

SLAVICA XLIX

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XLIX



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
2020

Editorial board

Prof. Klára Agyagási (Editor-in-chief, University of Debrecen)
Oleh Belej (Professor, University of Wrocław)
József Goretity (Associate Professor, University 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 Debrecen)
András Zoltán (Professor, ELTE University of Budapest)

О журнале

Журнал *Slavica* (*Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis*) был основан в 1961 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://ojs.lib.unideb.hu/slavica>

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

E-mail / Электронная почта: szlavisztika.intezet@arts.unideb.hu

ISSN 0583-5356 (print), ISSN 2732-0146 (online); DOI: 10.31034 

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

Содержание

ЯЗЫКОЗНАНИЕ / LINGUISTIC STUDIES / SPRACHWISSENSCHAFT	7
Beáta GYÖRFI: A Big Change Starts Small: Pronominal Clitics in 12–15 th Century Old Russian Chronicles.....	8
Андрей НАРУШЕВИЧ: Значение одушевленности – неодушевленности имени существительного и контекст	22
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY STUDIES / LITERATURWISSENSCHAFT	33
Виктория КОНДРАТЬЕВА: Модель мира в повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».....	34
Наталья ФАТЕЕВА: Особенности организации текстового пространства в романе Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов».....	41
Зоя ПЕТРОВА: Зооморфные метафоры и сравнения в современной русской прозе	50
Ангелика МОЛНАР: Метафоризация в рассказе «Пиковая Дама» Людмилы Улицкой.....	67
Марина ЛАРИОНОВА – Надежда ТРОПКИНА: «Чеховская декорация»: «Вишневый сад» в русской поэзии XX – начала XXI века.....	75
Наталья НЯГОЛОВА: Вещь – тело – флэшбэк в «Чайке» режиссера Майкла Майера.....	83
Kata JURACSEK: Images of the East in the Short Fiction of Ivan Bunin.....	89
Сергей ШУЛЬЦ: Б. Спиноза, Н.В. Гоголь, Ж.Бодрийяр: К спорам о теоцентризме и антропоцентризме	105
КУЛЬТУРОЛОГИЯ / CULTUROLOGY / KULTURWISSENSCHAFT	119
Дина ТАНАТОВА – Татьяна ЮДИНА: Глобальная культура: Дискурсивные и социальные практики	120
Дмитрий РЕУТ: Эпоха пост-прагматических стратегий	130
НАУЧНЫЕ КРИТИКИ / SCIENTIFIC CRITICISM / WISSENSCHAFTSKRITIK	143
Nóra TROITSKY: Экфрасис – Хамелеон литературоведения. Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения	144
Наталья ПРУСАКОВА: Тэффи как женщина и писатель: взгляд из-за океана. Рецензия на книгу: Edythe Haber Teffi: A Life of Letters and of Laughter.....	153
Andrea POSTA: Проблемы идентичности в зеркале текстов истории, культуры и литературы. Egyéni és kollektív identitások. Ред. Szabó Tünde, Szili Sándor.....	159
ФОРМАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ / FORMAL REQUIREMENTS	166

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

LINGUISTIC STUDIES

SPRACHWISSENSCHAFT

Beáta GYÖRFI

**A BIG CHANGE STARTS SMALL:
PRONOMINAL CLITICS IN 12–15TH CENTURY OLD RUSSIAN CHRONICLES****Большое изменение начинается с малого:
Прономинальные клитики в тексте древнерусских летописей XII–XV. вв.****Аннотация**

В противоположность западно- и южнославянским языкам, современные восточнославянские языки не имеют энклитических форм местоимений. Однако в древнерусском языке употреблялось широкий набор таких форм. Они вышли из употребления в конце древнерусского периода, в XV–XVI вв. В статье рассматривается употребление энклитических местоимений в тексте пяти летописей XII–XV. вв., взятых из НКРЯ. Анализ сосредоточивается на частотность употребления энклитических форм, на синтаксическую позицию энклитик, на устройство цепочек энклитик и на аномальные структуры. В статье предлагается взгляд, согласно которому исчезновение прономинальных энклитических местоимений является не самостоятельным, обособленным от других языковых изменений процессом, а «побочным явлением» значительного исторического преобразования, разрушения видо-временной системы и следовательного ослабления категории Т.

