности населения территории, он включает также прокреационную среду, создающую благоприятные условия для воспроизводства населения. Прокреационный капитал обладает сверхдлинным сроком обращения, не имеет регулярных механизмов конвертации с финансовым капиталом, зато обеспечивает своему владельцу статус субъекта истории. Категория прокреационного капитала вносит в экономику модус гуманитарности.

Государство и индивид живут в разных временных масштабах, иными словами, принадлежат разным слоям временного континуума. Транзакции между ними являются транс-темпоральными. Поэтому они не укладываются в «плоскую» логику бухгалтерского баланса (дебит равен кредиту). И дебит, и кредит распределены во времени на десятки лет; они реализуются разными поколениями субъектов деятельности. Проблема их «дисконтирования» (приведения к единому моменту времени) пока не имеет четкого решения. Сейчас мы сможем проследить лишь некоторые качественные закономерности.

### Библиография

- РЕУТ 2008: Реут, Д.В. Код культурной идентичности как положение в социуме центра ответственности за исполнение прокреационной функции // Национальная идентичность России и демографический кризис. Материалы ПВсеросс. научн. конф. (Москва, 15 ноября 2007 г.). – Москва: Научный эксперт, 419–428.
- РЕУТ 2009: Реут, Д.В. Прокреационный капитал. [Электрон. ресурс]/ Российский экономический конгресс. Сборник докладов участников. – Москва: ИЭ РАН, 1 CD-ROM (имя файла 14ts.doc в директории Files). <http://econorus.org/consp/files/14ts.doc>.
- РЕУТ 2019: О культурных единицах и совокупностях, создаваемых ими и самовоспроизводящихся. Мир психологии, 2019/4: 187–204.
- GIDDENS 1990: Giddens, A. The Consequences of Modernity. Cambridge: Polity.
- DARWIN 1859: Darwin, C. On the origin of species by means of natural selection. London: Murray.
- LEFEBVRE 1982: Lefebvre, V.A. Algebra of Conscience. Dordrecht: Reidel, 222 p.
- ORLOV 2013: Orlov, A. I. Functionalist-Organic Information Economy – the Organizational-Economic Theory of Innovation Development // Biocosmology – Neo-Aristotelism. Bilingual Electronic Journal of Universalizing Scientific and Philosophical Research based upon the Original Aristotelian Cosmological Organicism. Vol.3. №1 (Winter 2013).

- pp 52-59. URL: <http://www.biocosmology.ru/elektronnyj-zurnal-biokosmologia-biocosmology-neo-aristotelism/postupivsie-stati/volume-3-number-1-winter-2013> (дата обращения 01.11.2010).
- ORLOV 2018: Orlov, A. I. Nonparametric Method of Least Squares: Accounting for Seasonality // Journal of Mathematical Sciences. Vol. 228. № 5. February, 2018: 501-509.
- SPENGLER 1927: Spengler, O. The Decline of the West. A. Knopf, New York.
- SZUCS 2018a: Szucs O. Theory and practice from the point of view of risks in the culture of hygiene // Yudina, T.N., Tanatova, D.K. (ed.) Hygiene of culture: today's everyday practices and risks. Moscow: Association "For Hungarian-Russian cooperation name of Leo Tolstoy". Russian State Social University (Russia). Debrecen University (Hungary) 350–359.
- SZUCS 2018b: Szucs O. The hygiene of culture in the context of system research // Szucs O. (ed.) The hygiene of culture. The questions of the future. Budapest: Association named after L.N. Tolstoy. 2018: 32–38.
- TSVIRKUN–VARNAVSKY 2017: Tsvirkun, A., Varnavsky, V. Public-private partnerships in large-scale infrastructure in Russia: Opportunities and challenges // Proceedings of the 10th International Conference "Management of Large-Scale System Development" (MLSD). Moscow: IEEE. С. <http://ieeexplore.ieee.org/document/8109702/> (дата обращения 01.11.2019)
- TSVIRKUN–VASILIEV 2017: Tsvirkun, A., Vasiliev, S. Problems of managing the development of large-scale systems in modern conditions / Proceedings of the 10th International Conference "Management of Large-Scale System Development" (MLSD). Moscow: IEEE. С. <http://ieeexplore.ieee.org/document/8109703/> (дата обращения 01.11.2019)

Дмитрий РЕУТ

Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана  
Московский педагогический государственный университет  
Национальный исследовательский ядерный университет (МИФИ)  
[dmreut@gmail.com](mailto:dmreut@gmail.com); [reut@bmstu.ru](mailto:reut@bmstu.ru)

Андрей ЧУКУРОВ

**ПРЕОДОЛЕВАЯ ТРАВМУ: МИНОРИТАРНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ  
В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЧУВСТВЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА****Coping with Trauma: Minority Art Practices in the Context  
of the New Sensuality of Metamodernism****Abstract**

The information age has provided new opportunities for the institutionalization and functioning of various subcultural movements including those uniting people by offering them an alternative mental state. The proposed material is analyzed as an example of these associations. The article provides a brief analysis of the historical dynamics of the study of minority art practices and of their role and significance at present. Particular attention is paid to the analysis of Art Brut. Today minority art practices find their new meaning also in the context of the new sensuality of metamodernism, which is based on co-creation. We believe that the discourse of outsider art fosters a tolerant consciousness, raising issues of stigma, norm, deviation and internal liberation.

**Keywords:** *Art Brut, minority art practices, Outsider Art, metamodernism, new sensuality*

Сегодня мы становимся свидетелями небывалой активизации и выхода на авансцену культурной жизни невероятного множества миноритарных культур. Субкультурные группы и движения в наши дни фактически определяют социокультурную повестку и процесс формирования идентичности. Мы не будем вдаваться в анализ причин данного явления, отметим, лишь переход к liquid democracy, оказавшийся возможным исключительно благодаря информационному обществу. Будучи продуктом информационной культуры, liquid democracy реализуется через сетевой инструментарий, в частности, через специальные интернет-платформы, такие как Liquidfeedback, DemocracyOS, Loomio. Речь идет не только о политике и снижении барьеров для участия в социально-политической жизни – удалённых on-line голосованиях или делегировании своего голоса тем или иным активистам. Речь идет о невероятных возможностях, которые предоставляет информационная культура тем миноритариями субкультурным сообществам, которые еще недавно не имели возможности ни находить себе подобных, ни влиять на культурную жизнь, ни оказывать друг другу необходимую помощь, ни, естественно, проходить процесс институционализации.

Одной из важных составляющих этого массового «coming out'a» миноритариев становится движение за нейроразнообразие, которое началось с институционализации сообщества аутистов, а сегодня уже вышло далеко за его пределы. Остановимся лишь на одном примере. Это российская общественная организация «Психоактивно», имеющая свой паблик в ведущей социальной сети Рос-

сии – «ВКонтакте». Позиционируют они себя следующим образом: «Это горизонтальная платформа для психоактивистов и всех тех, кто готов заниматься психо-просвещением в любых допустимых формах» – данный текст размещен в самом паблике <https://vk.com/psychoactivno>. Деятельность паблика и организации направлена на оказание поддержки и взаимопомощи людям с теми или иными ментальными особенностями и/или альтернативными психическими состояниями. За последние два года «Психоактивно» сделали несколько крупных и весьма заметных шагов в «реальный мир». Так, например, 3 июня 2018 года в Москве прошел Психгорфест: Москва психоактивная. Это мероприятие впервые объединило людей с альтернативными ментальными состояниями, журналистов, художников, активистов. Были организованы чтение лекций по психологии и психиатрии, выступления поэтов и писателей, состоялась презентация книги «История безумия» издательства Новое литературное обозрение (НЛО), была проведена психо-ярмарка и public-talk. Вновь обратимся к прямой цитате из паблика: «Быть психоактивным – не бояться быть собой и говорить о своем состоянии. Быть психоактивным – не скрывать свой диагноз и объединяться с такими же, как ты. Быть психоактивным – выходить из изоляции и самостоятельно создавать пространства для интеграции. Быть психоактивным – искать свое место в городской культуре. Мы – начинаем этот поиск и приглашаем присоединиться к нему всех горожан». Для России, где социальная активность, не укладывающаяся в прокрустово ложе официальных псевдоконсервативных норм и придуманных традиций, если и не является в прямом смысле слова рискованной, то уж мало одобряемой точно, это мероприятие оказалось колоссальным прорывом для данной конкретной миноритарной субкультуры. А ведь еще за месяц до Психгорфеста, 1 мая 2018 года, представителей движения Психоактивно в Санкт-Петербурге, повершивших заверениям властей, что первомайская демонстрация «для всех», задерживала полиция, хотя никаких политических лозунгов в руках у этих людей не было. Причем, от полиции можно было услышать такие фразы: «Здесь люди пришли хорошо провести время, а вы тут со своими психическими проблемами». Однако, мы помним, что «Миноритарное всегда политично – в том смысле, что частные aberrации, отклонения и вариации приобретают эстетическое и этическое измерение, становятся преодолением границы, познанием и принятием опыта нового, чуждого и другого, обнажением скрытого и подавленного мажоритарной культурой» [ВОЛОДИНА 2015]. Вышеозначенный тезис А. Володина использовала для характеристики художественного направления Арт брют, но с нашей точки зрения он может быть транслирован на любую социокультурную деятельность миноритариев.

После этого мероприятия прошли десятки других, количество подписчиков группы в социальной сети заметно выросло. Теперь в рамках этого объединения встречи с творческими людьми, семинары и просмотры фильмов с их дальнейшим обсуждением проходят регулярно. И вот прошел год, и 1 мая 2019 года движение Психоактивно уже полноценно и без проблем было представлено на праздничной демонстрации – никаких задержаний, никаких нелепых

комментариев со стороны полиции. Признаться, автор этого материала очень переживал за то, как все пройдет, но, – и это самая настоящая победа! – представители движения со своими плакатами спокойно шли в одной колонне с веганами, феминистскими организациями, анархистами и представителями ЛГБТ сообщества. Кстати, для всех этих движений была сформирована своя самостоятельная колонна под номером три. Такая колоннаминоритариев.

В данном контексте новое звучание получает и художественная деятельность людей с альтернативными психическими состояниями. В частности, речь о новом прочтении искусства Арт брют или аутсайдер-арт. Уникальность творческого метода Арт брют заключается прежде всего в том, что данный художественный текст не является репрезентацией реального мира или неких идей и концепций. Произведения Арт брют не имеют внутренних логических связей и не могут оцениваться в категориях академической художественной «нормы». В истории искусства давно и прочно закрепилось словосочетание «примитивное искусство», но даже этот термин категорически не применим к продуктам творчества людей с альтернативными психическими состояниями. Художественный текст Арт брют не является неким творческим экспериментом или, даже, поиском; он не может быть классифицирован или типологизирован. Арт брют – это субъективный и уникальный опыт амбивалентной коммуникации с миром и собой. Немного исторического экскурса. Если говорить в целом о художественном творчестве людей с альтернативной ментальностью, то вряд ли нам удастся выявить его исторические корни, но что до рождения самого термина и первой попытке анализа феномена, то здесь все несколько проще: в 1922 году в свет выходит монография Ханса Принцхорна «Bildnerie der Geisteskranken» («Художественное творчество психически больного»). Работа основана на большом количестве материалов, накопленных и проанализированных Х. Принцхорном за годы его медицинской практики. Автор рассматривал наиболее показательный вид творчества – живопись и графику пациентов. До него подобной деятельностью – коллекционированием рисунков пациентов с психическими расстройствами – занимался Эмиль Крепelin, благодаря которому сегодня мы имеем концепцию «раннего слабоумия», классификацию невротозов и анализ маниакально-депрессивного психоза. Именно эти люди создали весьма богатую коллекцию картин душевнобольных при Гейдельбергском университете. Достоянием общественности эти коллекции становятся с 1950 года, когда был проведен Первый Всемирный конгресс по психиатрии и выставлены работы Арт брют. Благодаря материалам, представленным на Конгрессе, и происходит актуализация изучения творческой деятельности людей с альтернативными психическими состояниями.

Необходимо отметить, что сам термин "Арт брют" вводит французский художник Жан Дюбюффе в 1945 г. Этим термином он обозначил собранную им коллекцию, сегодня представленную в Chateau de Beaulieu, в Лозанне (Швейцария). Важной вехой этого процесса институционализации изучения творчества людей с альтернативными психическими состояниями становится 1959 г., когда было создано «Международное общество психопатологии экспрессии»

(SIPE). В рамках этого Общества происходит объединение разрозненных и во многом интуитивных научных поисков.

В 1972 году теоретик искусства Роджер Кардинал вводит дополнительный термин – «Аутсайдер арт», который в первые годы выступал своеобразным синонимом Арт брют. Однако впоследствии разница все же проявилась – Аутсайдер арт включил также работы художников, не обладающих профессиональной подготовкой, но необязательно являющихся носителями альтернативных психических состояний. В работе «Outsider Art and the autistic creator» [CARDINAL 2009] Роджер Кардинал писал о гибкости критериев для Outsider Art. По его мнению, создателями подобных художественных объектов могут быть люди не только с теми или иными психическими состояниями, но и те, кто не желает функционировать в академической художественной среде, предъявляющей определенные стандарты качества к художественному продукту. С данным мнением согласны далеко не все. Оппоненты Р. Кардинала настаивают на том, что к искусству аутсайдеров можно относить лишь тех, чей разум не попадает в границы общепринятой на данном историческом этапе нормы. Сегодня миноритарное искусство широко представлено в музейных пространствах мира – от Ирландского музея современного искусства до Музея творчества аутсайдеров в Москве.

Если продолжить тему исторической динамики феномена миноритарных художественных практик, то нельзя не упомянуть 1970 – 1980-е гг., когда поднялась самая настоящая волна критики классической психиатрии. Тогда под сомнение была поставлена валидность диагнозов и методов работы психиатров. Сегодня эту критику никто не отменял. Более того, даже в рамках этого, социокультурного дискурса, мы говорим об альтернативных психических состояниях, а не о диагнозах. Политика и стратегия толерантности постепенно вытесняет термин «психически больной». Мы ведем речь об ином видении реальности, что находит отражение в целой галерее художественных образов и текстов: «Меня зовут Кхан», «Форест Гамп», «Тайнственная история Билли Миллигана», «Необыкновенное путешествие в безумие и обратно», «Завтра я всегда бывала львом» и т.д. и т.п. В наши дни эта альтернативность восприятия укореняется благодаря движению нейроразнообразия.

Сегодня миноритарные художественные практики обретают новое звучание также в контексте новой чувственности метамодернизма. Не случайно пятым пунктом Манифеста метамодернизма идет следующий тезис: «Все явления находятся в процессе необратимого сползания к состоянию максимального энтропийного несходства. Художественное произведение возможно благодаря рождению или открытию этого различия. Кульминацией его воздействия является непосредственное ощущение различия в самом себе. Роль искусства являет собой исследование возможных результатов его парадоксальных амбиций, подталкивая лишнее к насущному» [ТЁРNER 2011].

Основополагающей сущностной характеристикой метамодернизма является синергия. По мысли теоретиков метамодернизма, новая чувственность ба-

зируется на сотворчестве, коммуникации между человеком и человеком, человеком и Истиной, человеком и миром. Если речь о произведении искусства – то, соответственно, это коммуникация человека и текста. Специфика этой коммуникации определяется так называемыми «атмосферами» – термином, введенным Гернотом Бёме. «Атмосферы» – это переживание, которое становится реальностью для субъекта и объекта. Суть творческой деятельности заключается в производстве «атмосфер», наполненных субъективными переживаниями и не существующих для тех, кто находится вне данного пространства. Метамодернистская новая чувственность – это чувственность колебаний между иронией и искренностью, отстранённостью и приверженностью. «Движение должно осуществляться посредством колебания между позициями с диаметрально противоположными идеями, подобно пульсирующим полярностям огромной электрической машины, приводя мир в действие» [ТЁРNER 2011]. Именно с таких позиций Арт брют выглядит совершенно иначе, а не просто как «творчество душевнобольных». Миноритарные художественные практики, в том числе все тот же Арт брют, присутствуют в пространстве вполне привычного искусства, но при этом не вполне в него вписывается в силу невозможности его классификации или разработки морфологии. Художественная критика не имеет инструментария для оценки подобного искусства, что вполне объяснимо: Арт брют лишен традиционных смыслов и структуры. Привычные механизмы рецепции для него так же не работают. Он может быть воспринят именно посредством «атмосфер» новой чувственности (напомним, что «атмосфера» по Г. Бёме, это переживание до осмысления), т.е. мы говорим об эмоциональном восприятии явления, без аналитики и логики, с пониманием того, что перед нами способ существования. И это не попытка саморепрезентации и не проявление самосознания как, предположительно, в случае отпечатков ладони первобытного человека на стене пещеры, – ибо в акте творчества Арт брют нет осознанности. Можно с полным правом утверждать, что сегодня, в ситуации метамодернистской новой чувственности, когда рецепция базируется на сотворчестве (синергии) и носит чувственно-эмоциональный характер, Артбрют оказывается на авансцене художественной жизни.

Мы уже обращались к тексту А. Володиной и снова процитируем ее работу: "невозможность выработать внутрихудожественные критерии и специфику, которая отделяла бы их от не-аутсайдеров, и является их специфическим отличительным качеством" [ВОЛОДИНА 2015]. Речь о том, что любая попытка выделения формальных характеристик выводит нас в психиатрический дискурс. Однако, если мы рассматриваем миноритарные художественные практики с позиций новой чувственности метамодернизма, то все встает на свои места: тезис о колебании с одной стороны и генерации «атмосфер» на фундаменте новой чувственности и искренности с другой, позволяют нам уйти от строгой классификации и медицинской проблематики.

При этом в различных миноритарных арт-практиках, замешанных на альтернативных психических состояниях есть то, что их безусловно объединяет. Прежде всего, это уже указанная коммуникация «автора» и мира: тот же Арт

брют – это прежде всего взаимодействие. Кроме того, здесь нет стремления к результату. Иными словами, художник не движется по пути к выставке, биеннале, продаже и т.д. – он находится в ситуации проживания образа и цвета. Мы говорим о первостепенном значении процесса. Впрочем, результат, «завершенность» были поставлены под сомнение еще в эпоху постмодерна, а сегодня, в ситуации новой чувственности и вовсе утрачивают свое значение.

Что мы таким образом видим сегодня? Новая чувственность метамодернизма и возможности информационного общества не просто открыли миноритарным художественным практикам двери в некое мейнстримное искусство. Нет, они размыли границы между миноритарным и мейнстримным. Движение по пути метамодернистской энтропии исключает мейнстримность как таковую, уравнивая в правах абсолютно все. И что важнее, делигитимизирует медицинско-психиатрический дискурс. Мы вступаем в эпоху диктатуры миноритариев, когда со сцены не просто уходят «фордистские массы», но нет больше самой «культуры большинства». Это своего рода «очистительный» этап истории культуры, когда происходит освобождение через примирение, через преодоление травмы модернизма, когда «психически здоровое», гетеронормативное и традиционное большинство привело мир к двум мировым войнам, показав свою полную несостоятельность.

Сегодня субкультуры людей с альтернативными физическими и психическими состояниями становятся предметом серьезного анализа со стороны властных структур, поскольку толерантность – объективная характеристика постиндустриального информационного общества. В частности, в России активно развивается инклюзивное образование, которое в Федеральном законе от 29.12.2012 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» определяется как «обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей». Однако, инклюзия – феномен, который следует рассматривать в более широком, чем образовательный, аспекте. Так, в частности, порой в своем стремлении создать «особые» условия для максимально полной самореализации людей с ограниченными возможностями, мы идем по пути «двойной стигматизации»: сначала определяем их как инвалидов (вербально, документально, институционально), а потом создаем эти «особые» условия и нормы, всячески подчеркивая специфический статус этих людей. Это хорошо видно в области художественного творчества, когда дефицит возможностей подменяет собственно эстетические достоинства произведения. К художнику, певцу или спортсмену-инвалиду не предъявляется тех же требований, что и к человеку, не испытывающему, на первый взгляд, дефицит возможностей. В каких-то случаях это справедливо, в иных же напоминает квотирование женщин-депутатов в североевропейских парламентах. Но что уж точно выходит за границы этики, так это зарабатывание денег кураторами и владельцами арт-галерей на Арт брют или "disabilityart", когда в рекламе выставки делается акцент на том, что данное произведение искусства создано человеком с ограниченными возможностями [см. подробнее ЧУКУРОВ 2018].

### **Выводы**

Последовательно внедряемый принцип инклюзивности должен преодолеть эти перекосы, превратив альтернативные физические и психические состояния в позитивную культурную идентичность. Так, в частности, в течении 2018 – 2019 годов все работники сферы образования в России (от дошкольного образования до университетов), как и автор этих строк, в обязательном порядке прошли обучение на курсах повышения квалификации по тематике инклюзивного образования. Примечательно, что, развивая и применяя на практике идеи инклюзии, современное общество возвращается к своим корням: на более ранних стадиях развития того же европейского общества, альтернативные модели поведения и психического состояния вовсе не были стигматизированы. Нередко подобные люди становились пророками, оракулами, посредниками в контактах с иными мирами и т.д., что прекрасно представлено в разнообразных художественных текстах.

Если же говорить конкретно об искусстве Арт брют или иных подобных миноритарных художественных практиках, то необходимо обратить внимание не только на специфику сугубо художественной стороны явления или коммуникативную ее сущность, но также и на весьма важный педагогический аспект явления. В художественном тексте Арт брют переплетаются этика и эстетика. Если с эстетикой все понятно – речь, в конце концов об искусстве, – то с этикой все обстоит сложнее. Дискурс Арт брют или шире, – всего искусства аутсайдеров, – воспитывает толерантное сознание, поднимая вопросы стигматизации, нормы и девиации, искусственности традиций, внутреннего освобождения. Миноритарные художественные практики, в конце концов, формируют новые коммуникативные стратегии и новые идентичности.

### **Библиография:**

- ТЁРНЕР 2011: Тёрнер, Люк, Метамодернист // Манифест // Метамодерн. Журнал о метамодернизме. Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/manifesto> (24.08.2019) свободный.
- ЧУКУРОВ 2018: Чукуров, А. Ю. Культура инвалидности в контексте социокультурной динамики миноритарных групп конца XX – нач. XXI в. // №25 Кривич Н.А. (ред.) Гуманитарное знание: сборник научных статей. Серия «Гуманитарные горизонты» – Санкт-Петербург: «Астерион», 20–26.
- CARDINAL 2009: Cardinal, Roger. Outsider Art and the autistic creator // *Philosophical Transactions. R. Soc. B.*, 1459–1466.
- ВОЛОДИНА 2015: Володина, А. Аутсайдер-арт как artmineur. // Syg.ma. Режим доступа: <https://syg.ma/@aliekssandra-volodina/autsaidier-art-kak-art-mineur> (07.03.2017) свободный.

Андрей ЧУКУРОВ  
Российский Государственный Педагогический  
Университет им. А.И. Герцена  
Санкт-Петербург, Россия  
[achukurov@yandex.ru](mailto:achukurov@yandex.ru)

Ольга РОМАНОВА – Екатерина ХАУНИНА

**ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ВЕНГРИИ:  
ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ И ФИНАНСОВЫЕ ОСНОВЫ**

**Часть II**

**The Features of Theatre Activity in Hungary:  
The Legal and Financial Basis**

**Abstract**

Hungarian theatre system is the main object of the following article. The first part of article contains the general questions connected with the existing model of theatrical activity. Then there is the analytical review of the modern Hungarian legislation of area of culture and special attention is paid to the structure and content of Law XCIX / 2008 “On support and rules of employment in organizations of performing arts”. In the following part of the article all models which exist and develop in the country nowadays of direct and indirect financial support of theatrical organizations are considered. Since Hungarian and Russian theatre systems have some similar characteristics, the final part is devoted to possible partial adoption of Hungarian experience with a view to develop the institutions for the additional funding of Russian theatres.

**Keywords:** *Cultural policy, public support, financing culture, theatre activity, theatre network, corporate tax system*

**Возможности адаптации опыта Венгрии в систему финансирования  
театральных организаций в России**

Несмотря на очевидные различия в современной экономической, политической и социальной среде, Венгерская республика имеет много общих черт с Россией, почему и представляет особый интерес для анализа. У обеих стран есть советский период в прошлом, обе около четверти века назад начали путь к рыночной экономике и демократии. В театральной сфере у этих стран также есть сопоставимые величины – например, значительный массив стационарных театров с постоянной артистической труппой, поддерживаемых государством в виде субсидии. При ограниченном перечне имеющейся статистической информации о Венгрии, сравнительные элементы подобраны исходя из имеющихся сопоставимых данных. В рамках проведенного исследования ниже представлена общая характеристика для двух стран (Табл. 3).

Табл. 3. Сравнительный обзор исторических, законодательных и экономических аспектов, влияющих и составляющих современный театр Венгрии и России.

	<b>Россия</b>	<b>Венгрия</b>
<b>Историко-политические предпосылки</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Советский догматизм в искусстве – около 70 лет.</li> <li>2. Доступность культурных благ, государственное финансирование сферы в советское время.</li> <li>3. Развал СССР в 1991 г., возникновение частной финансовой поддержки, коммерциализация культуры.</li> <li>4. Смена приоритетов в культуре после перехода к республиканскому строю: глобализация, новое национальное самоопределение.</li> <li>5. К 2018 г.: неразвитое гражданское общество, нет смены власти 18 лет.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Советский догматизм в искусстве – около 40 лет.</li> <li>2. Доступность культурных благ, государственное финансирование сферы в советское время.</li> <li>3. Крах социалистической системы в 1989 г., возникновение частной финансовой поддержки, коммерциализация культуры.</li> <li>4. Смена приоритетов в культуре после перехода к республиканскому строю: интеграция с Европой, национальное сознание до советского режима.</li> <li>5. К 2018 г.: формирование гражданского общества, постоянная перемена партий до 2010 г.</li> </ol>
<b>Законодательные аспекты</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Основы законодательства Российской Федерации о культуре (N 3612-1 от 9.10.1992), Совет при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству, отсутствие закона о театре.</li> <li>2. Управление театральной сферой возложено на Министерство культуры РФ, департаменты культуры на уровне субъектов и местные власти.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Отсутствие закона о культуре, Комитет театрального искусства при Министре человеческих ресурсов, Закон об организациях исполнительского искусства (XCIX от 8.12.2008).</li> <li>2. Управление театральной сферой возложено на Секретариат по культуре в рамках Министерства человеческих ресурсов, а также на местные власти.</li> </ol>
<b>Финансовые институты</b>	<p>Бюджетные источники:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Выделение ежегодных субсидий из государственного бюджета.</li> <li>2. Целевые программы и гранты (ФЦП “Культура России 2012-2018”).</li> </ol> <p>Внебюджетные источники:</p>	<p>Бюджетные источники:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Выделение ежегодных субсидий из государственного бюджета.</li> <li>2. Целевые программы и гранты (Национальный культурный фонд).</li> </ol> <p>Внебюджетные источники:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Система ТАО</li> </ol>

	<p>3. Благотворительные пожертвования и спонсорская поддержка (слабая законодательная база, низкая популярность реализации направления).</p> <p>4. Доходы организации (аренда, предоставление площадки под гастролы и проч.)</p>	<p>4. Процентная филантропия (1% от НДФЛ)</p> <p>5. Благотворительные пожертвования и спонсорская поддержка (хуже развиты из-за наличия системы ТАО)</p> <p>6. Доходы организации (аренда, предоставление площадки под гастролы и проч.)</p>
<b>Театральная сеть</b>	<p>1. По уровню подчинения: театры федерального значения, субъектов и местного значения.</p> <p>2. Организационно-правовые формы: бюджетные, автономные и казенные учреждения.</p>	<p>1. По уровню подчинения: в подчинении Венгрии, в подчинении города.</p> <p>2. Категории: национальные театры, «театры с особым статусом», другие театры.</p> <p>3. Организационно-правовая форма: некоммерческая компания с ограниченной ответственностью, центральное бюджетное учреждение, фонд, ассоциация.<sup>1</sup></p>

Шубин Александр. Перестройка и распад СССР. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://histrf.ru/lectorium/lektion/pieriestroika-i-raspad-sssr>, свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 10.05.2018)

Council of Europe/ERICarts: "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe", 17th edition 2016. Н [Электронный ресурс]: Hungary / Country Profile, опубликовано: июль 2016 г. Режим доступа: <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 11.05.2017)

Данные внутренней отчетности Венгерской республики 2009–2015 гг. [Электронный ресурс] Получено от Венгерского общества театров. Февраль 2017 г. Загл. с экрана. Яз. венгерский. (дата обращения: 9.03.2017)

С точки зрения историко-политической сферы, обе страны прошли через советский догматизм и влияние социалистического строя государства на культуру. Культурные блага были доступны населению за счет особого внимания к сфере и большой финансовой поддержки со стороны государств в обеих странах. В Венгрии при этом период до 1989 г. воспринимается как уход от культурной самобытности и самоидентичности, в то же время следование принципам культурной политики Советского союза.<sup>2</sup> Поэтому уже после краха социалистического строя и развала СССР культурная политика Венгрии была

<sup>1</sup> Limited liability company (Ltd.), supervised central government unit.

<sup>2</sup> Council of Europe/ERICarts: "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe", 17th edition 2016. Н [Электронный ресурс]: Hungary / Country Profile, опубликовано: июль 2016 г. Режим доступа: <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 11.05.2017).

направлена на развитие национальных ценностей и сближение с Европейскими странами. Россия в этот же период начала выход из глубочайшего нравственного кризиса и поиск нового самоопределения. Обе страны пошли по пути рыночной экономики, становления демократии и системы многопартийности.

На сегодняшний день в России не существует закона о театре. Театральные организации в своей деятельности опираются на Гражданский кодекс, Бюджетный кодекс, Налоговый кодекс, Трудовой кодекс, а также «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» 1992 г., Постановление Правительства РФ от 25.03.1999 №329 «О государственной поддержке театрального искусства в Российской Федерации» и Распоряжение Правительства РФ от 10 июня 2011 г. №1019-р «Об одобрении Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации до 2020 года». Также отдельно можно отметить, что в России слабо развит вид частной поддержки – благотворительность. Хотя и существует Федеральный закон от 11 августа 1995 г. №135-ФЗ «О благотворительной деятельности и благотворительных организациях», «к сожалению, нет как таковой благотворительной деятельности (как явления, а не отдельно взятых акций и мероприятий). Социально-экономическое положение основной массы населения не способствует тому, чтобы они активно включались в благотворительную деятельность в качестве меценатов и покровителей искусства» [Музычук 2013].

В Венгрии же в 2008 г. был создан Закон XCIX «О поддержке и правилах трудовой занятости в организациях исполнительского искусства», которым регулируется деятельность театральных, музыкальных и танцевальных организаций. При этом за отсутствием закона о культуре многие положения в процессе функционирования берутся из отдельных законодательных актов о бюджете, налогах, финансах и проч. После вступления Венгрии в Европейский союз в 2004 г. большое значение для страны имеют нормативные акты, выпускаемые Европарламентом. В отличие от России, Венгрии удалось ввести положения для благотворителей (Закон LXXXI/1996 «О корпоративных и дивидендных налогах»), согласно которым корпорации могут делать вычет из налоговой базы корпоративного налога от 20 до 40 процентов. Но эта система перестала пользоваться популярностью после появления системы ТАО, когда все направленные средства стало возможным вычитать из базы корпоративного налога.

К 1990-м годам и Венгрия, и Россия пришли со значительным массивом стационарных репертуарных театров с постоянной труппой. В это время Венгрия взяла направление на интеграцию с Европой, но сохранила существующую театральную систему вместе с государственной субсидией в отличие от других европейских стран, в подавляющем большинстве перешедших на проектный принцип работы и самокупаемость.<sup>3</sup> При этом в Венгрии также есть система

---

<sup>3</sup> Безусловно, в Европе по сей день существует множество стационарных театров, финансируемых из государственного бюджета, но также многие были закрыты или трансформированы в площадку для гастролей или оставлены без государственной поддержки.

государственного контракта (задания), в котором учитывается количество представлений, процент заполняемости зала. В России также после довольно тяжелого периода 1980–90 гг. с попытками перехода к самоокупаемости учреждений культуры и искусства сформировалась тенденция сохранения репертуарных театров с ежегодным выделением субсидии. Но в России к настоящему времени «деятельность учреждений сводится исключительно к монетарной составляющей. Одним из ключевых показателей результативности учреждений культуры становятся доходы от платной деятельности. Финансово-экономические ведомства по-прежнему воспринимают культуру как отрасль, функционирование которой обременительно, убыточно для государственного бюджета, поэтому повышение доходов учреждений культуры является своего рода попыткой оправдать свое существование за государственный счет» [Музычук 2017].

Итак, в обеих странах остался значительный массив так называемых «каменных театров»<sup>4</sup>, Венгрия частично переняла европейский опыт и создала благоприятные условия для развития небольших частных театров и театральных проектов (Национальный культурный фонд, система ТАО). В России также существуют целевые программы финансирования культуры и театров в том числе, но частной инициативе все еще крайне проблематично перерасти в полноценную театральную организацию. Таким образом, можно обратиться к первому показателю, который проиллюстрирует развитие театрального искусства в Венгрии и России за период 2010–2016 гг. (Рис. 6).

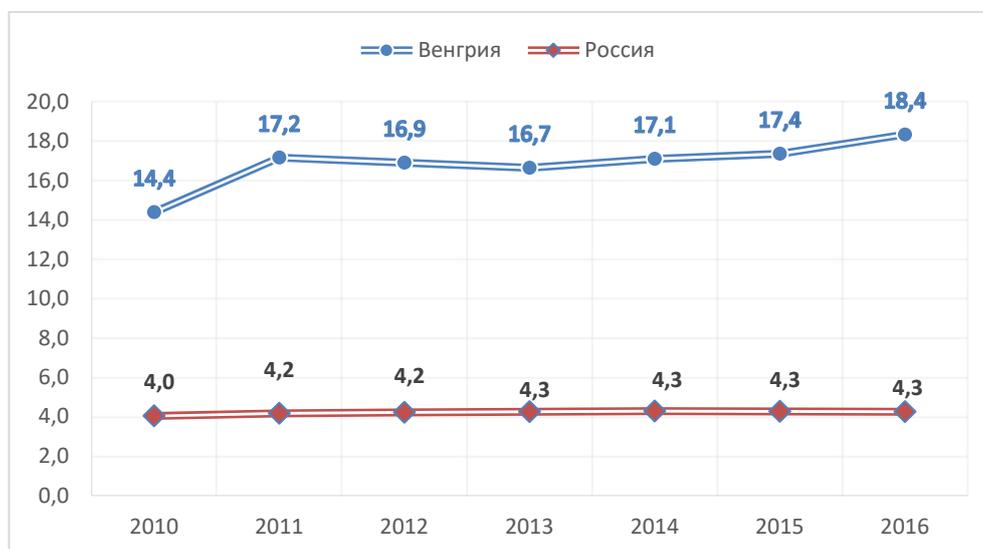


Рис. 6. Количество театров на млн. жителей в России и Венгрии 2010–2016 гг.

Источники: A színhadi szórakoztatás, 2016; KÖZPONTI STATISZTIKAI HIVATAL, 2017 [Электронный ресурс] Опубликовано: 14.12.2017 Режим доступа: <http://www.ksh.hu/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. венгерский (дата обращения: 24.12.2017);

<sup>4</sup> Стационарные театры со своей площадкой, термин используют венгерские эксперты.

Hungary population // Elaboration of data by United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects: The 2017 Revision. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.worldometers.info/world-population/hungary-population/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 13.05.2018);

Russia population // Elaboration of data by United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects: The 2017 Revision. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.worldometers.info/world-population/russia-population/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 13.05.2018);

Статистика театральной сферы за 2012–2016 гг. / ГИВЦ министерства образования и науки Российской Федерации // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mkstat.ru/indicators/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 13.05.2018).

Хотя территориальные и демографические данные Венгрии сильно меньше российских (население России количественно больше примерно в 150 раз), доступность к театральным благам в России сильно отстает: 4 театра на млн. жителей, когда в Венгрии этот показатель достигает 18. Помимо прочего в статистических данных Венгрии заметна значительная положительная динамика (от 14 театров до 18 театров на млн. жителей за 7 лет) при ежегодном падении уровня населения. Если учесть, что в конце 2008 г. в Венгрии была введена система ТАО, то рост этого показателя с 2010 г. можно оценить, как вполне закономерный. В России же при относительно стабильном показателе количества жителей количество театров не растет, показывая незначительные колебания.

Если возвращаться к анализу каналов финансовой поддержки театров в Венгрии и России, можно отметить их многообразие в первой. Если спонсорские отношения еще находятся в стадии развития так же, как и благотворительные в обеих странах, то многообразие косвенной государственной поддержки в Венгрии оспорить сложно: гранты Национального культурного фонда, средства от системы ТАО, 1% от НДФЛ работников. При чем последние два института могут служить промежуточной ступенью к развитию благотворительности в будущем [ХАУНИНА 2013]. Россия в последние годы предлагает театру помимо субсидии подачу заявок на средства целевых программ, гранты Президента и Правительства РФ (Грант Президента на поддержку деятелей культуры, Федеральная целевая программа «Культура России 2012–2018»). Дополнительные механизмы в российскую практику можно было бы ввести с использованием опыта иностранных коллег.

Театральная сеть обеих стран имеет свои демографические и исторические особенности: в России определяющей является подчиненность в силу делегирования полномочий Министерства культуры департаментам в разных областях России; в Венгрии законодательно определены категории театров (см. пункт 1.2), которые определяют объем субсидии и систему функционирования в целом. Венгерские эксперты отмечают, что категоризация все-таки носит символический характер, и уровень подчинения тоже очень важен:

венгерские театры подчиняются властям либо на местном, либо на государственном уровне.

Так сложилось, что венгерские научные исследования по большей части посвящены изучению социальных показателей, и в меньшей степени – финансовых. Обратимся к среднему количеству посещений театров на 1000 жителей в Венгрии и России за 2010–2016 гг. (Рис. 7)

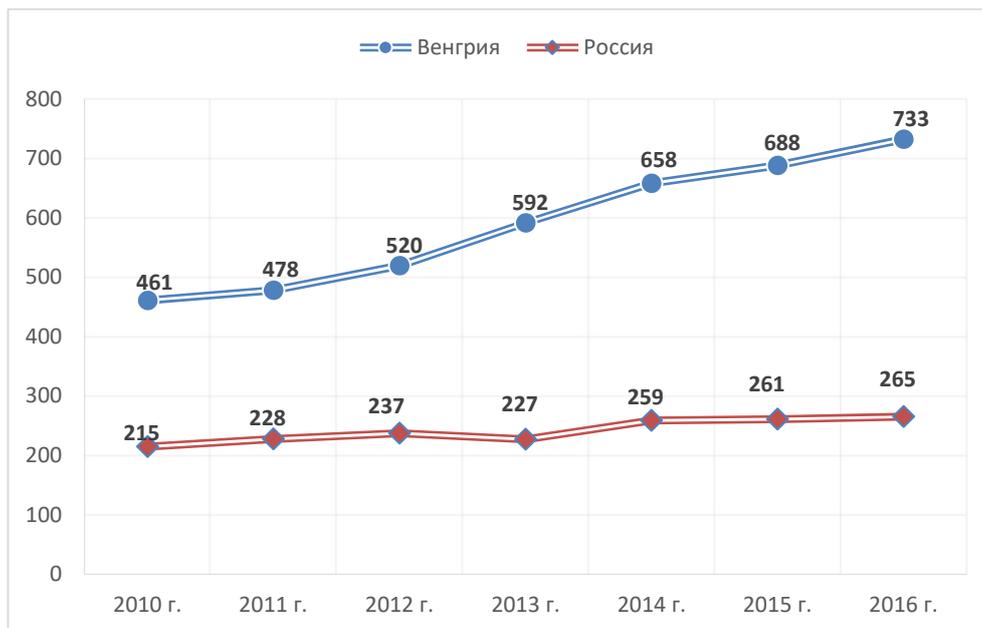


Рис. 7. Количество посещений театров на 1000 жителей за год в Венгрии и России, 2010–2016 гг.

Источники: A színpadai szórakoztatás, 2016; KÖZPONTI STATISZTIKAI HIVATAL, 2017 [Электронный ресурс] Опубликовано: 14.12.2017 Режим доступа: <http://www.ksh.hu/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. венгерский (дата обращения: 24.12.2017);

Hungary population // Elaboration of data by United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects: The 2017 Revision. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.worldometers.info/world-population/hungary-population/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 13.05.2018);

Russia population // Elaboration of data by United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects: The 2017 Revision. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.worldometers.info/world-population/russia-population/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 13.05.2018);

Статистика театральной сферы за 2012–2016 гг. / ГИВЦ министерства образования и науки Российской Федерации // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mkstat.ru/indicators/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 13.05.2018).

Интересно, что средняя посещаемость одного мероприятия у стран почти совпадает: 222 чел. в России и 249 чел. в Венгрии, но если мы нивелируем разницу по количеству населения, то разница будет более чем значительная. Более того, на фоне России Венгрию можно назвать театральной республикой.