Ключевые слова: *энклитика, древнерусский язык, категория времени, диахронический синтаксис, прономиналы*

0. Introduction

The aim of the paper is the investigation of clitics in Old Russian (OR), more specifically, in the texts of OR chronicles. It is well known that these little elements were extensively used in Old Russian but only certain types have been preserved in contemporary East Slavic languages. At the same time they still „prosper” in contemporary South Slavic. In Old Russian texts they seem to be quite „annoying”, as at first glance they do not seem to obey the rules of syntax when appearing in different positions in clauses. Moreover, they can be easily confused with other homonymous forms which further hinders their examination.

The investigation of clitics in Slavic centers around contemporary South Slavic languages, as they provide a vast material for research. As for diachrony, research on OR clitics focuses on the use of clitics in the „Old Russian vernacular”, that is, in the Birchbark Letters [ZALIZNIAK 2008] or in legal documents [DOYKINA 2018]. The present study, however, aims at the study of clitics – more precisely pronominal clitics – in the texts of chronicles. Interestingly, although diachronic processes have been frequently studied relying on the language of chronicles, not much research has been done in the field of clitics on the basis of these texts.

The exploration of Old Russian data has been carried out relying on the corpus of Old and Middle Russian texts. The corpus contains the machine-readable versions of the texts of chronicles with annotations and search possibilities [MITRENINA 2014]. The corpus contains four subcorpora: Church-Slavonic, Middle-Russian, Old-Russian and the Birchbark corpora. The Old Russian corpus (http://www.ruscorpora.ru/new/search-old_rus.html) comprises 17 original documents: all of the OR chronicles and a number of translated texts. The corpus does not contain information about which edition of the text is used. For the present research I created a subcorpus of the texts of chronicles.

The loss of pronominal clitics – similarly to other types of diachronic changes – was not an independent process, but rather constitutes a sequence of a bigger chain reaction invoked by the disintegration of the tense - aspect system. I suggest that the exclusion of these elements went hand-in-hand with the alternation of the pro-drop parameter and the proliferation of subject pronouns.

The paper is structured as follows. In the first section I summarize the theoretical preliminaries necessary for the discussion of the topic: the definition of clitics and the characteristics of pronominal clitics. The second section focuses on the properties of clitics in contemporary Slavic languages. The third part discusses the OR system of clitics, more specifically on OR pronominal clitics. The fourth part is devoted to the analysis of the texts of chronicles relying on the Russian National Corpus looking at the distribution of clitic pronominals, their placement, clusterizing properties and specifics of their hosts. The last section is devoted to the placement of the investigated phenomenon in the complex of parametric variation evoked by the disintegration of the tense - aspect system.

1. Theoretical preliminaries

1.1. On clitics

A clitic by definition is a word that lacks word-level prosodic structure, hence it must attach to a prosodic word in order to be pronounced. These little elements have attracted much attention, as they participate in almost all levels of grammar: phonology, morphology, syntax, semantics, pragmatics, and the lexicon.

Clitics are phonologically deficient elements, as – according to the above definition – they fail to meet the prosodic minimality conditions. They are unstressed and unstressable. Therefore, they require a host to attach to.

Morphologically, they often overlap in function with affixes since they express nominal properties (case, possession, definiteness) or verbal categories (tense, aspect, mood).

As for their syntax, one of the cornerstones of research concerning clitics is their placement.

Traditionally, two clitic positions can be distinguished: 2P/Wackernagel (1), (2) and V2 (3).

- (1) Comp/X – CL
- (2) Comp/XP – CL
- (3) (XP) V – CL



According to Wackernagel's Law [1892] clitics belong to the first tactic unit of the clause. However, second position may be defined in various ways: after the first full stressed word (1) or after the first phrase (2). V2 designates the verb-adjacent position (3), where no other element can intervene between the clitic and its verbal host. And, of course, there are languages where both alternatives are possible.