В Венгрии существует та же проблема централизации театрального искусства в столице: на 2016 г. 99 театров (55% всех театров) находилось в Будапеште, в Москве – 95 (15,5%). Возможно, для Москвы такая концентрация является более критичной из-за большой территории и особенностей географического положения. Венгерские театральные деятели отмечают, что в последнее время государство уделяло дополнительное внимание развитию театрального дела в населенных пунктах, после чего концентрация театров в столице и крупных городах была снижена.

Еще одним ярким показателем общей востребованности театрального дела может стать средняя цена одного билета. Можно было бы подумать, что после такого высокого количества посещений на 1000 жит. стоимость билетов в Венгрии будет ниже, но в реальности в среднем за 11,1 евро можно купить билет в Венгрии и 7 евро в России соответственно.<sup>5</sup> Буквально эти данные говорят о готовности венгерского населения тратить больше денег на билет, чем российских граждан. Если рассчитать, какой процент от заработной платы потребует покупка билета в среднем, то для Венгрии это составит 2%, а для России – 1,6%<sup>6</sup> для 2016 г. То есть, учет разницы средних доходов венгров и россиян не играет большой роли для данного показателя.

Возможно, отставание России в указанных выше показателях обусловлена общей разницей в социальном развитии двух стран. Если для иллюстрации данного тезиса обратиться к общему комбинированному показателю, который измеряет достижения стран мира с точки зрения их благополучия и процветания – Индексу процветания стран мира Института Legatum (The Legatum Prosperity Index), то Венгрия займет 45 позицию, а Россия – 58.<sup>7</sup> Для расчета индекса не используются показатели, связанные с культурой, поэтому он может послужить дополнительным объяснением результатам анализа, приведенного выше. Экономические, политические и социальные факторы вместе оказывают большое влияние на сферу культуры и театральную деятельность в частности. Распределение мест в рейтинге зависит от уровня образования, здравоохранения, личных свобод, социального уровня развития и проч. Венгрия

---

<sup>5</sup> A színpadi szórakoztatás, 2016; KÖZPONTI STATISZTIKAI HIVATAL, 2017 [Электронный ресурс] Опубликовано: 14.12.2017 Режим доступа: <http://www.ksh.hu/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. венгерский (дата обращения: 24.12.2017); Статистика театральной сферы за 2012–2016 гг. / ГИВЦ министерства образования и науки Российской Федерации // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mkstat.ru/indicators/>, свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (дата обращения: 13.05.2018).

<sup>6</sup> Средняя заработная плата в 2016 году составила 432,5 €.

<sup>7</sup> The Legatum Prosperity Index, 2015 / The Legatum Institute [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://media.prosperity.com/2015/pdf/publications/PI2015Brochure\\_WEB.pdf](http://media.prosperity.com/2015/pdf/publications/PI2015Brochure_WEB.pdf), свободный. Загл. с экрана. Яз. англ. (дата обращения: 13.05.2018).

имеет много общих черт с Россией, поэтому может быть примером для дальнейшего развития, при этом не находясь в десятке лучших стран рейтинга.

Использованные сравнительные примеры характеризуют уровень зарубежных коллег, как более продвинутой, и могут послужить причиной для начала частичного заимствования венгерского опыта. Нужно учитывать, что повышенный риск бюрократизации, коррупции и информационной изоляции актуален для России так же, как и для Венгрии. То есть, заимствование может быть успешным только с учетом тех ошибок, которые допустили венгерские эксперты при формировании нормативных актов, а также специфики российской общеэкономической и театральной среды.

Система налоговых льгот для корпораций, занимающихся благотворительностью, в настоящее время применяется во многих странах и в большей степени является нормой чем новинкой в сознании западного населения.<sup>8</sup> Венгерская система ТАО представляет собой уникальный институт косвенной государственной поддержки именно благодаря дополнительному критерию – сбору за билеты. И именно поэтому упоминание о системе возникает в законе об исполнительском искусстве. Согласно мнению венгерских экспертов данная деталь была призвана помимо появления здоровой конкуренции среди театральных организаций сделать распределение средств более справедливым. В это же время они отмечают, что наличие такого критерия дает больше шансов на помощь «сильнейшему», а театры с меньшим сбором получают меньший объем поддержки, и таким образом образуется замкнутый круг. Более того, именно эта деталь закона стала предметом коррупционных механизмов и махинаций. То есть, заимствование такой специфики несет за собой большие риски. Если вспомнить ряд сложностей, с которыми столкнулись театральные деятели на практике, то можно объединить их по принципу «провалов доброй воли» [РУБИНШТЕЙН 2017]:

–благотворительная недостаточность: снижение прямого бюджетного субсидирования на эту же сумму;

–благотворительный патернализм: бюрократизация и неуверенность в правильной адресности;

–благотворительный дилетантизм: некомпетентность управляющих организациями культуры;

–благотворительный партикуляризм: работа организаций в ущерб менее популярным направлениям.

«Как по книге» со всеми указанными позициями в той или иной степени столкнулась Венгрия, только вместе с расширением списка получателей вычетов и коррупцией. Институт индивидуальных бюджетных назначений должен был сгладить «провалы», но из-за невозможности демократизации принятия

<sup>8</sup> В европейской части в некоторых странах налоговые льготы предусмотрены только для физических лиц (Дания, Норвегия, Швеция), но в подавляющем большинстве льготы предусмотрены и для физических, и для юридических лиц (Нидерланды, Италия, Испания, Франция, Великобритания и проч.).

решений и использования партиципаторного бюджетирования (попытки его организации имеют место в функциях комитетов искусств) к настоящему моменту этого сделать не удалось. В Венгрии члены комитета театрального искусства уже планируют создание системы перераспределения финансов во избежание неравенства и коррупции.

Проблема с постепенным снижением объема выделяемых субсидий будет развиваться в зависимости от культурной политики государства, но если существующие тенденции сохранятся, то в российских реалиях этого «провала» не избежать. Некомпетентность управляющих организациями может быть упразднена за счет советников или консультантов, направляемых от государства с разъяснительными материалами. С благотворительным партикуляризмом Венгрия столкнулась в форме расширения списка организаций и включения спортивных. Теперь предпринимателю выгоднее создавать спортивные организации, которым охотнее помогают владельцы корпораций, особенно учитывая любовь премьер-министра к футболу. Но также партикуляризм может отражаться на внутренней работе организаций: к примеру, постановка танцевальных спектаклей, более популярных в европейской гастрольной деятельности, будет преобладать над драматическими. В данном виде «провала» необходимо дополнительное внимание государства к поддержке менее популярных направлений.

Необходимо обратить внимание и на положительные факторы: несмотря на множество минусов, большинство экспертов отзывается благосклонно о системе ТАО. Она дала сильнейший толчок для развития частной инициативы, о чем свидетельствует резкое увеличение количества театральных организаций за последние восемь лет. Также она дала стимул для развития отделов маркетинга и фандрейзинга, так как привлечение средств требует проявления инициативы со стороны театров. Также после появления системы ТАО повысился уровень конкуренции среди театров, что может благотворно влиять на создаваемые постановки.

Учитывая тот факт, что Россия уступает венгерским коллегам в развитии механизмов поддержки, возможно применение системы стоит начать без дополнительного критерия, а также учредить комиссию с театральными деятелями в ее составе для выполнения функций контроля. Если в российской практике учесть негативный опыт коллег, то уже после адаптации системы можно ввести и дополнительный критерий (при наличии комиссии проблема «помощи сильнейшему» может быть нивелирована).

При переходе к вопросу, *каким образом* возможно применение венгерского опыта в России, обратимся к венгерскому законодательству. Как уже было выявлено в разделе 2.2. данной работы, хотя появление системы ТАО ознаменовано появлением Закона ХСІХ/2008 «О поддержке и правилах трудовой занятости в организациях исполнительского искусства», детально механизм расписан в Законе LXXXI/1996 «О корпоративных и дивидендных налогах». То есть, ключевым является налоговый аспект системы. По примеру венгерских коллег

после вступления в силу нормативного акта о дополнительной поддержке театрального искусства (также возможно добавление нескольких областей культуры – к примеру, культурного наследия, музеев или библиотек) можно внести дополнения в 25 главу Налогового кодекса РФ о налоге на прибыль организации.

Не менее важным является рассуждение *о сроках* введения подобной системы в России. На сегодняшний день распространенным видом дополнительных ресурсов в России является грантовая поддержка, она стимулирует отдельные направления культуры, требует проявления инициативы, а также порождает конкуренцию, стимулирующую развитие деятельности. Находка в виде еще одного дополнительного канала финансирования также постепенно может стать неотъемлемой частью поддержки театра. Ключевым можно поставить вопрос о том, можно ли вводить данную систему работы с корпорациями, не наладив работу института индивидуальных бюджетных назначений. Предположительно имеет смысл начать с работы над частной инициативой, и под понятием «работа над механизмом» имеется ввиду срок не менее 5–7 лет. Опыт западных стран показывает, что в первые 1–2 года процент использования перечисления части налога по решению плательщика может быть низким [ХАУНИНА 2013]. То есть, потребуется мощная рекламная кампания, организованная государством. При благоприятных условиях, после адаптации такого механизма можно начать разработку системы налоговых вычетов из базы налога на прибыль организаций.

\*\*\*

Таким образом, после рассмотрения предмета, способа и сроков возможного заимствования венгерского опыта можно сделать вывод о теоретической возможности введения механизма, подобного системе ТАО, но на момент существования/развития института бюджетных назначений (то есть не раньше, чем через 7 лет), с глубоким анализом специалистов экономики культуры во избежание проблем переноса института в российские реалии, также специалистов законодательства для качественного подхода к формированию законодательных актов. При грамотной работе по созданию механизма в будущем возможно получение полноценного института государственной косвенной поддержки в России.

### Литература

- Музычук 2013: Музычук, В.Ю. Общественная поддержка культурной деятельности в рыночной экономике: вопросы теории и практики, 2013 / Диссертационная работа // ФГБУН «Институт экономики РАН» [Электронный ресурс]: Опубликовано 13.07.2013. Режим доступа: [https://inecon.org/docs/Muzychuk\\_avtoreferat.doc](https://inecon.org/docs/Muzychuk_avtoreferat.doc) (дата обращения: 13.05.2018)
- Музычук 2017: Музычук, В.Ю. Государственный патернализм в сфере культуры: что не так с установками патера в России?, 2017 / Научный доклад // Институт экономики РАН, [Электронный ресурс]: Опубликовано 30.11.2017. Режим доступа: <http://docplayer.ru/amp/73155989-Gosudarstvennyu-paternalizm-v-sfere-kultury-chto-ne-tak-s-ustanovkami-patera-v-rossii.html>, (дата обращения: 13.05.2018)
- РУБИНШТЕЙН 2017: Рубинштейн, А. Я. Элементы общей теории изъятий смешанной экономики [2017] № 1. 71–102 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://vgmu.hse.ru/data/2017/04/05/1168492514/%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%B8%D0%BD%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD%201-2017.pdf>, (дата обращения: 13.05.2018)
- ХАУНИНА 2013: Хаунина, Е.А. «Процентная филантропия» – проблемы трансплантации успешного института финансовой поддержки культурной деятельности // Экономика культуры: новый ракурс старых проблем / Отв. Ред. Рубинштейн, А. Я., Музычук, В. Ю. Москва: ИЭ РАН, 2013. 164–178.

Ольга РОМАНОВА  
выпускница 2018 г. школы-студии МХАТ  
Исполнитель продюсер театра «Балет Москва»  
Москва, Россия  
[89153095888@mail.ru](mailto:89153095888@mail.ru)

Екатерина ХАУНИНА  
Государственный институт искусствознания  
Институт экономики РАН  
Школа-студия МХАТ  
Moscow, Russia  
[haunina@mail.ru](mailto:haunina@mail.ru)

Александр УШКАРЕВ

## ПУБЛИКА ИСКУССТВА: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

### The Audience of Art: Myth and Reality

#### Abstract

Interest in the audience arose while art became public and since then it has not weakened, rather it has become more and more special. For more than a century the audience of art has been the subject of systematic scientific research. Why then is the problem of the relationship between art and its audience becoming once again a topical issue? The consequences of the civilizational shifts in the last decade have clearly shown: the things that have for a long time been considered true suddenly turn out to be illusive or banal in the changing world. In the modern market paradigm of the artistic culture development, the problem of the relationship between art and its audience acquires a new sound. A theater, a museum or a concert organization needs not the social and cultural portrait of the spectator, but an understanding of the causes and characteristics of its consumer behavior in the wider context of cultural life. And the first step to overcome the communication barriers between art and its potential consumers should be the abandonment of stereotypes and outdated research approaches.

**Keywords:** *audience of art, sociological researches of the audience, cultural consumption, motivation, cultural activity, cultural capital*

*«...Публика, невежественная, дикая. Даю ей самую лучшую оперетку, феерию, великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Разве она в этом понимает что-нибудь? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!»*

*А. П. Чехов. Душечка*

Эта сакраментальная фраза чеховского персонажа, антрепренера Кукина – пример расхожих стереотипов о театральной публике, которые складывались едва ли не столетиями и даже нередко соответствуют действительности. Многолетний опыт настолько расширил наши представления о публике, что иной раз кажется, что мы знаем о ней все, ну или почти все. Это вам скажет и любой из нынешних театральных администраторов: опыт вообще великий учитель. Уже давно всем известно, например, что в публике искусства больше женщин, чем мужчин, что, с одной стороны, публика жаждет развлечения, но с другой, – она более образованна и культурна, а общение с искусством развивает людей

духовно и делает их лучше...Однако, рисуя образ типичного зрителя, множество «наблюдений из жизни» по сути выстраивали систему стереотипов, не облегчая, а лишь затрудняя его содержательное понимание. Конечно, нелепо приписывать всем или даже большинству представителей публики одни и те же черты. Точно так же нелепо думать, что отношение к искусству определяется гендерными различиями или образованием, а люди одного возраста имеют сходные художественные потребности. Реальность оказывается куда сложнее и многообразнее!

Представляя в этой статье некоторые результаты исследования современной публики искусства, мы не ставили задачу подтвердить или опровергнуть стереотипы, по которым принято судить о зрителе. Задача в том, чтобы наполнить их реальным смыслом, оживить идеальный статистический образ зрителя и увидеть его в действии. Материалом для этой работы послужили, главным образом, не опубликованные источники, а эмпирические факты – доказательства, добытые в десятках и сотнях социологических опросов, проведенных по городам и весям театральной России, уникальные массивы данных первичной социологической информации. Социологические опросы театральных зрителей проводились сотрудниками Отдела общей теории искусства и культурной политики Государственного института искусствознания (ГИИ), Москва, начиная с 1992 года. За четверть века сотрудниками Отдела было опрошено более 52 тыс. зрителей более чем в 50 театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Красноярска, Магнитогорска, Якутска, Челябинска, Перми, Ярославля, Петрозаводска, Новгорода. Материалы этих опросов в последние годы были дополнены исследованиями концертной публики и посетителей Государственной Третьяковской галереи. Столь представительный массив исходных данных обеспечивает высокую достоверность полученных результатов и позволяет вписать их в широкий контекст культурной жизни.

### **Методология**

Значение аудитории состоит в том, что она – не только воспринимающая сторона и объект воздействия. Это активный участник художественного процесса, способный оказывать существенное влияние на развитие искусства. Изучение аудитории с реальной опорой на эмпирические факты представляется необходимым условием успешного функционирования любой организации культуры и искусства, а также способом изучения художественной жизни общества, состояния и проблем современной культуры.

Многочисленные исследования аудитории искусства, проводившиеся по всему миру в прежние годы, позволили воссоздать социальный портрет публики, определить ее основные культурные и психологические особенности, т.е. многое из того, что отличает аудиторию искусства от населения в целом. Однако наиболее ценные из достигнутых результатов состоят в понимании, что отношения человека с искусством не случайны, они детерминированы как объективными характеристиками и интеллектуально-культурными ресурсами личности, так и влиянием социально-культурной среды. Наряду с этим

укрепилось осознание того, что закономерности, обнаруженные на материале одного вида искусства, как правило, проявляются и в других его видах, хотя и с некоторой спецификой.

Традиционные попытки социологии искусства объяснять поведение людей исключительно их социально-демографическими и другими объективными характеристиками сегодня представляются бесперспективными. Они не дают существенного приращения знания, а в некоторых случаях приводят исследователей к сомнительным выводам. Приведем относительно свежий пример. Систематизируя эмпирические материалы социологических исследований аудитории посетителей Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), его авторы пишут: «данные социологических исследований позволяют утверждать, что существует сходство структуры аудиторий крупных художественных музеев Санкт-Петербурга и Москвы, то есть одна и та же публика, сходная по своим социально-демографическим и социокультурным характеристикам, посещает такие учреждения, как музеи изобразительного искусства» [ИЕВЛЕВА–ПОТАПОВА 2013: 31]. Дальше – вывод: «Следовательно, меняются интересы зрителей к различным стилям и направлениям в искусстве согласно разным возрастным периодам их жизни» [ИЕВЛЕВА–ПОТАПОВА 2013: 93]. Очевидно, что механистическая трактовка социологических фактов не только бессмысленна, но и вредна. Такой, доведенный до абсурда традиционный подход настойчиво формирует убеждение, что люди, имеющие одинаковые социально-демографические признаки, и ведут себя одинаково, и являются по сути «одной и той же» безликой массой.

Относительно медленное продвижение в понимании организациями искусства своей аудитории и сохраняющиеся проблемы стимулировали поиски новых принципов концептуализации публики и объяснения закономерностей потребительского поведения. Так, на волне активных поисков свежих идей Институт Гэллага в 1996 г. представил новую ценностно-ориентированную систему социально-психологической сегментации – так называемый «Компас Гэллага» (Gallup Kompas)<sup>1</sup>, который должен был, по замыслу создателей, обеспечивать разностороннее понимание потребительских настроений, ценностей и образа жизни людей. Этот сложный психографический инструмент основан на факторном анализе ответов респондентов на специальные тестовые вопросы и позволяет позиционировать респондента на виртуальной двухмерной системе координат между полюсами «социально- или индивидуально-ориентированный» и «современный или традиционный», включая промежуточные сектора. Впрочем, и такой подход ненамного приблизил научное сообщество к пониманию истоков потребительского поведения в искусстве. Введя в интегральный образ потребителя социально-психологические характеристики, он лишь добавил к списку устойчивых структурных диспропорций, отличающих аудиторию искусства от населения, еще одну.

---

<sup>1</sup> Gallup Kompas. Retrieved 02.02.2019 from <http://www.gallup.dk/>.

Таким образом, ни методы традиционной социологии искусства с ее повышенным интересом к социально-демографическим характеристикам респондентов, ни социально-психологические измерения в чистом виде не дают понимания тенденций социального поведения и могут привести к пренебрежению некоторыми потенциально важными его детерминантами. Критический анализ современного научного знания убеждает, что, несмотря на достигнутые результаты, сотни и тысячи исследований, проведенных по всему миру и направленных на изучение того, кто и как потребляет искусство, мало продвинули нас в понимании субъективных причин и поведенческих закономерностей отношения человека к искусству.

Для воссоздания реальной картины культурной активности и устойчивых особенностей потребительского поведения различных групп театральных зрителей исследователям ГИИ потребовалось если не переосмыслить само понятие зрителя, то, по крайней мере, по-новому взглянуть на характер его взаимодействия с искусством. На этой основе были сформулированы новые подходы к концептуализации театральной публики и сегментации театрального рынка, адекватные современным задачам.

Суть предложенного подхода состоит в следующем. Зрители – это, прежде всего, отдельные люди с присущими им личными вкусами и предпочтениями. Среди них есть такие индивидуумы, потребности которых в искусстве могут быть в равной степени удовлетворены в результате посещения театра, филармонического концерта, эстрадного или циркового представления и т.д. Для этой части потенциальных зрителей все представленные на афише художественные продукты, создаваемые различными учреждениями искусства, творческими индивидуальностями или коллективами, являются множеством взаимозаменяемых культурных товаров-субститутов. Поэтому за досуг и деньги таких потребителей конкурируют все организации исполнительских искусств, причем конкурируют при полном отсутствии чьей-либо монополии [РУБИНШТЕЙН и др. 1998: 226–248].

Другой группе зрителей присущи более развитая структура потребностей и дифференцированное отношение к искусству. Для них посещение, скажем, драматического театра уже не может компенсировать потребность в музыкальных спектаклях, так же, как, например, опера не может заменить балет и т.п. Таким образом, по мере дифференциации зрительских потребностей происходит индивидуализация и самого художественного продукта. Он приобретает в глазах части публики все больше особых и даже уникальных свойств. Дальнейшее расширение и детализация требований к художественному продукту со стороны потенциального потребителя резко сужает выбор, уменьшает число его «продавцов», снижает возможности конкуренции и тем самым укрепляет монопольные тенденции. В предельном случае мы имеем дело с абсолютной монополией создателей и исполнителей уникального сценического произведения для потенциальных потребителей с абсолютно избирательным вкусом.

В качестве основания для выделения соответствующих зрительских групп выступают следующие критерии: ориентация на определенный тип театра

(драма, опера, балет и т.д.); предпочтение определенных творческих коллективов; а затем – и более тонкие признаки: факторы драматургических привязанностей и наличие персонифицированного интереса к конкретным создателям спектакля. Типологический признак таким образом был перенесен из области объективных характеристик респондента в субъективную область его восприятия искусства и потребительского поведения. Это концептуальное отличие нового подхода позволило продвинуться от традиционной констатации социально-демографических фактов в направлении понимания закономерностей культурной активности зрителей. Такой подход позволил существенно повысить практическую значимость эмпирических исследований театральной публики, особенно исследований маркетинговой направленности.

Между тем абсолютно универсальных исследовательских подходов не существует, а их выбор определяется целями и задачами конкретного исследования. Так, в ходе изучения аудитории посетителей Государственной Третьяковской галереи наряду с решением комплекса стандартных задач, мы предприняли попытку определения драйверов культурной активности – тех причин и факторов, которые побуждают людей к потреблению искусства, получению информации об искусстве, а также к собственной творческой деятельности. В связи с этим был применен новый теоретический подход, опирающийся на идею П. Бурдые о культурном капитале как накапливаемом интеллектуально-культурном ресурсе личности [БУРДЬЕ 2002: 60–74]. Это потребовало провести операционализацию понятия культурного капитала и разработать методику определения его количественной меры, которая наряду с мотивациями и индивидуальными предпочтениями стала одним из содержательных типологических признаков аудитории. Результаты исследования убедительно показали потенциал и высокую объясняющую способность культурного капитала как одного из ключевых драйверов потребления искусства [УШКАРЕВ 2018б: 178–187].

Далее мы приведем некоторые результаты эмпирических исследований, уточняющие сложившиеся представления об аудитории искусства.

### **Мифы и реальность**

Публика искусства сохраняет относительную стабильность во времени, и наше исследование подтвердило справедливость многих хорошо известных фактов. В основном это касается самого поверхностного ее описания по социально-демографическим признакам. Так, по данным проведенных нами опросов, в составе аудитории разных видов искусства, в том числе театра, зафиксированы сходные гендерные, возрастные, социальные и некоторые поведенческие закономерности: преобладание в аудитории женщин, людей с высшим образованием, представителей гуманитарных профессий и т.д. Однако исследования театральной публики, проведенные с использованием описанного выше подхода, ясно показали, что каждой из гомогенных групп зрителей присущи свои, особенные художественные предпочтения и черты поведения на театральном рынке [РУБИНШТЕЙН 1998; УШКАРЕВ 2011]. Наши исследования

с очевидностью показали: «среднего» зрителя не существует, а многие «известные истины» стали расхожими стереотипами, которые давно не соответствуют действительности и немногим отличаются от тех, что высказывал чеховский персонаж!

Так, в ряду устойчивых стереотипов бытует мнение о театралах как об исключительно культурных, образованных и гармонично развитых личностях. Во многих случаях это действительно так. Однако анализ структуры зрительской аудитории по личностным потенциалам [ФОХТ-БАБУШКИН 1987, ФОХТ-БАБУШКИН и др. 1982] и избирательности театральных потребностей показал, что разносторонне развитые личности с высокой избирательной способностью, в совокупной театральной аудитории все же составляют меньшинство. Они представлены во всех зрительских группах, но их доля повышается по мере расширения и углубления художественных потребностей. Это понятно: культурный потенциал личности, определяя потребность человека во взаимодействии с миром духовных ценностей, одновременно дает ему и способность к пониманию искусства. Вместе с тем расчеты на примерах аудитории театральных спектаклей разных видов показали, что максимальная избирательность в отношении театрального искусства одновременно означает превалирование специфического театрального вкуса над интегральным, т.е. некоторую односторонность в развитии личности. Мнение о завязанных театралах как разносторонне и гармонично развитых людях – миф!

В целом мы подтвердили тот известный факт, что любое серьезное искусство в гораздо большей степени привлекает людей образованных: действительно, образованным в искусстве открывается то, чего не видят необразованные. Почему? Эмпирически установленные факты убедительно подтверждают теоретические установки: возможность непосредственного и свободного восприятия в искусстве – иллюзия. Восприятие всегда происходит с определенных позиций, и произведение искусства имеет смысл только для того, кто обладает культурной компетентностью, то есть знает код, которым закодировано художественное сообщение [BOURDIEU 1994: 404–429]. Искусство восприятия как форма «культурной дешифровки» не является априорной способностью человека, оно приобретается в результате передачи культурных кодов через семейное воспитание и образование в широком смысле этого слова. И даже если образование не имеет непосредственного отношения к искусству, оно развивает обобщенные способности и навыки, создает чувство принадлежности к «культуривованному» классу и владения культурными кодами, порождая тенденцию приобретать эквивалентные категории и в других областях.

Эмпирически подтверждая эти теоретические положения, мы особо подчеркиваем неоднозначность роли образования в культурной активности человека. С одной стороны, уровень образования отражает меру приобретенных познавательных способностей, необходимых для культурного потребления [STIGLER–BECKER 1977: 76–90]. С другой стороны, образование, как важная составляющая социального статуса человека, создает и некий статусный эффект,

благодаря которому посещение культурных мероприятий иногда обуславливается не столько культурными потребностями, связанными с присвоением символического содержания произведений искусства, сколько является средством, используемым образованным классом для выделения и закрепления своего привилегированного социального положения [BOURDIEU 1977: 171–183]. Формальный показатель уровня образования, таким образом, – совсем не то же самое, что измерение его последствий с точки зрения когнитивных навыков и знакомства с миром идей.

В плане культурного потребления важна именно способность воспринимать символическое содержание искусства, которая приносит огромную пользу и удовольствие тем, кто ею наделен. Нам удалось зафиксировать тот факт, что приобретаемая в процессе раннего семейного воспитания и образования, эта накапливаемая и развиваемая в процессе культурного потребления способность, которую П. Бурдьё называл «культурным капиталом в инкорпорированном состоянии» [БУРДЬЕ 2002: 64], является основным драйвером потребления искусства, именно она определяет степень содержательности потребительской мотивации и частоту контактов человека с искусством. Эта способность лежит в основе так часто отмечаемой внешней связи образования с эстетическими потребностями, предпочтениями и культурной активностью. При этом анализ убедительно показал нетождественность показателей образования и культурного капитала личности [УШКАРЕВ 2018б: 178–187].

Способность понимать и воспринимать символическое содержание искусства – не врожденный, а накапливаемый и развиваемый ресурс личности. Этим объясняется эмпирически доказанный факт, что он в значительной мере связан не только с уровнем образования, но и с возрастом, и с наличием культурных традиций в семье, и с возрастом приобщения человека к искусству. То, что возраст отражает отдельные измерения культурного капитала, отмечается и некоторыми западными исследователями [SEAMAN 2006: 415–472]. Проблема в том, что именно эти легко фиксируемые факты статистической связи пола, возраста, образования и некоторых других измеримых характеристик личности с особенностями потребительского поведения порождают иллюзию того, что такие сложные явления как отношение человека к искусству или художественный вкус могут быть объяснены такими простыми причинами как возраст или уровень образования. Наше исследование показало, что это заблуждение: дело не в возрасте как таковом, а в тех накапливаемых характеристиках личности, которые определяют отношение к искусству и связаны не только с возрастом [УШКАРЕВ 2017а: 36–49].

Еще один миф состоит в том, что люди ходят в театр, музей или на концерт исключительно ради искусства. Это, конечно, не так. Кроме содержательных мотиваций, связанных с восприятием художественных произведений, контакты человека с искусством могут быть обусловлены и целым рядом других мотивов, непосредственно с искусством не связанных. При этом тип мотивации существенно влияет на частоту контактов человека с искусством. Так, значимым положительным фактором культурной активности является наличие

содержательных мотивов. К ним относятся не только художественные, но и социально-культурные, просветительские и коммуникативные аспекты. Анализ показал, что при прочих равных условиях те, чья мотивация состоит в желании посетить конкретный спектакль или выставку, получить специфические впечатления от общения с искусством или приобщить к искусству ребенка, как правило, посещают театры и музеи чаще.

Расчеты показали наличие положительной статистически значимой корреляции содержательных мотиваций для контактов с искусством и предложенных нами измерений культурного капитала [УШКАРЕВ 2018а: 69–78]. Закономерность такова: чем выше мера культурного капитала личности, тем более интеллектуально-содержательными оказываются ее художественные потребности и мотивы приобщения к искусству и тем большей интенсивностью характеризуются контакты человека с искусством. Между тем рекреационные мотивы (отдохнуть, провести свободное время или отсутствие артикулированных причин посещения) являются фактором, существенно снижающим интенсивность контактов человека с искусством. Установленная закономерность – не случайный результат, она косвенно подтверждается также и некоторыми европейскими исследованиями [BRIDA et al. 2014].

В театральном-концертном или музейной жизни бывают мероприятия особого рода, которые мы условно определяем как «значимые культурные события». Проведенные нами социологические опросы показали: подобный подчеркнuto декларируемый статус мероприятия, вне зависимости от его жанровой или видовой принадлежности, часто способствует проявлению повышенного интереса к нему со стороны определенной части образованной публики, бомонда, склонного к престижному потреблению искусства. Этот эмпирически установленный факт позволяет говорить о большой значимости престижно-статусных мотивов в культурном потреблении, а также косвенно подтверждает предположение о наличии статусного эффекта образования. Вне зависимости от вида искусства, именно статусные мотивы зачастую становятся главными детерминантами культурной активности образованной культурно-престижной публики, которую в большом количестве фиксировали наши опросы на разного рода значимых культурных мероприятиях в театрах, на концертах и художественных выставках. Этот особый тип мотивации представляет, на наш взгляд, не только культурологический, но и очень показательный маркетинговый феномен.

Большая роль престижно-статусных мотиваций показательна с точки зрения соотношения общего и особенного в разных видах искусства. И престижно мотивированный театральный бомонд, и аудитория значимых музейных событий или статусных выставок по своим мотивационным и поведенческим характеристикам оказались очень схожи: эта общекультурная публика имеет широкий спектр интересов и стремится по возможности посещать значимые культурные мероприятия любых видов. В ней оказывается достаточно много пре-

стижно-мотивированных, но не обладающих артикулированными художественными потребностями посетителей, которые могут быть причислены к символическим потребителям искусства.

Публикой совершенно другого рода является аудитория, специфически ориентированная на определенный вид искусства. В исполнительских искусствах это театралы и меломаны, в музее – посетители постоянных экспозиций; те и другие мотивированы преимущественно содержательным интересом. В такой публике, в отличие от престижно-статусной, оказывается относительно больше не только случайных неопитов, учащейся молодежи и любителей, но и профессионалов; эта публика – одновременно и приобщающаяся, и специальная.

Диалектика общего и особенного проявляется также в роли тех или иных факторов культурного потребления. Роль мотивации и культурного капитала, одним из источников которого является образование, в культурной активности бесспорна, но разные виды искусства предъявляют различные требования к своим потенциальным потребителям. Наименее требовательными к культурным компетенциям своих зрителей из всех проведенных нами эмпирических опытов оказались мюзикл и основная экспозиция Третьяковской галереи [УШКАРЕВ 2019]. Мы объясняем это тем, что мюзиклы относятся к тому роду сценических представлений, отличительные особенности которых составляют зрелищность, легко запоминающаяся музыка и увлекательный сюжет. Способность к восприятию этих качеств тоже, конечно, не может быть врожденной [BOURDIEU 1994: 404–429], но воспитывается она не только в результате целенаправленных усилий и опыта общения с искусством, но и широким контекстом бытовой и массовой культуры как неотъемлемой части повседневной жизни. Она характеризует начальный, низший уровень художественной компетентности зрителя.

Этот вывод подтверждается и тем, что, исходя из набора досуговых предпочтений и в соответствии с предложенной нами типологией досугового поведения [УШКАРЕВ 2017б: 148–156], мы можем характеризовать основную массу зрителей мюзикла «Граф Орлов» как людей, предпочитающих не столько культурный, сколько сочетание развлекательного и активно-деятельного типа досуга. Такое сочетание досуговых стратегий предполагает, что большую часть свободного времени люди тратят на развлечения и отдых, хотя отнюдь не только бездеятельный.

Постоянная экспозиция Основного здания Третьяковки, представляющая классику русского изобразительного искусства, также во многом ориентирована на широкую аудиторию, работу с учащейся молодежью и просветительство. Более высокие требования к художественной компетентности своих потребителей предъявляют концерты классической музыки, серьезные музыкальные или драматические «авторские» спектакли, восприятие которых оказывается наиболее сложным и требующим соответствующей подготовленности. С другой стороны, мы отмечаем факт, что требования к подготовленности публики зависят не только от вида искусства или жанра представления. Не меньшее значение имеют индивидуальные особенности произведений искусства.

Оценивая структуру художественных предпочтений и тенденции зрительского спроса, мы отмечаем, что современная публика драматического театра в своем репертуарном выборе ориентируется прежде всего на участие в спектакле популярных актеров. В последние годы эта тенденция только усиливается, отражая преобладающий взгляд на актера как ключевую фигуру театрального процесса. Вместе с тем в зависимости от особенностей конкретных спектаклей и степени художественной подготовленности зрителей могут актуализироваться и другие факторы зрительского выбора: ориентация на зрелищность, интерес к классической драматургии или популярному режиссеру, экспериментальность постановки.

Как свидетельство многообразия систем культурных потребностей в искусстве мы отмечаем особенности художественных предпочтений аудитории мюзикла. Любовь к жанру мюзикла, как оказалось, не является проявлением любви к музыкальным жанрам театрального искусства или следствием, так сказать, музыкальной ориентированности зрителей. Исследование показало, как ни парадоксально это звучит, что на мюзикл ходят не ради музыки и даже не ради популярных исполнителей. Главным мотивом для посещения мюзикла «Граф Орлов» стал сюжет, история, рассказанная в спектакле, вторым – зрелищность. Не ориентированный на театр зритель, в соответствии с обыкновением, привитым современным кинематографом, шоу-бизнесом и СМИ, при посещении театрального представления рассчитывает на интригу, зрелищность, наличие эффектных декораций, костюмов и музыки, как непрменный атрибут развлекательно-зрелищного досуга [УШКАРЕВ 2019: 298].

Подобный рейтинг репертуарных предпочтений воспроизводит иерархию ценностей, свойственную, главным образом, новой, художественно неподготовленной публике. Основная особенность публики мюзикла состоит в том, что эти зрители – в массе своей новые и редкие, в принципе мало интересующиеся театром. Публика, которую лишь условно можно назвать театральной, не испытывает особых привязанностей к театру и не слишком разбирается в нем; она руководствуется главным образом рекреационными мотивами, несамостоятельна в своем культурном выборе и потому часто полагается на советы друзей и знакомых. Театральные посещения для нее зачастую носят случайный характер.

Между тем театральным практикам известно, что наличие массового сегмента «зрителя-простака» для театра жизненно необходимо: ведь именно желание отдохнуть, советы друзей, случайные обстоятельства приводят в театр нового зрителя. Малоискушенный посетитель приходит не только в Московскую Оперетту, но и в Большой театр [УШКАРЕВ 2019: 214–251]. Эмпирика показывает: неподготовленные в культурном отношении посетители публично декларируют интерес главным образом к популярным образцам искусства, к тому, о чем все мы имеем хотя бы минимальное представление еще со школьной скамьи. Если наиболее подготовленная часть зрительской аудитории ГАБТа максимально представлена на авангардных оперных и балетных спектаклях, то наименее искушенная, или «начинающая», публика заполняет зрительный зал

в основном на традиционных классических оперных постановках, олицетворяющих в массовом сознании представления о вершинах русского театрального искусства и бренде Большого. Ее привлекает в первую очередь зрелищность, меньше – участие популярных актеров, и совсем не интересует эксперимент.

Такая публика приходит и в Третьяковку, чтобы посмотреть на картины художников «Родной речи». Лишенные специфических категорий восприятия, неподготовленные посетители не могут применять к произведениям искусства никакой другой код кроме того, который дает им опыт восприятия объектов повседневного окружения. Подготовленные театралы меньше ожидают от театра внешних атрибутов зрелища, но большие – содержательности: интеллекта, эксперимента, проявляют больший интерес к творчеству авторов или постановщиков. А для наиболее искушенных зрителей безусловной мотивационной доминантой становится потребность в специфических театральных впечатлениях. Общая закономерность в эволюции зрителя состоит в том, что по мере накопления культурного капитала и роста художественной компетентности происходит изменение художественных потребностей, и акцент с внешней, рекреативно-развлекательной стороны произведения искусства переносится на его содержательные, сущностные характеристики.

Логика культурной эволюции зрителя непосредственно связана с проблемой воспроизводства театральной аудитории, которая сегодня обнаруживает некоторые принципиальные особенности. Так, изучая аудиторию Большого театра, мы сделали вывод, что она состоит – и пополняется – в основном за счет культурно подготовленной публики, уже обладающей достаточно высоким уровнем театральной культуры и опытом общения с искусством. Совершенно иная ситуация характерна для мюзикла: его зрители являются новыми не только для конкретного сценического проекта, но и для театра вообще. Можно сказать, что мюзикл черпает свой «зрительский резерв» в основном не из совокупной московской театральной публики, а из слоев, пока не приобщенных или слабо приобщенных к театру. Иначе говоря, мюзикл, как искусство популярное, способен привлечь тех, кто в театр обычно не ходит или ходит очень редко. Давая людям, часто далеким от искусства, не только развлечение и зрелище как разновидность легкого досуга, но и более интеллектуальное содержание, мюзикл вовлекает их в театральную жизнь. Есть все основания полагать, что в этом отражается устойчивая закономерность приобщения человека к искусству: от простого – к сложному, от внешней аттрактивности – к содержательности, от массового – к элитарному.

Различные группы потребителей по-разному ведут себя на театральном рынке и неодинаково восприимчивы к тем или иным маркетинговым действиям. Так, мы отмечаем неодинаковую для разных категорий зрителей значимость источников информации и каналов приобретения билетов. Исследования показали, что при всем многообразии информационных каналов, для потенциального зрителя в принципе возможно существование лишь двух основных типов информации. Первый, мотивирующий, транслирует экспертную оценку события, побуждая потенциального зрителя к посещению. Второй,

конкретизирующий, уточняет информацию: где, когда, в какое время состоится событие, и кто из артистов принимает в нем участие. Этот тип информации лишь в редких случаях может служить самостоятельным основанием для решения о посещении культурного мероприятия. Уточняя поведенческие характеристики театральной публики, мы установили важную особенность. Поведение потенциального потребителя в информационном поле искусства имеет хотя и слабую, но статистически значимую связь с мерой культурного капитала личности: чем она выше, тем большую независимость проявляет зритель в своем культурном выборе. Он меньше ориентируется на слухи, референтные группы и чужие мнения, но больше – на объективные источники первичной информации.

В контексте главной проблемы – преодоления коммуникационных барьеров и роста посещаемости – важный результат связан с выявлением факторов, которые могут стать стимулами для повышения частоты контактов человека с искусством. Одним из существенных результатов в изучении этой проблемы стало доказательство чрезвычайно высокого значения мотивации в процессах культурного потребления. В методологическом отношении можно констатировать, что ответ на вопрос о мотивах контактов человека с искусством может выявить тип отношения к культуре с учетом главного различия между теми, кто в основном мотивирован интеллектуально-содержательными интересами, соответствующими типу зрителя, традиционно описываемого искусствоведами, культурологами и социологами, и теми, кто рассматривает посещение театра лишь как досугово-развлекательную деятельность. Впрочем, и эта последняя мотивация является хорошим стартовым предиктором участия в культурной жизни.

### Литература

- БУРДЬЕ 2002: Бурдьё, П. Формы капитала // Экономическая социология. Том 3, № 5, ноябрь.
- ИЕВЛЕВА–ПОТАПОВА 2013: Иевлева, Н.В., Потапова, М.В. Музей и публика. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена.
- РУБИНШТЕЙН 1998: Художественная жизнь современного общества. В 4-х тт. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики. Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. Санкт-Петербург.
- РУБИНШТЕЙН и др. 1998: Рубинштейн, А., Скоморохова, Н., Гедовиус, Г. Сегментация театрального рынка // Отв. ред. Рубинштейн А. Художественная жизнь современного общества. В 4-х тт. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики. Санкт-Петербург.
- УШКАРЕВ 2011: Ушкарев, А. Московский Художественный театр. После столетия. Репертуар и публика. Сб. ст. и мат-лов / Отв. ред. А. Ушкарев. Москва: ГИИ.
- УШКАРЕВ 2017а: Ушкарев, А. Аудитория художественных музеев: история и методология изучения в России // Культура и искусство, № 7.
- УШКАРЕВ 2017б: Ушкарев, А. Типология досугового поведения // Обсерватория культуры. Т. 14. № 2.