Clitics are often grouped together to form clitic clusters. A cluster by definition is a string of clitics that neither allows insertion of non-clitic elements nor permutation of clitics when they are contiguous [KOSTA – ZIMMERLING 2013: 181]. Clitics templates show variation across languages [KOSTA – ZIMMERLING 2013: 179].

Semantically, clitics can be of two kinds: local (that belong to a given word and specify the meaning of this item, they immediately follow their host) or phrasal (that relate to a whole phrase and have a more general meaning).

In some languages, clitics have a discourse function, like interrogative clitics in Finnish or the enclitic particle *mo* in Russian, which carries a contrastive interpretation, [LUÍS – SPENCER 2012: 19, 34].

All in all, we can conclude that clitics primarily supply grammatical information, therefore they represent closed lexical classes, that is, they appear as determiners, auxiliaries, prepositions, complementizers, conjunctions or pronouns [FRANKS ET AL.: 2004].

There are several classifications of clitics. Probably the most widespread is the differentiation between simple clitics that are simply phonologically deficient elements and special clitics (clitic auxiliaries and clitic pronouns), which, beside their phonological deficiency, appear in special syntactic positions.

The focus of this paper is on pronominal clitics, so in the following section I am going to take a closer look at this subtype.

1.2. Pronominal Clitics

It has become apparent from the previous section, that clitics constitute a heterogeneous class as regards their function and grammatical features. Languages employ cliticized auxiliaries, pronominals or discourse markers. Undoubtedly, the most widely studied class is that of pronominal clitics.

Pronominal clitics – just like pronouns – bear nominal features (number, person, gender, case, definiteness), and enter into agreement relation with the verb. A wide variety of languages use pronominal clitics as direct or indirect objects, Romance languages employ subject clitics as well. Syntactically, pronominal clitics are treated as arguments and as such they are generated within the VP. Chomsky [1995: 249] claims that clitics share properties of heads and phrases. As such, they are subject to movement: they can take higher positions in the structure and adjoin to other head categories.

There are two syntactic phenomena that are associated with pronominal clitics: clitic doubling and clitic climbing.

In some languages, pronominal clitics are freely permitted or even required as doubles to overt arguments, thus doubling an argument. For example, in Albanian the direct object when definite, is doubled.

(1) *Agimi po e vështron hënë*

Agim. Def. Prog it watch.3.sg.Pres. Moon. Acc. Def.

Agim is watching the moon. [LUÍS – SPENCER 2012: 155].

The phenomenon when the clitic appears in a higher clause (matrix clause) than the verb whose argument it realizes is called clitic climbing. In the following French example the direct and indirect object clitic arguments belong to the non-finite lexical verb (*montré*), however, they have been raised to a position next to the finite auxiliary (*ai*).

(2) *Je le lui ai déjà montré.*

I it to him have already shown.

I have already shown it to him. [LUÍS – SPENCER 2012: 163].

2. Clitics in Slavic

Slavic languages inherited clitics from their Proto-Indo-European and Common Slavic ancestors. Some remnants of this system have been preserved in the contemporary languages as well, but in the course of linguistic evolution the system of clitics has undergone substantial changes.

On the basis of the interaction of word order and clitic systems, Zimmerling [2006], Kosta and Zimmerling [2013] worked out a typology of Slavic languages, where they are classified into four types.

Languages belong to the „W-system” (where W stands for Wackernagel) if they have grammaticalized constraints on the placement of clusterizing clitics to clausal 2P. Languages of this type are Slovak, Czech and Old North Russian.

In „W+ systems” (i. e. modified W-systems) clusterizing clitics are put into a fixed position and verbal forms are placed adjacent to them. Languages with verb adjacent clitics belong to this type, such as Bulgarian and Macedonian.

„W*-systems” (degraded W-systems) do not impose absolute restrictions on the placement of clitic clusters in 2P, but employ alternative linearization strategies as well. As a result, different types of clitics are placed according to different principles. For instance, clitic particles take 2P, clitic auxiliaries adjoin to V or VP, while clitic pronouns may both pattern with particles and with auxiliaries. Typical Slavic W*-systems are OCS and Old South Russian.