- УШКАРЕВ 2018а: Ушкарев, А. Культурная активность посетителей художественного музея: роль культурного капитала и мотиваций // *Культура и искусство*, № 5.
- УШКАРЕВ 2018б: Ушкарев, А. Культурный капитал как драйвер потребления искусства // *Обсерватория культуры*, Т. 15. № 2.
- УШКАРЕВ 2019: Ушкарев, А. Аудитория искусства в социальных измерениях. Санкт-Петербург: Алетейя.
- ФОХТ-БАБУШКИН 1987: Фохт-Бабушкин, Ю., Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования / Отв. ред. Ю. Фохт-Бабушкин. Москва: Наука.
- ФОХТ-БАБУШКИН и др. 1982: Ю. Фохт-Бабушкин, В. Нейгольдберг, В. Дмитриевский и др., Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление / Отв. ред. Ю. Фохт-Бабушкин. Москва.
- BOURDIEU 1977: Bourdieu, P. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU 1994: Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* // Grusky, D. (ed.) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective*, Boulder: WestviewPress.
- BRIDA et al. 2014: Brida, J.G., Dalle-Nogare, C., Scuderi R., How Often to a Museum? Motivations matter // *Bozen Economics & Management Paper Series*, No 16/2014. Retrieved 02.02.2019 from <http://pro1.unibz.it/projects/economics/repec/bemps16.pdf>.
- Gallup Kompas. Retrieved 02.02.2019 from <http://www.gallup.dk/>.
- NOTTEN et al. 2013: Notten, N., Lancee, B., van de Werfhorst, H.G. and Ganzeboom, H.B.G., Educational stratification in cultural participation: Cognitive competence or status motivation, GINI Discussion Paper no. 77.
- SEAMAN 2006: Seaman, B.A. Empirical Studies of Demand for the Performing Arts // Ginsburgh, A., Throsby, D. (eds.) *Handbook on the Economics of Art and Culture*. Vol. 1. North-Holland: Elsevier Science.
- STIGLER–BECKER 1977: Stigler, G.J. and Becker, G.S, De Gustibus non est disputandum, *American Economic Review*, 67 (2).

Александр УШКАРЕВ  
Государственный институт искусствознания  
Москва, Россия  
al\_ush@mail.ru



**РЕЦЕНЗИИ**

**REVIEWS**

**BESPRECHUNGEN**

Ванда ШАХВЕРДОВА

**Язык и общество. Энциклопедия. Чл.-корр. В. М. Алпатов, чл.-корр. В. А. Виноградов, чл.-корр. А. В. Дыбо, академик В. А. Плунгян, академик В. А. Тишков, академик Е. П. Челышев. Главный редактор д.ф.н., проф. В. Ю. Михальченко, Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2016, ISBN 978-5-91172-129-9, 872 с.**

Социолингвистика, отрасль лингвистики, изучающая общественные аспекты языка, на данный момент является динамично развивающейся областью языкознания. В России за последние десятилетия появилось великое множество трудов по социолингвистике, однако путь развития, пройденный российской социолингвистикой, значительно отличается от западного, на западе зарождение социолингвистики знаменуется работами Сепира и Уорфа, а в России первые исследования социолингвистического характера проведены в послереволюционные годы и связаны с обширными общественными изменениями, а также потребностью создания национальных языков и их письменности. Появление марризма приостанавливает, делает практически невозможным развитие исследования связи социума и языка, а после войны внимание лингвистов направлялось скорее на структурное изучение языка [ВАХТИН–ГОЛОВКО 2004: 19–25]. В Америке в 60-е годы знаменуются сменой масштаба, более широким интересом к идеям социолингвистики, в России этот процесс начинается в 70-е годы. В наши дни уже ряд монографий и учебников на русском языке представляет отечественное и зарубежное исследование. Приведем лишь некоторые из них:

- Л. П. Крысин: Русский язык по данным массового опроса. 1968.
- М. И. Исаев: Языковое строительство в СССР (Процессы создания письменностей народов СССР). 1979.
- У. Вайнрайх: Языковые контакты: Состояние и проблемы исследования. 1979.
- В. Д. Бондалетов: Социальная лингвистика. 1987.
- В. Г. Костомаров: Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. 1994.
- Н. Б. Мечковска: Социальная лингвистика. 1996.
- В. М. Алпатов: 150 языков и политика. 1997.
- В. П. Беликов – Л. П. Крысин: Социолингвистика. 2001.
- Н. Б. Вахтин – Е. В. Головкин: Социолингвистика и социология языка. 2004.

В 2016-м году издан монументальный труд «Язык и общество. Энциклопедия», на 872 страницах суммирующий достижения и основные понятия российской социолингвистики, а также представляющий языки проживающих

на территории РФ этносов – это работа коллектива, состоящего из шестидесяти одного исследователя.

«По проблемам социальной лингвистики написано множество исследований – книг, учебных пособий, сборников статей, заметок. Накопленные в них сведения весьма обширны. Исследователям, которые занимаются преимущественно этой дисциплиной, чрезвычайно сложно познать все материалы, все новые точки зрения, все новые термины и понятия. Такие же трудности, только более значительные, наблюдаются у ученых, для которых эта тематика не является основной. В связи с этим возникла идея создать энциклопедию, посвященную комплексному, всестороннему раскрытию основ (теории, понятийного аппарата, методов) современного состояния отечественной социальной лингвистики. Планируемая энциклопедия должна дать систематизированный свод знаний об основных закономерностях функционирования языка в обществе.» [МИХАЛЬЧЕНКО 2016: 3]

Авторы «Энциклопедии», работники научно-исследовательского центра по национально-языковым отношениям (НИЦ НЯО) Института языкознания РАН считают своей целью восполнить пробел в российской литературе по социолингвистике созданием обобщающего, сводного труда, в котором «с единых позиций будут освещены основные социолингвистические проблемы страны, методы, теория, понятийный аппарат социолингвистики, а также представлена богатая фактами история развития социолингвистики.» [МИХАЛЬЧЕНКО 2016: 4] Сотрудниками Института ранее был создан ряд работ по социолингвистике, продолжением и обобщением которых является «Энциклопедия». Приводим эти труды ниже:

- Проблемы языковой жизни Российской Федерации и зарубежных стран. 1994.
- Язык в контексте общественного развития. 1994.
- Языковые проблемы Российской Федерации и законы о языках. 1994.
- Языки Российской федерации и нового зарубежья. Статус и функции. 2000.
- Письменные языки мира: Языки Российской Федерации. Социолингвистическая энциклопедия. Кн. 1 / Отв. ред. В. М. Солнцев, В. Ю. Михальченко. 2000.
- Письменные языки мира: Языки Российской Федерации. Социолингвистическая энциклопедия. Кн. 2 / Отв. ред. В. Ю. Михальченко. 2003.
- Словарь социолингвистических терминов / Отв. ред. В. Ю. Михальченко. 2006.
- Функционирование языков в многонациональном государстве: Россия и Вьетнам / Отв. ред. В. Ю. Михальченко. 2008.
- Язык и общество в современной России и других странах: Мат-лы междунар. конф. / Отв. ред. В.Ю. Михальченко, А.Н. Биткеева. М., 2010.
- Национальные языки в эпоху глобализации: (Россия – Монголия) / Отв. ред. А. Н. Биткеева, В. Ю. Михальченко. 2011.
- Языковая политика и языковые конфликты в современном мире: Мат-лы междунар. конф. / Отв. ред. А. Н. Биткеева, В. Ю. Михальченко. 2014.
- Языковая политика в контексте современных языковых процессов / Отв. ред. А. Н. Биткеева. 2015.

Энциклопедия призвана облегчить работу исследователя, так как за последние десятилетия появилось множество работ по социолингвистике, которые сложно охватить вниманием полностью одному человеку, кроме того, энциклопедия также стремится унифицировать не всегда однозначную терминологию. Обилие литературы, как российской, так и переведенной с других языков обязательно приводит к появлению вариантов или разночтений одного и того же термина. «Конечно, можно было бы считать, что разночтения социолингвистических терминов, о которых говорилось выше, являются вариациями концептов в разных функциональных разновидностях социолингвистического текста (научных, научно-популярных, научно-публицистических).», – пишет Михальченко в предисловии к «Словарю социолингвистических терминов», однако речь часто о разном употреблении, основывающемся на разных пониманиях или традициях употребления. Для становления науки необходим единый, систематизированный терминологический аппарат с различиями разве что концептуальными, характерными для определенной школы языкознания [МИХАЛЬЧЕНКО 2006: 11].

Энциклопедия помогает не только исследователям, но преподавателям и студентам вузов. В последние десятилетия социолингвистика становится предметом, преподаваемым в вузах (изданы в печатном или электронном виде курсы лекций или учебные материалы, разработанные преподавателями вузов<sup>1</sup>), энциклопедия является также ценным источником для студентов в подготовке к семинарам и экзаменам или проведении собственного исследования, так как предлагает обсуждение социолингвистических тем с единой терминологией и с единых позиций. Однако главная цель научного труда – создание общей теоретической базы социолингвистики, с единой терминологией и методами. Кроме специалистов энциклопедия назначается и для широкого круга читателей, интересующихся отношениями социума и языка.

Во введении представлена языковая ситуация и языковая политика полиэтнического государства – РФ. Представлено устройство государства, включающего в себя национально-государственные (республики), национально-территориальные (округа) и территориально-административные образования (края, области) и перечисление этих объектов. Читатель найдет все цифровые данные во введении по этносам, проживающим на территории РФ, по их языкам – языкам разных семей – славянских, тюркских, финно-угорских, монгольских, северокавказских. Не все эти миноритарные или более крупные языки достаточно развиты функционально, многие не располагают письменными традициями. Самые крупные группы носителей нерусского языка: татары (5 310 649), чуваша (1 435 872) и чеченцы (1 431 360) [МИХАЛЬЧЕНКО 2016: 3].

---

<sup>1</sup> Найман, Е. А. Социолингвистика. Курс лекций. Национальный исследовательский Томский государственный университет. 2004; Гуц, Е. Н. – Никитина, Е. А. Социолингвистика. Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского. 2015; Косникова, А.Ю. – Круглова, Т.С. Социолингвистика. Пензенский государственный технологический университет 2015.

Читатель найдет во введении также и цифровые данные по этносам, проживающим на территории РФ (по Всероссийской переписи населения 2010-го года), такие как название этноса, основной регион проживания, признанность этнического языка государственным, численность данной национальности в регионе, название языка и численность владеющих языком в данном регионе, доля владеющих языком среди данной национальности, а также аворами энциклопедии составлены дальнейшие таблицы с данными о расселении титульных народностей в республиках РФ. Языки малочисленных (миноритарных) народов на территории своего традиционного расселения насчитывают менее 50 тысяч человек, Российское Государство предпринимает шаги для спасения миноритарных языков создания и внедрения письменности. «Энциклопедия» знакомит читателя с языковой политикой РФ, которую характеризуют две доминантные тенденции: языковое объединение государства при помощи русского языка и стремление разных языковых общностей сохранять и развивать свой национальный язык и национальную культуру.

За введением читатель встречает сведения о научно-исследовательском центре по национально-языковым отношениям (НИЦ НЯО) Института языкознания РАН) и сотрудниках Института, основные пункты их научной биографии и главные публикации.

Словарные статьи «Энциклопедии» можно разделить на три крупные группы: теоретические статьи, понятийный аппарат социолингвистики, статьи посвященные социолингвистическому портрету языков коренных народов России и языковой ситуации в РФ и в отдельных республиках. В статьях показаны основные параметры социальных функций языков РФ и динамика социальных функций в разных сферах общения, описание языковой ситуации в 22 республиках РФ. Много внимания уделяется русскому языку как государственному языку РФ, общему языку многонациональной этнической общности, а также сочетанию социальных функций государственных языков республик РФ с русским языком. В этом плане «Энциклопедия» является продолжением исследования социолингвистических проблем России, опубликованном в двухтомнике «Письменные языки мира: Языки Российской Федерации»

Словарные статьи энциклопедии строятся по определенному образцу в зависимости от типа словарной статьи. В конце каждой словарной статьи указана использованная литература.

Так теоретические статьи и статьи по терминологии перенимаются из «Словаря социолингвистических терминов» (2006), причем исходными положениями авторов упомянутого словаря были следующие: «1) социолингвистика трактуется в широком смысле: она охватывает как социальные функции языка, так и любые социально маркированные явления разных его уровней; 2) в словарь включены собственно социолингвистические термины, называющие явления и процессы, охватываемые социолингвистической проблематикой; 3) в словарь могут вноситься и лингвистические термины, но при этом в их определении делаются логические акценты и выделяются социальные компоненты этого определения; 4) в словарь могут быть внесены термины других отраслей

знания (социологии, этнографии, культурологии, политологии, юридической науки), однако при этом в определениях отмечается социолингвистический аспект.» [МИХАЛЬЧЕНКО 2006: 14]

Пример словарной статьи такого типа:

#### **СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПЕРЕМЕННАЯ**

Основная операционная единица социолингвистического анализа языковой и речевой вариативности. *С.п.* –это любой языковой или речевой коррелят стратификационной и ситуативной вариативности, напр., ударение как социолингвистическая переменная в паре *кóмпас–компа́с*, последний вариант является элементом профессионального языка моряков. В зависимости от причины, обуславливающей социальную вариативность речи, выделяют стратификационные и ситуативные переменные (индикаторы и маркеры). В корреляциях участвуют независимые и зависимые переменные. Как правило, в качестве независимых переменных выступают социальные параметры, а зависимых переменных – языковые явления. Напр., использование просторечных слов обусловлено таким социальным параметром, как низкий уровень образования. Стратификационная переменная (социолингвистический индикатор) стратификационно-ситуативная переменная (социолингвистический маркер) независимая переменная зависимая переменная

- Словарь социолингвистических терминов, 2006.

Статьи, посвященные отдельным языкам следуют множеству критериев, обрисовывая социолингвистический портрет данного языка, дается общая характеристика языка, его название и юридический статус, место в генеалогии, диалекты и грамматическая структура. После этой общей характеристики следуют сведения о носителях: количество, территория и образ жизни, сведения о владении другими языками. Следующая группа данных характеризует функциональное развитие языка, наличие или отсутствие письменности, литературного языка, использование его в разных сферах деятельности: в образовании, науке, средствах массовой коммуникации, в Интернете и административной сфере. Рассматривается также наличие художественной литературы, театра, кино и книгопечатания на данном языке. Язык также характеризуется по его употреблению в производстве и торговле, а также по использованию в неофициальных сферах общения.

«Энциклопедия» снабжена также различными указателями, облегчающими поиск словарной статьи: терминологическим, указателем теоретических статей, указателями языков коренных народов России и малочисленных народов, а также указателем авторов.

Труд «Язык и общество. Энциклопедия» с единой точки зрения полно и основательно представляет последние достижения российской социолингвистики, его можно лишь порекомендовать всем интересующимся данной областью читателям.

**Литература:**

- ВАХТИН–ГОЛОВКО 2004: Вахтин, Н. Б. – Головки, Е. В. Социоллингвистика и социология языка. Санкт-Петербург: ИЦ "Гуманитарная академия"
- МИХАЛЬЧЕНКО 2006: Словарь социоллингвистических терминов / Отв. ред. Михальченко В. Ю., Москва: Институт языкознания РАН.

Ванда ШАХВЕРДОВА  
Дебреценский университет  
Дебрецен, Венгрия  
sahverdova.vanda@arts.unideb.hu

Диана КОМЯТИ

**SZIGETHI ANDRÁS: A SZELLEM ANYAJEGYEI – LERMONTÓVTÓL ULICKAJÁIG.  
АНДРАШ СИГЕТХИ: РОДИНКИ ДУХА – ОТ ЛЕРМОНТОВА ДО УЛИЦКОЙ.  
BUDAPEST, PROTEA KULTURÁLIS EGYESÜLET, 2017,  
ISBN 978-615-80503-2-6, 160 с.**

Андраш Сигетхи – признанный венгерский исследователь, специалист в области русской литературы и философии, преподаватель Факультета гуманитарных наук Печского университета. Настоящее издание представляет собой свод избранных статей, опубликованных с 1995 по 2015 гг. в периодических изданиях и коллективных сборниках, и является, по словам самого автора, итогом его тридцатилетних трудов и исследований.

Сборник имеет весьма своеобразную структуру: он состоит из двух частей, содержащих каждая по восемь статей на венгерском и русском языке, таким образом, работа предлагается как венгероязычной, так и русскоязычной читательской аудитории. Книга охватывает широкие масштабы и в плане хронологическом, и в плане тематическом: в статьях анализируются произведения русской литературы XIX и XX веков, поднимаются литературоведческие, философские вопросы, а также вопросы герменевтики перевода. При этом ход авторской мысли движется в обратном хронологическом направлении: от современности (Л. Улицкая) к прошлому (Лермонтов), совершая таким образом своего рода «путешествие во времени» по истории русской литературы и философии.

Объединяются эти на первый взгляд несколько обособленные по своей тематике исследования целостностью обозначенного в *Предисловии* пневматологического видения: красной нитью проходит через весь сборник авторское стремление к раскрытию *духовного* содержания произведений крупнейших художников слова и мысли, поиску внешних проявлений («родинок») той духовной мощи, которая наиболее ярко обнаружила себя в идейных достижениях «русского ренессанса». Основным источником «духовного материала» для исследователя служит философия русского экзистенциализма – прежде всего Н. Бердяева – с одной стороны, и пневматологическая эстетика Вяч. Иванова и А. Белого – с другой. В дальнейшем, следуя логике сборника, рассмотрим сперва статьи на венгерском языке, попутно останавливаясь на параллельных русскоязычных исследованиях, затем отдельно уделим внимание работам на русском языке, содержащим новые по отношению к первой части сборника темы.

Как первую, так и вторую часть сборника открывает статья, посвященная анализу романа Л. Улицкой «Медея и ее дети» (15–19; 89–95). Роман-хронику Улицкой Сигетхи характеризует как медицинский роман, роман «исцеления», в котором в качестве основного средства лечения от «коллективной скверны»

и «психопатологии» советского периода используется прием катарсиса – физиологического и эстетического, действующего в перспективе «большого времени». Интенсивное присутствие в романе татарских, древнегреческих, ветхозаветных и христианских мотивов отсылает к культурному наследию древних времен и народов, и выполняет функцию противовеса «новому варварству» советской эпохи. Причастность образа главной героини к медицине, с одной стороны, и к духовным ценностям древних культур – с другой, а также ассоциативная связь с ветхозаветным мотивом медного змея – своеобразного варианта исцеления «подобного подобным», принципа, лежащего в основе гомеопатии –, вводит в поэтику романа гомеопатическое начало, действующее и в феномене катарсиса, «при котором психосоматическое исцеление и моральное очищение достигаются эстетическим эффектом, вызывающим переживание ужаса и сострадания со стороны духовного реципиента» (95).

Следующая часть сборника – *Káprázat és titok Vlagyimir Nabokov Luzsinvédelem c. kisregényében* (20–31) и *Явственная красота и непроницаемая тайна* (96–108) – рассматривает раннюю повесть Набокова «Защита Лужина» как произведение, имеющее с точки зрения последующего творчества писателя принципиальное значение, в котором отражается набоковское элитарное понимание культуры, основанное на многовековом культурном наследии от раннего христианства до младосимволизма. Посредством многократно кодированной системы мотивов – включающей в себя элементы музыки, геометрические фигуры, скрытые аллюзии Христовых страстей, параллели, отсылающие к русским классикам (Чехову, Блоку, Белому) и мыслителям-гностикам – создается двойственная модель мира, построенная на противопоставлении двух сфер бытия, эмпирической и духовной, противодействие которых оформляется по принципу шахматной игры. В двойственном образе Лужина, отмеченного печатью избранничества, духовного аристократизма, но обремененного тяжестью материальной оболочки, в его борьбе против неведомых близких сил, в волюнтаристском акте выхода из порочного круга дурной бесконечности утверждается автономность творческого субъекта, творчества, как стихии «пневматической, настоящей природы не только гения, но и человека, человеческой личности как таковой» (102).

Следующей остановкой в «путешествии во времени» по истории русской литературы является произведение рубежа XIX–XX веков, своего рода связующее звено между Серебряным и Золотым веками – пьеса Чехова «Дядя Ваня». В статье *Az egzisztenciális idő Csehov drámapoétikájában* (32–40) Сигетхи исследует особенности временной структуры чеховского произведения. Категория времени в пьесе структурируется не столько по классической модели «прошлое-настоящее-будущее», сколько за счет смещения объективного, макрокосмического времени, протекающего на поверхности, и времени субъективного, микрокосмического, скрытого в глубинных пластах произведения. Такое расслоение временных планов обнаруживает близость к восприятию времени экзистенциалистов, прежде всего Н. Бердяева. По Бердяеву, жизнь человека определяют

три формы времени: время *космическое* (календарное), связанное с цикличностью природных явлений и символизируемое кругом; время *историческое*, направленное от прошлого к будущему и символизируемое прямой линией; и время *экзистенциальное*, символизируемое точкой – «атом вечности», выход из времени по линии вертикальной в творческом акте. Сигетхи указывает на ряд мотивов, свидетельствующих о присутствии экзистенциального времени в пьесе. Неизбежная в измерении экзистенциального времени рефлексия и отчаяние от осознания попусту растрченного, «провороненного» времени приближает дядю Ваню к переживанию мгновения, устремленного в вечность.

В статьях, посвященных повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (41–47; 115–122), исследователь рассматривает позднее произведение писателя как своего рода попытку поэтического оформления авторских размышлений относительно некой «религии человечества» – своеобразного теологического и культурного универсализма под знаком духовной соборности, единства разных культур и вероисповеданий. Оппозиция западного и восточного миров, выраженная ранее в тематических линиях войны и мира, хаоса и космоса, дополняется в повести третьим элементом – мусульманской духовностью, носителем которой является главный герой. Образ Хаджи-Мурата предстает в произведении как символ жизни, как воплощение духовных и культурных ценностей малых народов, противостоящих агрессивной экспансии российского самодержавия. Учение о непротавлении злу насилием в поэтической ткани повести перерастает в страстную критику безликой, бездуховной цивилизации, отвергающей ценность природного, культурного и личностного многообразия, отрицающей ценность жизни и человеческой личности вообще.

В центре внимания статей *A hallgatás igéje az Ige hallgatásában* (48–52) и *Апофатический принцип и диалогизация в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского* (123–130) – легенда о Великом Инквизиторе Ивана Карамазова. Понимаемый как своеобразный диалог, этот духовный поединок многоречивого инквизитора и безмолвного Христа рассматривается исследователем в контексте философии религии и теологической антропологии с позиций апофатического богословия, заложенного автором «Ареопагитик», с одной стороны, и «нового религиозного сознания», возникшего в начале XX века и представленного, в частности, экзистенциальной философией Н. Бердяева – с другой. В Легенде, имеющей, по Бердяеву, универсальное значение, философом угадывается историософическая суть «нового религиозного сознания», согласно которому основным двигателем исторического процесса является противоборство двух начал: антихристового начала, лишаящего человека свободы и Христовой силы, заключающей в себе источник свободы. В образе безответного Христа Бердяев усматривает откровение о свободе человеческого духа: молчание Христа, как отрицание положительных истин, провозглашаемых Великим Инквизитором, представляющее собой момент апофатики, «является залогом свободы духовного человека» (125), единственно возможной формой общения между Богом и свободной личностью.

Научные изыскания Сигетхи в области теории стиха и герменевтики перевода художественного текста отражаются в статье *A ritmus antropodiceája* (53–61), в которой автор проводит сопоставительный анализ стихотворения Лермонтова «Русалка» и его перевода на венгерский язык, выполненного поэтессой Агнеш Немеш Надь. Не умаляя достоинств и не ставя под сомнение художественной ценности венгерского перевода, исследователь направляет внимание на семантический потенциал, скрытый в ритмической организации лермонтовского стихотворения, который хотя частично и передается в переводе, но лишь благодаря инстинктивной филологической виртуозности венгерской поэтессы. Метрическая структура стихотворения, базирующаяся на доминантной позиции амфибрахия, наряду с амфибрахической интонацией и квантитативной акцентированностью слова «русалка», включает в себя момент контрапункта и, отражая хиазматическую взаимообусловленность жизни и смерти, подводного и надводного, сказочного и реального, имманентного и трансцендентного миров, «наполняется семантикой того мироощущения, той одухотворенной картины мира, которые составляют неотъемлемые свойства духовной антропологии поэта» (135).

Таким образом, Сигетхи подчеркивает, что, помимо поэтического таланта и навыков переводчика, условием *sine qua non* аутентичного перевода художественного произведения является герменевтическая интерпретация, поэтому одна из задач литературоведения должна заключаться в том, чтобы вооружить переводчиков необходимыми в этой области теоретическими знаниями. Своего рода примером практического решения этой задачи служит статья второй части сборника *«Верность контрапункту»: метасловесный строй стихов Лермонтова* (131–136), в которой глубоко раскрывается соотношение метрико-ритмического строя «Русалки» и «сокровенных поэтических посланий лермонтовской духовности» (131), предоставляя читателю ценный материал для адекватного понимания не только указанного стихотворения, но и духовных основ всего поэтического творчества Лермонтова.

В статье *A kálvinizmus és protestantizmus orosz kulturális recepciója* (62–72) автором исследуется культурная рецепция и отражение в русской философской и художественной мысли идей протестантизма, среди которых особое внимание уделяется, с одной стороны, запрету на создание видимых образов Бога и поклонение им, с другой – учению Кальвина о предопределении. Что касается первого, в этом ключе может быть рассмотрена повесть Гоголя «Портрет», кроме того, в русской поэзии изображение строгой простоты протестантской церкви и литургии возникает как внешнее проявление чистой духовности. Учение о предопределении своеобразно преломляется в «Фаталисте» Лермонтова, где осознание предрешенности жизни парадоксальным образом освобождает от страха, предоставляя герою иллюзорное чувство свободы. Протестантская постановка вопроса о предопределении оказала плодотворное влияние и на философские размышления Н. Бердяева, Л. Шестова и С. Булгакова о свободе личности. Разрешение «горизонтальной» антиномии свободы и предопределения усматривается мыслителями в третьем – вертикальном – измерении: в творчестве (Бердяев, Булгаков) и вере (Шестов).

Заключительная статья первой части сборника *Irodalmi hermeneutika – fordításhermeneutika – szaknyelv (73–78)* возвращается к затронутым ранее вопросам герменевтики перевода, однако в данном случае в круг интересов автора входит, помимо художественного текста, и научная – прежде всего медицинская – терминология. На примере романа Улицкой «Медея и ее дети», в котором обнаруживается характерный в особенности для чеховской поэтики скрытый семантический пласт – подтекст, «подводное течение» –, Сигетхи подчеркивает, что герменевтический подход к процессу художественного перевода является – наряду с языковой компетенцией и стилистическим мастерством переводчика – неизменным условием адекватного воспроизведения семантической многослойности текста на целевом языке. С точки зрения раскрытия подтекста особенного внимания заслуживают такие знаковые элементы художественного произведения, как заглавие и «говорящие» имена, однако в романе Улицкой дополнительным средством формирования подспудного смысла является также медицинская терминология, чему ярким примером служит этимология фамилии Бутонова. Роман о Мееде – медицинский роман, в котором образ главной героини предстает как воплощение ключевого момента античной культуры: понимаемого в медицинском и эстетическом смысле очищения – катарсиса. Нагромождение греческих и ветхозаветных имен и мотивов, наряду с реликвиями татарского прошлого, вводит в роман историческую перспективу древней культуры, выступающей в функции универсального целительного средства, очищающего от исторических «нечистот» советского варварства. Таким образом, как отмечает исследователь, поэтика имен в романе Улицкой является отражением антропологической преемственности, посредством физиологического и духовного катарсиса связывающей современного человека с человеком мифической эпохи. Задача переводчика заключается в осмыслении, сохранении и передаче этого скрытого в подтексте «послания» на языке перевода.

Новую по отношению к первой части тематику вносит статья второго раздела «Утробность» и «духовность» *мироощущения* (109–114). Сопоставляя рассказы Бунина «Легкое дыхание» и «Чистый понедельник», автор раскрывает глубинный пласт творчества писателя, условно именуемый им духовной антропологией. На фоне общих деталей рассказов (тематических узлов, композиции, элементов мотивики) выявляется расхождение в антропологическом видении писателя и перемещение акцента с мотива «утробности» на «духовность». Если в «Легком дыхании» доминирует мотив «витального буйства» в ущерб духовному элементу, что и определяет фатальный исход судьбы Мещерской, то в рассказе «Чистый понедельник», напротив, эволюция образа героини и кульминационный момент событийного ряда совершается в плане духовном, сопряженном с аскетическим усмирением плоти. Преобладание во втором рассказе беспредметной, «софийно-агапической» любви в противовес любви-эросу раннего рассказа отсылает к философии любви Вл. Соловьева и его антропологической концепции, характеризуемой Лосевым как «духовная телесность». Историческая и антропологическая тематика произведений отражает обращение Бунина к процессу становления духовной антропологии «русского ренессанса».

Статья *Пневматологический аспект эстетических основ русской литературной софиологии* (137–148) углубляет и расширяет затронутую в анализе рассказов Бунина софиологическую тему. Отталкиваясь от лосевской характеристики философии Вл. Соловьева, исследователь указывает на то, что сущность соловьевской софиологии полагается в соединении идеального и материального: София у Соловьева наделена человеческими чертами, но в ней совершенно отсутствуют житейские страсти и чувства. Как отмечает автор, «имманентным связующим элементом между антропологической и эстетической стихиями» (138) в софиологии Соловьева является сфера духовности, которая по своей природе равным образом принадлежит и той, и другой области. «Духовная телесность» означает одухотворение плоти, ее перерождение через высшее проявление духа – любовь. Эта основополагающая идея соловьевской софиологии, с которой связан мотив андрогинии, находит свое отражение в произведениях таких художников слова, как И. Бунин, Б. Пастернак, М. Булгаков, В. Набоков, Л. Улицкая и Ю. Вознесенская.

Завершает сборник статья *«Герменевтическая дуга» и практика перевода* (149–154), имеющая целью соединить «теоретический подход и “сырой” практический опыт» (149), связанные с проблематикой перевода – прежде всего художественного. Исходя из понятия «герменевтической дуги» Рикера, исследователь обосновывает необходимость герменевтического подхода к переводу художественного текста. По Рикеру, цель интерпретации заключается в преодолении, сокращении расстояния между культурной эпохой, которой принадлежит текст, и интерпретатором. Перевод художественного текста представляет собой разновидность интерпретации, поэтому «герменевтическая рефлексия является необходимым условием художественного перевода» (150). В качестве иллюстрации к теоретическим размышлениям автор приводит венгерский перевод стихотворения Есенина «Не бродить, не мять в кустах багряных...», выполненного поэтессой и переводчицей, Жужей Раб. Несмотря на резкую критику коллеги-филолога, перевод, в полной мере отвечающий требованию герменевтической интерпретации, аутентично передает внутренний смысл оригинала и несет на себе след «духовного общения» автора и соавтора-переводчика.

Книга А. Сигетхи, написанная изысканным научным, но живым и увлекательным языком, отличается особенной глубиной исследования и исключительной емкостью содержания, и вносит серьезный вклад в достижения венгерской русистики. Прочтение и осмысление представленных в сборнике работ требует со стороны реципиента как определенного уровня эрудиции и филологической подготовки, так и определенных усилий мысли, но как раз по этой причине сборник может рассчитывать на интерес вдумчивого и взыскательного читателя.

Диана КОМЯТИ  
Печский университет  
Печ, Венгрия  
komjatidiana@gmail.com

Нора ТРОИЦКИ

**«ГОЛОСА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ ИЗ БУДАПЕШТА».  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЯЗЫКОЗНАНИЕ  
НА КАФЕДРЕ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ  
УНИВЕРСИТЕТА ИМ. ЛОРАНДА ЭТВЕША.  
РЕД.: КАТАЛИН КРОО (ГЛАВ. РЕД.), ЕВА БОНА,  
БУДАПЕШТ, ИЗДАТЕЛЬСТВО «ELTE EÖTVÖS», 2018,  
ISBN 978-963-489-009-6, 274 с.**

Выпуск сборника статей под названием «Голоса Русской Филологии из Будапешта» посвящен работам специалистов-русистов – литературоведов и лингвистов – университета им. Лоранда Этвеша. Название сборника намекает на многоголосный хор, в котором каждая статья имеет своё особое звучание и исполняет свои ноты. Авторы статей занимаются разными периодами истории литературы и языка, и эти этапы толкуются с разных точек зрения. В некоторых литературоведческих работах доминируют аспекты интертекстуальности, истории культуры, компаративистики, философии. В других акцентируются исследования культа, перевода, семиотики. В языковедческих статьях самыми важными аспектами являются синхронное языкознание, история языка и исследование методов использования языка. Как свидетельствует перечисление нескольких тематических областей и используемых научных методов, сборник содержит в себе богатый и разнообразный выбор направлений, хорошо демонстрирующих основной исследовательский интерес преподавателей кафедры. Таким образом, данный сборник своей разноцветностью характеризуется все-таки внутренней когезией, репрезентируя исследовательский профиль Кафедры русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша.

Несколько слов о структуре данной книги. Сборник состоит из 19 отдельных статей, из которых 6 посвящены разным вопросам языкознания, в остальных 13 статьях речь идёт о литературоведческих исследованиях. Важно ещё отметить, что каждая статья имеет электронную ссылку на полные списки публикаций автора, кроме этого, после каждой статьи читатель может ознакомиться с дальнейшими работами и по данному предмету исследования.

В первой статье «К вопросу теории культа Достоевского» Александра Банченко рассматривает определения культа в литературе (7–19). Автор статьи, анализируя этимологическое происхождение и значение слова «культ», даёт способы интерпретации феномена литературного культа. Банченко различает понятия «литературного культа» Достоевского и «культа» Достоевского. Вто-

рая статья сборника в определённом смысле продолжает тему «культы» Достоевского. Автора этой статьи Энхзаю Вандан занимает вопрос о том, насколько читатель монгольского перевода получает аналогичную репрезентацию романа Достоевского «Преступление и наказание» (20–30). В случае перевода на монгольский язык переводчик сталкивается с проблемой *вечности*, которая совершенно по-разному осмысливается в православной и монгольской культурах. При сопоставлении двух текстов, автор статьи подробно рассматривает примеры переводов данного понятия и других устойчивых мотивов и ищет ответ на вопрос, деформируются ли они в процессе перевода.

Некоторые статьи сборника занимают философскими вопросами. В статье Агнеш Дуккон рассматриваются философские идеи Вл.С. Соловьёва на примере его статей и литературных произведений и анализируются его взгляды на взаимоотношения церкви и государства, на отношения между Востоком и Западом (31–45). В статье, с одной стороны, говорится о внешних и внутренних факторах, которые сыграли важную роль в формировании мировоззрения Вл. Соловьёва, а с другой стороны, анализируются его статьи о положении православия, национализма и о задаче будущей России. Иштван Надь продолжает философскую тематику в статье «Поэтика и Этнос или что даёт понять нам совесть о сущности искусства. Марина Цветаева: "Искусство при свете совести"» (166–182). Исследователь рассматривает взгляды М. Цветаевой о совести, различая человеческую и языковую совесть, и последнюю связывает с высказываниями философа М. Хайдеггера. Автор анализирует семантику слова «совесть» в русском языке и значения в контексте русской жизни. Иштван Надь в том числе ищет ответ на вопрос, какую роль играет язык в творчестве поэта.

Ряд статей на литературные темы в сборнике продолжается работой Марии Дьёндёши, в которой автор прослеживает образ карлика, его атрибуты и роль в (лирическом) сюжете творчества А. Блока (46–60). В статье рассматривается традиция образа, начиная с германо-скандинавской мифологии, в народных сказках и в изданиях братьев Grimm, до немецкого романтизма, и сравнивается традиционное восприятие образа с примерами из сочинений Андрея Белого. По мнению Марии Дьёндёши, в 1900-ые годы карлик является специфически блоковским образом, и только с 10-х годов XX века появляется в поэзии других русских поэтов, например в поэзии Цветаевой или Мандельштама. В статье исследователь фокусируется на особенных атрибутах карлика у Блока.

Доминика Золтан в своей статье размышляет о том, что на самом деле можно понимать под случайностью в поэтике А.П. Чехова (67–81). В статье подробно анализируется «случайность» в контексте языка как вопрос фигуры и фона и как вопрос сегментации. Автор говорит о поэтике случайности чеховского текста при анализе реалистических описаний и сюжетосложения у Чехова, которые представляют собой минус-приём и придают особый эстетический эффект поэтике Чехова.

Виктория Лебович в статье «"Приезжий из столицы, или суматоха в уездном городе" и "Ревизор"» пишет о возможном заимствовании Н.В. Гоголем сюжета комедии «Ревизор» у своего современника – украинского писателя Г.Ф. Квитки-

Основьяненко, написавшего ранее комедию с похожим сюжетом под названием «Приезжий из столицы, или суматоха в уездном городе» (150–165). Автор статьи подробно рассматривает историю самых важных этапов полемики совпадений произведений. Детальная картина установок про и контра по теме заимствования Гоголем у Квитки-Основьяненко вырисовывает одновременно и изменения акцента оценки литературного заимствования (ср. нр. возобновление дискуссии об этом вопросе в начале XX-го столетия в период особого интереса к заимствованиям с мнением современного литературоведа Юрия Луцкого, для которого «вопрос о заимствовании является несущественным», 161). Кроме этого, трактовка проблематики отношения комедии Гоголя к пьесе Квитки-Основьяненко касается и рефлексии, связанной с методологией сравнительного анализа, что является чрезвычайно актуальным и в наши дни.

Арпад Ковач обращается к проблематике кореференций литературного дискурса, обосновывает специфику этой «формы» – как выражается сам автор – «принцип единства смыслового потенциала разноречевых образований текста» (95–116). Анализируя поэтические фигуры русской литературы XIX века, в фокусе внимания исследователя стоят романы «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, поэма А.С. Пушкина «Медный всадник», повесть Н.В. Гоголя «Шинель». Далее в статье автор изучает комедию Гоголя «Ревизор» с аспекта смеха; подробно говорится и о разных аспектах тоски в произведениях Достоевского и Чехова. В заключении статьи автор интерпретирует сон Алеши Карамазова из произведения Достоевского «Братья Карамазовы».

Дьёрдь Йож в статье «Зеркало в зеркало. Герцен: автобиографичность и самопознание» говорит о некоторых аспектах явления автобиографичности поэтики А.И. Герцена (82–94). Автор анализирует художественные оформления на базе принципа зеркальности и обсуждает вопрос, насколько портреты персонажей Герцена носят на себе отпечаток автопортрета писателя. Автор статьи рассматривает квазинарциссический нарратив и возможность восприятия романа как роман воспитания (*Bildungsroman*).

Сборник богат разными сопоставительными анализами не только в сферах эпики и драмы, но и в сфере лирики. В короткой, но содержательной статье Михая Петера мы читаем сравнительный анализ стихотворений А.С. Пушкина «К\*\*\*» и Ф.И. Тютчева «К.Б» (217–220). При анализе стихотворений о «вторичном расцвете любви», которые были написаны молодым Пушкиным и пожилым Тютчевым, автор сравнивает различия между пушкинской и тютчевской романтической лирикой на основе рифмовки, инструментовки и композиции двух стихотворений.

Каталин Кроо подвергает изучению интертекстуальную поэтику «Героя нашего времени», сосредоточивая внимание на постепенном нарративном развитии и прерванности лирического интертекста, основанного на стихотворении «Парус» (117–136). Автор данным исследованием продолжает ряд написанных о поэтике лермонтовского произведения статей, в которых она исследует семантическую системность в той взаимосвязи разных текстовых пластов

(действие, процесс метафоризации, авторефлексивность), которая обеспечивает семиотическую динамику и когерентность в художественном мире романа. Анализ интертекстуальных соотношений эпического дискурса и лирического интертекста в планах композиции и семантизации привела автора выделить в качестве доминанты идею максимализации жизненного переживания и когнитивной активности, проявляющейся и в поэтическом воплощении текста.

Тюнде Сабо обнаруживает художественные средства, решения концепции любви в двух произведениях Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Сонечка» и показывает, как писательница ведёт полемику с концепцией о любви Л.Н. Толстого на нескольких уровнях (221–230). Хотя в сопоставлении произведений «Казус Кукоцкого» и «Крейцера соната» обнаруживается, что музыка играет главную роль в отношениях главных героев у обоих писателей, по строению сюжета и изображению судьбы Тани и Павла Алексеевича, по мнению автора статьи, Улицкая полемизирует со взглядами и мотивами Толстого. В дальнейшем подробно анализируется, чем различаются любовные взаимоотношения у двух писателей, и рассматривается образ двух Тань: Тани Кукоцкой и Тани из повести «Сонечка».

В статье «К определению жанра и понятия абсурда. Даниил Хармс и Иштван Эркенъ» рассматриваются писатели-современники юмористического жанра (231–246). Жужа Хетени определяет характеристику жанра абсурд с помощью сравнений и различий произведений вышеупомянутых писателей. Автор общими категориями обоих писателей называет *огороженность*, *окруженность*, *обложенность*, которые были главными параллельными явлениями не только в их биографии, но служили главными мотивами также и в их творчестве. Анализируя тексты Эркеня и Хармса, автор обнаруживает эстетическую деконструкцию у Хармса, а у Эркеня – законченность и закругленность.

В следующих статьях рассматриваются разные вопросы языкознания: во-первых, явления калькирования в сопоставительном аспекте, во-вторых, социолингвистические вопросы в смешанных по национальному признаку регионах современной Европы, а в-третьих, префиксы русских и литовских глаголов и взаимоотношения категории вида и лексического значения глагола.

Автор статьи «Венгерское сложное будущее в ареальном аспекте» анализирует происхождение конструкции сложного будущего *fog* 'брать, взять' + инфинитив в сопоставительном аспекте в венгерском и русском языках (61–66). Так как подобной конструкции не существует в других финно-угорских языках, Андраш Золтан, развивая мнение Х. Андерсена, предполагает, что данная структура была скалькирована с восточнославянского и южнославянского языков, и объясняет славянские заимствования в венгерском языке, в том числе структуру сложного будущего времени. В статье «О некоторых типах калькированных английских терминов в современном русском языке» уделяется внимание возрастающим в последние годы калькам, содержащим зоологические названия, и калькам, включающим цветообозначения (247–258). Проблематика метафорического переноса данного термина с языка-источника, в

этом случае с английского на русский, является главным вопросом статьи. Саболч Янурик рассматривает, с одной стороны, «зоологические термины» в сфере валютно-биржевых отношений, «компьютерную зоологию» и кальки в языке политики. А с другой стороны, анализирует конструкции с прилагательными с точки зрения зоологических словосочетаний и цветообозначений. В статье подробно рассматриваются явления семантического анализа, но автор статьи на основе исследований этих явлений не берёт на себя ответственность делать дальнейшие выводы.

Ангела Палади в статье «Государственные языки и языки-посредники от Брюсселя до Бельц» занимается вопросом многоязычия в таких современных европейских государствах, где вместе живут культурно доминантные нации и меньшинство (183–202). В статье говорится о том, что Бельгия и Молдова похожи по процентному соотношению этнического состава, в то же время с лингвистической точки зрения эти территории являются многоязычными регионами. Далее речь идёт о полемике государственного языка, и в статье параллельно показываются исторические происшествия и процессы с социолингвистической точки зрения. Автор статьи делает выводы: эти этнически смешанные территории находятся в переходном состоянии, которое воспринимается с некоторой долей фрустрации. Румыноязычные граждане Молдовы воспринимают русификацию отрицательно, а русскоязычное население данного региона в результате этого эмигрирует в Россию. Также думают фламандские националисты по отношению к офранцузиванию Брюсселя. До сих пор возникают конфликты между Фландрией и Валлонией, и со временем они все больше отделяются друг от друга.

Исследование Ильдико Палоши исходит из того факта, что глагольные приставки играют важную роль в словообразовании. Статья «К вопросу о многозначности глагольных приставок: мультисубъектность и мультиобъектность» посвящается изучению самых распространённых и многозначных префиксов *na-*, *no-*, *pere-*, в семантической структуре которых содержатся семы мультисубъектности и мультиобъектности (203–216). Основная цель работы – проанализировать синтагматическое взаимоотношение приставочных глаголов в русском языке. Проанализированные префиксы показаны в таблице в заключении статьи. Аранка Лацхази в своей статье ставит предметом анализа категорию вида литовского и русского глаголов в сопоставительном аспекте. В статье анализируются средства выражения аспектуальных значений в литовском языке, глагольные префиксы и суффиксы, в том числе суффикс *-ine-* в современном литовском языке. Данный анализ показывает, что новые функции суффикса *-ine-* соответствуют подобным функциям глаголов несовершенного вида в русском языке.

В статье «О взаимоотношении категории вида и лексического значения глагола» Ласло Ясаи пытается показать соотношение вида и лексического значения глагола при учёте разных аспектов функционирования данной категории: 1) в плане предельного значения и видовой соотносительности; 2) представляя попытки создать классификацию соотносительных по виду глаголов

на семантической основе; 3) анализируя возможность или невозможность реализации некоторых частновидовых значений; 4) ставя вопрос о лексической тождественности глаголов при сильном противопоставлении видов (257–274). Автор статьи приходит к выводу о том, что при преподавании русского языка как иностранного целесообразнее говорить о русском глагольном виде как о лексико-грамматической категории, а с точки зрения лингвистики вид относится к грамматическим категориям, но также подчёркивается связь с лексическим значением глагола.

В заключении можно сказать, что авторы демонстрируют глубокое понимание вопросов и проблем, затрагиваемых в статьях. Широкие и тщательные исследования заслуживают высокой оценки. Преимуществом этого сборника является то, что он имеет своеобразные статьи по темам литературоведения и языкознания, поэтому этот сборник можно порекомендовать тем, кого интересуют исследования современных русистов, работающих на Кафедре русской литературы и языка будапештского университета ЭЛТЕ. Книга будет полезным материалом также для студентов и аспирантов, изучающих русский язык и русскую литературу.

Nóra Troitsky [Нора ТРОИЦКИ]  
Дебреценский университет  
Докторская школа литературоведения и культурологии  
Дебрецен, Венгрия  
troitsky.nora@arts.unideb.hu

Regina KÓTI

**НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ –  
КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ.**

**Ред.: ЙОЖЕФ ГОРЕТИТЬ (Глав. ред.) ИЛЬДИКО РЕГЕЦИ, АННА ТЕЛЕКИ.  
ДЕБРЕЦЕН, ИЗДАТЕЛЬСТВО «DIDAKT»,  
2019, ISBN 978-615-5212-68-0, 266 с.**

Четыре года, четыре научные конференции в России и в Венгрии, 29 статей и докладов от 16 авторов – коллективная монография *Настоящее и будущее русской литературы* в цифрах.

Сразу же уместно заметить, что заглавие монографии является прямой отсылкой к изданной под таким же заглавием публикации Андрея Белого столетней давности. Эта связь проявляется в том, что авторами в обеих работах задаются одинаковые вопросы: какие литературные направления господствуют в наше время и куда они приведут? каков настоящий художник и в чем цель творчества? что первично – форма или содержание, и вообще – что такое литература? Кроме того, сам жест выбора этого заглавия русским символистом предсказывает одну из определяющих тем настоящего тома, основную характеристику постмодернизма – интертекстуальность. Рецензируемая здесь работа является не статьей одного автора, а сборником: «Авторы тома с 2014-ого года регулярно участвовали в ежегодных конференциях. [...] На основе докладов и возникших во время конференций обсуждений были написаны научные статьи и сообщения, из которых составлена настоящая коллективная монография», – читаем на обложке сборника. Книга представлена тремя разделами: «I. Общая характеристика, основные тенденции», «II. Литературная традиция XIX-ого века и современный литературный процесс» и «III. Жанровая разнообразность русской современной прозы». Читатель может пойти двумя путями, чтобы ознакомиться с монографией: прочитать с самого начала или начать с середины. Но все равно, как бы читатель не решил этот вопрос, ему быстро становится ясно, что книга является чрезвычайно полезным материалом, в первую очередь для изучения важнейших современных тенденций в русской литературе, так же как и для дифференцированного погружения в ту или иную тему.

Прежде всего стоит прочитать первые три статьи первого раздела, чтобы получить общее представление о литературном процессе, происходящем в современной России. Авторы этих статей держат руку на пульсе современной словесности и активно участвуют в литературной жизни: литературовед, профессор кафедры русской литературы РГПУ Мария Черняк, литературовед, профессор МГУ и литературный критик и редактор журнала «Знамя» Наталья

Иванова и литературный критик и редактор журнала «Новый мир» Ольга Новикова. На основе их статей вырисовывается целый пласт современной русской литературы, со всеми её модными тенденциями и проблемами.

При выборе второго пути чтения монографии стоит обратить внимание на статью во втором разделе «Новый реализм как особое продолжение реалистической традиции русской литературы» Йозефа Горетитя. Это тоже хорошее начало для ознакомления с настоящим томом (и с современной русской литературой вообще), поскольку его работа четко, всесторонне и объективно перечисляет идеологические, политические, экономические события, влияющие на русскую литературу в последние тридцать-сорок лет. Кроме этого, читатель знакомится с основополагающими статьями эпохи, сутью и важнейшими представителями русского постмодернизма и нового реализма. Благодаря этим свойствам названная статья дебреценского литературоведа – вместе с его другой статьей «Az orosz „új realizmus” értelme és eredete» (Tiszatáj, 67. évf. 8. sz.) – стала необходимым материалом для всех молодых венгерских русистов, желающих познакомиться с современной русской литературой. Отличным дополнением к этой статье можем считать работу Анны Телеки «Традиция классической русской литературы в романе Юрия Полякова *Замыслил я побе*», в которой аспирантка Института славистики Дебреценского университета начинает свой анализ с краткого обзора современной русской литературы и прослеживает ее развитие. Правда, она уделяет внимание преимущественно новому реализму, так как автор проанализированного ей произведения считается одним из ярких представителей данного литературного течения. В связи с новым реализмом в этой статье упоминается об основополагающем эссе Сергея Шаргунова «Отрицание траура» (более подробно об этом эссе будет сказано ниже) и о группе литературных критиков «ПоПуГан», поддержавшей новых реалистов, одним из основателей которой, заметим, была Алиса Ганиева, один из авторов рецензируемой нами коллективной монографии.

Если читатель уже более-менее хорошо осведомлен о современной русской литературе или имеет о ней довольно глубокое знание и интересуется той или иной конкретной темой, в этом сборнике он тоже может найти много интересного.

Интересующимся постмодернистскими тенденциями особенно рекомендуется прочесть из первого раздела статью Жужанны Калафатич, а из второго раздела – работы Тамары Дьяковой, Аннамари Вашш, Ангелики Молнар, среди которых находятся исследования таких важных явлений постмодернистской литературы, как пародирование и ремейк. В статьях и докладах Тамары Дьяковой, Жужанны Калафатич и Ильдиико Регеци в третьем разделе определенные литературоведческие темы рассматриваются в духе постмодернизма, авторы сосредотачиваются на таких чертах постмодернизма, как игривость, фрагментарность, деконструкция и метатекстуальность. С теоретической точки зрения оказываются чаще всего обсуждаемыми вопросами пародийность и игривость. Они, между прочим, тесно связаны друг с другом, как об этом пишет Тамара Дьякова в своей статье: «Игрой является пародия как универсальный способ миропонимания» (103). Две её статьи – «Пародия как

инструмент в реализации постмодернистской литературы» и «Современный русский роман в поисках игры» – являются ценными теоретическими работами и свидетельствуют об осведомленности автора в теме, например, когда она ссылается на работы таких теоретиков, как Ж. Деррида, Д. Фоккема и Ж. Лакан. То же самое можно утверждать и о других упомянутых в этом абзаце авторах. Следует отметить, что коллективная монография богата такими статьями, которые используют самые свежие теоретические работы. В ряду таких статей уместно упомянуть работы Марии Черняк, Жужанны Калафатич, Ангелики Молнар, Жофии Калавски и Ильдико Регеци. Эти статьи свидетельствуют о сноровке авторов во всех областях литературных теорий, не только в основополагающих научных трудах, но и в новейших теоретических подходах. Статьи Ангелики Молнар, Жофии Калавски и Ильдико Регеци из третьего раздела знакомят нас с вопросами поэтики жанра. Статьи Ильдико Регеци, кроме того, могут оказаться особенно полезными для интересующихся поэтикой пространства.

Читателя монографии заинтригуют новые теоретические подходы и необыкновенная литературоведческая терминология: в статье Натальи Ивановой, например, употребляется термин «жанр-донор», которым она называет тексты о путешествии, концентрирующие в себе различные жанровые возможности, и хотя они кажутся маргинальными, всё-таки способны обновить литературный пейзаж. Вслед за Натальей Ивановой Ильдико Регеци в своей статье «Трансформации текста о путешествии в литературе постмодерна – по следам Гоголя и Венедикта Ерофеева» подробно излагает это литературное явление. Эта статья оказывается отличным примером того, что автор, занимаясь современной литературой, может сказать что-то новое о произведениях русских классиков. Об этом свидетельствует и статья Ангелики Молнар, известного исследователя творчества Гончарова, которая в своём докладе «Как читает Сорокин *Обрыв?*» приходит к новым результатам в отношении литературных приемов Гончарова.

Тем, кого в современной русской литературе интересует направление «нового реализма», принесут удовлетворение статьи о некоторых произведениях Юрия Полякова, как например вышеупомянутая статья Анны Телеки и доклад Йозефа Горетитя «Литературная ценность в изменяющемся мире. Заметки к роману Юрия Полякова *Козленок в молоке*», также как и статья Ангелики Молнар «Войны и миры (О военной прозе Арсена Титова)», поскольку со стилистической точки зрения его военную прозу тоже принято считать «новореалистической». Однако новые реалисты упомянуты и в других работах в рамках самых различных тем (Наталья Ивановна, например, в своей статье характеризует прозу Романа Сенчина, а Ольга Новикова в обеих своих статьях распространяется и на художественный мир «новых реалистов»).

Также популярной исследовательской темой современных литературоведов является и так называемая «женская проза», несмотря на то что даже само ее существование вызывает сомнения. Её ярких представителей – Людмилу Улицкую, Марию Степанову, Людмилу Петрушевскую – много раз цитируют

авторы тома, а доклад Эдит Гильберт «Мистическо-авантюрные романы женских авторов современной русской литературы» полностью посвящен произведениям женских авторов.

Несмотря на то, что в наши дни компаративистика, кажется, пользуется меньшей популярностью, она всё-таки является занимательным разделом литературоведения. В третьем разделе монографии методом сравнительного литературоведения проанализирован двумя авторами один и тот же роман Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик». Более того, благодаря этим обстоятельствам, перед читателем открывается увлекательная возможность сделать сравнительный анализ двух сравнительных анализов.

В свете того, что книгоиздание и литературная жизнь в современной России находятся под сильным влиянием литературных премий (в наше время числится более шестидесяти современных общероссийских литературных премий), статьи Натальи Ивановой и Ольги Новиковой могут быть полезны тем читателям, которые приближаются к литературе с её коммерческой стороны. Оба автора основательно знают, вероятно, все литературные премии, а Ольга Новикова является экспертом премии «Большая книга». К этой проблематике относится и вопрос о канонизации, о котором пишет Аннамария Вашш в своей статье «О книге *Русский канон: Книги XX-ого века*».

Настоящая монография также предлагается и переводчикам. Общеизвестно, что для художественного перевода, помимо владения языками передающей и принимающей культур, необходимо всестороннее понимание культуры народа оригинала. Об этом свидетельствует доклад Йозефа Горетитя «Аспекты нарратологии при переводе современной русской художественной прозы», в котором автор обращает внимание на повествовательные приемы, создающие трудности переводчику при переводе современной русской литературы.

Одни только любители поэзии могут испытывать чувство некоторой неудовлетворенности, поскольку лишь Алиса Ганиева посвящает один содержательный абзац современным русским поэтам (61) и Ольга Новикова упоминает о том, что у лирики в наши дни почти нет никаких читателей, – и в этом проблема современной поэзии (29). Но несмотря на это, в статьях находится огромный объем рекомендаций, что же стоит читать, за какими писателями нужно следить. В различных контекстах читатель узнает, за какую книгу Сорokin был привлечен к суду, о самобытных книгах Марии Степановой, например о дневнике «Памяти Памяти», которая лишена сюжета и написана по принципу постмодернистской ризомы, или о «филологическом нон-фикшн», «Энциклопедии юности», которая построена в виде каталога со словником. Даже поклонники музеев найдут сведения о том, что стоит посмотреть на выставках: в своем докладе «Современная русская литература в пространстве музея» Тамара Дьякова занимается темой, с помощью которой некоторые музеи могут привлечь внимание публики к современной литературе и помогут глубже воспринимать литературный текст.

Чрезвычайно интересно читать о таких произведениях, которые появились по следам технологического развития. Между строк находятся скрытые аргументы к вопросу, благоприятно ли взаимодействие между интернетом, гаджетами, соцсетями и литературой. Что касается будущего русской литературы, статья Бориса Тарасова по сравнению с другими статьями по этой теме, имеет более мрачный тон. В его статье «Актуальное значение русской историософской мысли в эпоху глобализации» пишется о том, что если мы рассматриваем общество потребления с его безудержным потребительским гедонизмом, в котором вещи пленяют человека и деньги заменяют Бога, тогда в технологическом развитии не найти никакого преимущества. Автор статьи в описанном им кризисе цивилизации и капиталистической системы хочет восстановить подлинную иерархию ценностей с помощью духовно-нравственного и эстетического опыта русской классической литературы. В определенном смысле в этом нет ничего плохого, но ощущается, что в этой миссии современные писатели-постмодернисты никакой роли не получают.

Своим мнением Борис Тарасов как бы занимает противоположную позицию по сравнению с точкой зрения остальных авторов тома, которые в своих статьях излагают ФБ-литературу и своеобразные произведения, появляющиеся благодаря общедоступности интернета. Можно привести в пример эту статью Жужанны Калафатич под названием «Мотивы информационных технологий в творчестве В. Пелевина», в которой рассматривается, как осмысливает Пелевин в своих романах феномен сети. Хотя Жужанна Калафатич не хвалит два анализируемых ей произведения Пелевина, все-таки она признает, что писатель обновил язык современной литературы, и его произведения способны стереть границы между читателями элитной и массовой культуры.

Наталья Иванова в своей статье «Современная проза: вертикаль, горизонталь, фейсбук» цитирует собрание Дмитрия Данилова «Сидеть и смотреть», в котором автор-повествователь выражает благодарность своим смартфонам, с помощью которых он был способен написать свои наблюдения (из этих текстов строится сама книга) в режиме реального времени. Исследователь в этой же статье делится с читателями следующей мыслью: «ФБ-литература демократична, фрагментарна и остроумна» (25). Очень важной чертой этой литературы является то, что через комментарии читатели одновременно становятся и авторами, и таким образом число читателей равняется числу авторов (25).

Исходя из того, что Наталья Иванова является самым цитируемым другими авторами литературоведом в этом сборнике, можно сделать вывод, что общее мнение авторов о литературе очень близко к ее мнению.

В связи с этим стоит обратить внимание на одно свойство рецензируемого тома. Его авторы часто цитируют друг друга, опираются на выраженные в остальных статьях мнения, не один раз начинается полемика между ними. И все это подчеркивается благодаря работе редакторов – следует отдать им должное и за составление, и за редактирование сборника. В результате редакторской работы получается ощущение, что авторы как будто на некоторое

время соединились, составили некое общество, в котором осуществляется живой обмен мнениями.

Был членом этого общества и писатель Владимир Шаров. Его слова цитируются, о его произведениях упоминается в статьях. Известный своими постмодернистскими романами прозаик выступил с докладом на дебrecенской конференции в 2017-ом году, но, к сожалению, несколько месяцев позже он ушел из жизни. Настоящая коллективная монография посвящается его памяти.

Возвращаясь к теме русского постмодернизма, мы должны заметить, что при его беглом рассмотрении Анна Телеки в своей работе цитирует эссе Сергея Шаргунова «Отрицание траура»: «Постмодернист – змея, кусающая себя за хвост». Российский автор этим предложением высказывает мнение, довольно похожее на утверждение итальянского постмодерниста Умберто Эко, прозвучавшее в его известном романе «Имя Розы»: «Каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг». Но фраза, взятая у Сергея Шаргунова, влечет за собой и другое значение: свернувшаяся в кольцо змея называется Уроборосом, древним символом. Он представляет собой цикличность жизни, но не в смысле замкнутости, а наоборот, в смысле постоянного перерождения, обновления. Именно это сравнение служит ответом – по всей вероятности невольно – на вопрос Ильдико Регеци: «Открываются ли новые пути переписыванием традиционных текстов, новые художественные решения, захватывающие сегодняшних читателей, и заставляют ли их конструировать новые подходы к литературе?» (180). Этот вопрос как будто является реакцией на рассуждение Евгения Замятина: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое», что стало уже крылатым выражением, и в сборнике цитируется и Натальей Ивановой (20), и Ольгой Новиковой (192). Акцент ставится прежде всего на то, каким образом писатели относятся к прошлому, в том числе и к традиции классической русской литературы. В этом русле новые реалисты и постмодернисты оказываются не так уж далеки друг от друга: так или иначе, но представители обоих направлений вдохновляются ей. Второй раздел монографии состоит именно из докладов, посвященных этому вопросу («Литературная традиция XIX-ого века и современный литературный процесс»). Статья Натальи Ивановой «Соблазн и вызов: литературное сегодня в свете русской классики» оказывается наглядным примером того, как разнообразно можно продолжать традиции классиков, как переосмысливают литературное наследие Достоевского современные авторы разных стилей и мировоззрения. Среди них числятся и новые реалисты, как например Роман Сенчина постмодернист Виктор Ерофеев, чей рассказ «Жизнь с идиотом» имеет прямую отсылку к знаменитому роману Достоевского; к продолжателям искусства Достоевского относятся и такие писатели, как Владимир Маканин и Евгений Водолазкин, которых принято считать авторами, сочетающими традиции реалистического письма с элементами постмодернизма. В статье «Образ смерти-воскресения в четырех произведениях XIX и XX веков» Тюнде Сабо не упустила из виду диалогические связи Виктора Еро-

феева с творчеством Достоевского, проявляющиеся и в другом его произведении, в «Русской красавице», тематическим и идеологическим ядром которой – по мнению исследователя – является образ смерти-воскресения, как и в романе «Преступление и наказание».

Подводя итоги вышесказанному, можно сделать вывод, что рецензируемая коллективная монография будет полезна и тем, кто хочет получить общую картину современной русской литературы, и тем, кто ориентирован на какую-то конкретную тему. Таким образом, выраженная на обложке сборника надежда сбылась: монография действительно может рассчитывать на широкий круг читателей, включая в себя не только литературоведов, преподавателей и студентов, но и читателей, просто интересующихся литературой. «Главная проблема современной русской словесности – проблема читателя», – пишет Ольга Новикова, а Тамара Дьякова заканчивает свою статью о современном русском романе аналогичным выводом. А нам кажется, что «Настоящее и будущее русской литературы» становится хорошим путеводителем, помогающим в ориентации в современной словесности, чтобы стать лучшим читателем.

Regina KÓTI [Регина КОТИ]  
Сегедский университет  
Сегед, Венгрия  
kotiregina@gmail.com

Andrea POSTA

**THE BOOK PHENOMENON IN CULTURAL SPACE.  
A KÖNYVJELENSÉG A KULTURÁLIS TÉRBEN.  
EDITED BY KATALIN KROÓ. BUDAPEST–TARTU,  
EÖTVÖS LORÁND UNIVERSITY:  
INTERNATIONAL SEMIOTICS MA "RUSSIAN LITERATURE AND LITERARY  
STUDIES" DOCTORAL PROGRAMME; UNIVERSITY TARTU: TRANSMEDIA  
RESEARCH GROUP (NATIONAL PROFESSORSHIP OF CULTURAL SEMIOTICS),  
2019, ISBN 978-963-489-056-0, 201 P.**

Как редактор данной работы Каталин Кроо объясняет нам в своей вводной статье, что создание сборника является результатом научного сотрудничества международной междисциплинарной семиотической программы степени магистра с докторской программой "Русская литература и литературоведение – Компаративистика" университета Этвеша Лоранда с одной стороны и с Трансмедиа исследовательской группой Тартуского университета – с другой стороны. Цель данного проекта состояла в том, чтобы исследовать культурные аспекты Книги, основанные на разносторонних методологиях. Во вступительной статье Каталин Кроо представляет читателю литературный обзор концептуализации книг. Данный сборник имеет большое значение и с точки зрения русистики, потому что в центре анализа нескольких статей стоят общеизвестные русские романы и важным общим источником теоретических размышлений авторов являются научные работы Юрия Лотмана и Михаила Бахтина.

Так как во многих статьях сборника утверждается, что связь той или иной книги с её оформлением имеет важное значение, рассмотрим более внимательно обложку тома. На передней стороне обложки читатель видит фотографии книг учебного кабинета профессора Вильмоша Войгта. Эти снимки имеют различные формы и образы, создавая присутствие книги в разных сегментах культурной жизни (в театре, в компьютерной культуре и т.д.), кроме того, они расположены таким образом, что в восприятии читателя формируется человеческая фигура. Обложка прекрасно вводит читателей в тему сборника, показывая книгу в личном пространстве учёного, что подчеркивает связь книги с миром человека. Задняя сторона обложки имеет такой же образный дизайн: вместо традиционного описания краткого содержания сборника ключевые слова и фразы образуют здесь облако слов, которое привлекает к себе внимание читателей. Визуализация темы одновременно отсылает нас к сфере образования (где облака слов в последнее время нашли применение) и к сфере цифровой техники – к важным тематическим узлам сборника.

Сборник состоит из четырёх частей и включает в себя четырнадцать статей. Первый раздел содержит четыре статьи, посвященные возможным интерпретациям творческой репрезентации книги и чтения: какие метафоры обычно используются для описания роли книг и чтения в обществе, каким образом они связаны с языком? Вторая часть представляет три статьи, в которых центральным элементом является трансмедиальная особенность книги. В этой главе авторы концентрируются на новых репрезентациях книги и на вопросах жанра. В следующей, третьей, части авторы обращают свое внимание на визуальное качество и на эстетические аспекты книги. Эта глава посвящена изучению роли текста (в физическом смысле), букв, картинок и иллюстраций. В последней части представлена семантическая характеристика книги в разных слоях искусства. Также важно указать, что сборник является двуязычным: статьи написаны на английском или на венгерском языках, тексты, которые написаны на венгерском, имеют краткое изложение в форме коротких статей на английском языке. Это даёт возможность более широкому кругу читателей познакомиться с достижениями венгерской и эстонской семиотики.

Первая глава *Чтение как интерпретация – Теория и семиотическое моделирование* начинается со статьи Петера Торопа, который исходит из понятия комплексности текста, включающего и разные возможности толкования книги как культурной модели. Он выделяет следующие аспекты: книга как метафора, как архитектурная система, как перевод и как дигитальная книга. Метафорический аспект включает понятия словаря и энциклопедии, введенных Умберто Эко, а также понятие машины в понимании Ю. Лотмана, для которого книга может быть примером для создателей компьютерных программ, так как книга увеличивает свою память в процессе рецепции. В этом контексте синонимами книги становятся понятия организма и жизни, а объединяет их качество саморазвития. Чтобы объяснить эту метафору, он использует пример Лотмана из пушкинского Евгения Онегина. Читатели будут вовлечены в мир книги, а книга может также войти в собственный внутренний мир читателя. При изучении архитектурных аспектов текста Тороп утверждает, что уже обложка книги является интертекстуальной и интермедиальной, так как одновременно существуют разные обложки одного и того же литературного текста. К тому же разные обложки могут представлять разные значения литературного произведения. Самостоятельность архитектурных элементов является предпосылкой создания дигитальной книги и развития дигитального чтения.

Во второй статье, написанной редактором сборника Каталин Кроо, рассматривается с перспективы семиотики поэтическая метафора *книжное (книжности)*. Автор статьи интерпретирует типическое смысловое образование, в центре которого стоит данная метафора, порождающая в литературных текстах русской классической прозы (19 век) сюжетное развитие взаимосвязанных идей *творения – рецепции – имитативного повтора (копирования) – креативного творения*. Анализ «Записок из подполья», соответственно более общим методологическим ориентирам для обсуждения данной проблематики в области теории, проводится в трех взаимосвязанных направлениях,

касающихся: 1) прагматической стороны «книжного» дискурса, 2) культурно-исторического контекста понятия «книжности» и 3) его толкования в свете осмысления феномена культурной креативности. В расширенном семиотическом контексте автор интерпретирует в новом свете концептуализацию *энциклопедии и энциклопедичности* в работе Умберто Эко как способ противопоставления моделей закрытой и открытой (креативной, инновативной) культуры.

В следующем сочинении Даниель Надь пишет о недавнем инциденте в Америке, когда два важных классических произведения литературного канона были изъяты из учебного плана из-за их сомнительного содержания и возможной интерпретации. Эти литературные тексты – Приключения Гекльберри Финна и Убить пересмешника – являются фундаментальными произведениями американской и в то же время мировой литературы. По мнению автора статьи, этот случай демонстрирует, что в процессе восприятия книг отражаются общественные мысли и ценностная система общества. На основе научной работы Лотмана, Надь утверждает, что сам текст является сложным знаком, который ведет активное и открытое взаимодействие с читателями через чтение. А в случае самой книги мы не можем говорить о динамическом взаимодействии: интерпретация книги ограничена. Смысл придается книге, а текст можно перечитывать, передумывать и таким образом формировать новое и новое мнение о нем. Поэтому понятие текста можно безошибочно отличить от понятия книги.

Природа и культура, кажется, находятся в бинарной оппозиции, но Жюльет Хайнал в своей статье исследует возможные связи книги с экологией, проследившая историю теоретического подхода к этому понятию. Он в то же время представляет литературный обзор экологического вопроса, выясняя с другой точки зрения, какую роль играла окружающая среда в жизни людей в разные периоды истории и как всё это отражалось в литературных текстах. Хайнал определяет аспекты метода «экологического чтения», обогащая в сборнике спектр теоретического осмысления культурного феномена книги.

Заглавие второй части – *Культурная динамика – Новые Представления Книги и Жанры*. Первая статья является серией коротких комментариев про изменения границ литературы и других медиальностей. Мааря Оямаа исследует этот вопрос через конкретные примеры – как реализуется в практике переход от словесного и линейного к визуальному и пространственному, то есть как буквальный текст адаптируется на экране, сцене или в другой медиальной среде. Литературный текст параллельно может стать мультимедиальным, интермедиальным, кроссмедиальным и трансмедиальным. Во время этих перемещений значение и границы чтения закономерно модифицируются. Статья предлагает классификацию аспектов медиальной динамики книги.

Александра Милякина начинает свою статью с определения понятия цифровой адаптации. Автор посвятил себя трудной задаче, ставя перед собой цель построить типологию при условиях, когда техника сама по себе быстро развивается, а терминологический метаязык находится в процессе постоянного обновления. Статья смело и четко приводит аспекты классификации разных типов цифровой адаптации. Она вовлекает в обсуждение и вопрос связи

книги с цифровыми адаптациями. Утверждается феномен нового типа чтения культурных текстов.

Рихард Фейеш вводит в новый контекст обсуждение свежих культурных стратегий в чтении, поскольку автор обращает своё внимание на борьбу книги письменного формата за выживание в двадцать первом веке. Большинство людей согласятся, что из-за дигитальных достижений книга переживает серьезный спад. Автор статьи утверждает, что из-за современных технологий будущее книги все-таки не находится под угрозой исчезновения. Через анализ следующих двух современных романов – Дом из листьев американского писателя Марка З. Даниелевски и Дневники голодной акулы британского автора Стивена Холла – автор доказывает нам, что нет противоречий между книгой и технологией, а наоборот: книга может включать в себя технологию и взаимодействовать с ней.

Глава под названием *Визуальный текст (типография, иллюстрация) – дизайн, психология и образование* начинается статьей Петера Вундерлиха, который исследует семиотические размерности элементов печатных книг и анализирует механизм типографской знаковой системы. В своем исследовании автор имеет в виду следующие аспекты: точка зрения коммуникации, семиотическая характеристика, история развития печати и электронной книги. Он убедительно доказывает, что дизайн книги, то есть типографию, следует изучать на основе семиотической методологии. Он также подчеркивает ключевую связь между текстом и иллюстрациями.

В наше время студентам трудно относиться позитивно к обязательной литературе и к литературному канону. Зая Шаркозине Вандан ищет ответ на следующий вопрос: можно ли с помощью иллюстраций поощрить учеников к прочтению романа Преступление и наказание Достоевского? Тема статьи является полемизирующей с точки зрения преподавания литературы. Для того, чтобы чтение было более привлекательным для молодого поколения, автор попросила татуировщиков сделать иллюстрации определенных сцен романа, но сохраняя при этом свой собственный стиль. Так родились рисунки семьи художников, которые изображают следующие темы: убийство с двух точек зрения, портреты Дуни, Мармеладова и Сони, сон о лошади и эпилог романа. В исследовании эти рисунки интерпретируются автором статьи.

Следующая статья Эстер Сивош приглашает читателя в область психологии. Автор анализирует, каким образом картинка, книжная иллюстрация или самодельный рисунок влияют на память маленьких детей. В ее исследовании принимали участие дошкольники, маленькие дети из детского сада, которые слушали одну и ту же сказку. В качестве эксперимента Сивош попросила одну группу детей нарисовать прослушанную сказку, а потом, неделю спустя, проверила, как дети могут вспоминать элементы сюжета с помощью своих рисунков. Другая группа дошкольников не делала рисунков после сказки, но смотрела иллюстрации. А третья контрольная группа после прослушивания сказки не смотрела иллюстрации и не рисовала картинки. Гипотеза исследования заключалась в том, что дети, которые сами сделали рисунки после сказки, будут

помнить элементы сюжета лучше всех. Сивош приводит данные описанного эксперимента и заключений, выведенных из данного исследования, ставя их в теоретический контекст обсуждения критериев главных методологических принципов реализуемости протокола психологического обследования и составления «pilot studies».

Первая статья последней главы под названием *Семантические узоры книги в искусстве – От визуальных текстов XIV века до современных русских романов* изучает тему книги с точки зрения христианской иконографии. Автор работы Виктория Богнар рассматривает книгу как сложный символ итальянской живописи XIV–XVI веков. В своей статье Богнар интерпретирует разные значения мотивов и атрибутов книги. Ее работа также имеет целью различить семиотику и иконографию на основе того, как эти научные области относятся к явлению книги, исходя из автоматизма и интерпретации исторических традиций.

Следующий текст описывает проект венгерского художника Аттилы Кондора под заглавием Пути внимания (2015). Жанр этого произведения является уникальным: художник обращается с картинами в медиуме фильма через их анимацию, тематически связывая такое инновативное художественное изложение с проблематикой книги и библиотеки. В статье автор объясняет некоторые детали своего проекта: технику, планируемые эффекты и цель проекта. Мы узнаем, что вступительная сцена очень проста и обычна, а потом фильм становится богат символическим, творческим или мифологическим значениями. Статья содержит в себе семь кадров из фильма, чтобы дать возможность читателю понять связь между анимацией и книгой.

В фокусе статьи Александры Ралик стоят репрезентации книги в современной русской постапокалиптической литературе. Автор следит за процессом становления книги идолом для главных героев произведений Дмитрия Глуховского Метро 2033 и Татьяны Толстой Кысь и в то же время ищет ответ на вопрос, какую роль играет культурная память в жизни постапокалиптического общества. Для анализа символа книги в романах автор использует очерки и рассказы аргентинского литературоведа Хорхе Луи Боргеса. Ралик исследует изображение столицы Москвы после катастрофы в романах, которая стоит на границе разрушенного прошлого и новой жизни. Москва является местом человеческой борьбы за выживание в фиктивных мирах и уже потеряла свою бывшую позицию в интеллектуальном смысле. В этих текстах книга представляет собой последнюю связь с прошлым миром. В статье интерпретируется новая роль библиотеки, которую она играет в похожем на мир животных мире фиктивных действий, и фокусируется внимание на попытках действующих лиц соединиться с прошлым через книги.

Последняя статья тома рассматривает книгу как сложный мотив повести Людмилы Улицкой Сонечка. Это произведение является богатым и отличным источником, потому что данный мотив возвращается в тексте в разных вариантах. Цель автора статьи Каты Юрачек состоит в том, чтобы систематизировать и интерпретировать разные трансформации образа книги. Подробно ана-

лизируется связь главной героини с библиотекой, с местом, которое воспринимается – на основе работы Поля-Мишеля Фуко – гетеротопией. Автор приходит к выводу, что в контексте произведения книга для Сонечки гораздо больше, чем просто объект, ведь она сопровождает героиню и появляется на каждом этапе её жизни. Книга становится фундаментальной частью ее внешности, внутреннего духовного мира, образа жизни и поведения.

Сборник, имеющий большое значение с точки зрения русистики, семиотики и исследования истории культуры, является отличным примером академического сотрудничества и взаимодействия университетов и дисциплин. Статьи тесно связаны друг с другом, образуя единую линию, поэтому читатель никогда не чувствует себя потерянным. Сборнику удалось охватить многие уникальные аспекты явления книги, представив читателю довольно сложный набросок темы в толковом, ясном научном стиле.

Andrea POSTA [Андреа ПОШТА]  
Дебреценский университет  
Докторская школа литературоведения и культурологии  
Дебрецен, Венгрия  
posta.andrea@arts.unideb.hu



## Формальные требования

**Формат текста:** любой редактируемый текст. При использовании в качестве дополнительных и других шрифтов просим отправить их с статьей.

**Поля страниц:** верхнее и нижнее – 5см, левое и правое – 4см; **Размер шрифта:** 11р

**Объем публикаций:** статьи до 50000 знаков, **обзоры и рецензии** до 12000 (с пробелами).

**Язык статьи:** любой славянский язык, английский и немецкий язык.

**Содержание:** статья должна содержать имя и фамилию автора, его э-мейл адрес, должность, и резюме к статье. Просим указать тематический блок опубликования (языкознание, литературоведение, культурология, обзор/рецензия).

**Резюме:** на английском языке (для материалов на славянских языках), на русском языке (для материалов на английском или немецком языках).

**Цитирование:** ссылки на цитируемые источники даются в квадратных скобках, где указывается фамилия автора малыми прописными, год издания и страница [ФАМИЛИЯ 2006: 66]. Если авторов двое, в скобках указываются их фамилии через тире [ФАМИЛИЯ1–ФАМИЛИЯ2 2006: 66], а если больше – указывается фамилия только первого с добавлением *и др.* [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66], в английском варианте *et al.* [SURNAME et al. 2006: 66].

В **библиографии** приводится только цитируемая в статье литература, следуя примеры:

-**Монография:** МАКАРОВ 2003: Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК Гнозис.

-**Сборник:** ТЕСТЕЛЕЦ 2007: Тестелец, Я. Г. Структура предложений с невыраженной связкой в русском языке // Розина, Р. И., Кустова, Г. И. (ред.) Динамические модели. Слово, предложение, текст. Сборник статей в честь Е.В. Падучевой. Москва: Языки славянских культур 773–789.

-**Периодическое издание:** ПОЖГАИ 2008: Pozsgai I. Употребление дательного самостоятельного в Синайском патерике // Gadányi K., Mojszejenko V. (ed.) Studia Slavica Savariensia 1–2. Szombathely 309–324.

-**Интернет сайты:** ЗЕРНОВА 1998: Зернова Р. На море и обратно. Иерусалим // <http://www.akhmatova.org/articles/zernova.htm> (дата доступа: 2015. 04. 25.)

## Formal requirements

**Format:** any editable textfile. The author should attach any additional fonts used in the text.

**Margins:** top and bottom - 5cm, left and right - 4cm; **Font size:** 11p

**Publication size:** articles up to 50000 characters, reviews up to 12000 (with interspaces).

**Language:** any Slavic language, English and German.

**The paper has to contain** the author's name, e-mail adress, position, and an abstract. The author should specify the topic of the paper (linguistics, literature studies, culture studies, review).

**Abstract:** in English (for papers in Slavic languages), in Russian (for papers in English or in German).

**References** on the quoted sources are in square brackets, in which are shown the surname of the author in smallcaps, the year of publication and the number of the page [SURNAME 2006: 66]. If there are two authors there is a long dash between their surnames [SURNAME1–SURNAME2 2006: 66], and if there are more than two authors, only the first one is shown with et al. [SURNAME et al. 2006: 66], in Russian и др. [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66].

In the **Bibliography** are shown only the sources used in the text in the following way:

-**Monograph:** AUSTIN 1971: Austin John L., How To Do Things With Words, London: Oxford University Press.

-**Collective Volume:** BJØRNFLATEN 2006: Bjørnflaten J. I., Chronologies of the Slavicization of Northern Russia mirrored by Slavic loanwords in Finnic and Baltic // Nuorloto, J (ed.), The Slavicization of the Russian North. Slavica Helsingiensia 27: 50–77.

-**Journal:** WERNER 1970: O. Werner: Über das Vorkommen von Zink und Messing im Mittelalter // Ersmetall. 1970/25: 259–269.

-**Internet site:** HELLER 2011: Heller, J. M. Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?! Recenze knihy M. Szczygiela Udělej si ráj. Dostupné na: <http://www.ilitera-tura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj>, (Date of Access: 2014.08.12).