Languages that lack grammaticalized constraints on the placement of clitics are referred to as „C-systems” (where C stands for communicative). East Slavic languages belong to this group.

Besides the syntactic position of clitics, Slavic languages differ in the type of clitics (discourse, pronominal, auxiliary) they retained from the Common Slavic system and in the inventory of operations clitics are involved in. In the table below I present data concerning these aspects.



		Clitics as discourse markers	Auxiliary clitics	Pronominal clitics	
				Clitic doubling	Clitic climbing
East Slavic	Russian	✓	-	-	-
	Ukrainian	✓	Only in SW Ukr ¹	-	-
	Belorussian	✓	-	-	-
West Slavic	Czech/Slovak	✓	✓	-	✓
	Polish	✓	✓	-	✓
South Slavic	Serbian/Croatian	✓	✓	-	✓
	Slovene	✓	✓	In a W dialect, Gorica Slovenian ²	✓
	Macedonian	✓	✓	✓	✓
	Bulgarian	✓	✓	✓	✓

Most clitics have been preserved in South Slavic languages and consequently these clitics participate in most syntactic processes.

3. Clitics in Old Russian

Old Russian employed only clause level enclitics, which originally conformed to Wackernagel's Law, that is, they took second position after the first phonetic word.

(3) азъ же тѣ ѿринѣ и не имамъ тѣ помилувати пакы [PC]

The repertory of Early Old Russian clitics was reconstructed by Zalizniak [2008].

1) *же*

2) *ли*;

3) *бо*;

4) *ти*;

5) *бы*;

6) dative clitic pronouns – *ми, ти, си, ны, вы, на, ва*;

7) accusative clitic pronouns – *мь, ть, съ, ны, вы, на, ва, и, ю, е, ъ, я*;

8) auxiliaries, especially 1st and 2nd person *есмь (есми), еси, есмъ (есме, есмо, есмы), есте, есвѣ, еста; есть, суть, еста*

¹ See DANYLENKO 2012.

² See MARUŠIĆ – ŽAUCER 2009.

Zalizniak set up a ranking of clitics on the basis of the position they take in clitic clusters. The first five members of the clitic template are represented by discourse particles: *же* has an intensifying or adversative function, *ли* expresses an alternative, *бо* conveys casual, *ми* affirmative, and *бы* an optative meaning. The 6th and 7th ranks contain short form pronouns in the dative and accusative cases. Clitic auxiliaries occupy the lowest rank on this scale.

Through the evolution of language, the placement of OR clitics was submitted to barrier rules. A barrier is a syntactic category that takes effect on the position of clitics. The presence of such barriers signifies that the first word or phrase is emphasized. The Barrier Theory introduced by Zalizniak [1993: 287] and refined by Zimmerling [2002: 88, 2009] explains the late placement of clusters and the phenomenon of split clusters by one and the same underlying mechanism. The main hypothesis is that the sentence-initial group/lexical head hosting the clitics may have properties of a barrier and move all or some clusterizing clitics to the right of clausal 2P [FRANKS ET AL. 2004, KOSTA – ZIMMERLING 2013 ZALIZNJAK 2008, ZIMMERLING 2009].

(4) с ними **в**канынъи и **в**законъи **в**е **в**о **з**авѣгль из **Р**азана. **Л**итва же **и**зъгнаша **л**аздовъ. **н**а **к**анѣнъ и **И**вана [VC]

Focalized elements are placed on the left edge of the clause, consequently, the clitic takes a lower position.

3.1. Old Russian pronominal clitics

In Old Russian, the Accusative reflexive pronoun and the Dative and Accusative personal pronouns had two variants: full forms or stressed pronouns and short forms, i.e. clitic pronouns.

The reflexive pronoun had a long form *себя* and a short form *ся* in the Accusative. As both the function and the course of development of this pronoun differs from that of the personal pronouns, the investigation of these forms goes beyond the scope of the present paper.

The following tables present the paradigm of the Dative and Accusative full and short forms [ZALIZNIAK 2008: 129].

Dative case			
	singular	plural	dual
1st person – clitic	ми	ны	на
Full form	мѣнѣ, мнѣ	намѣ	нама
2nd person – clitic	ти	вы	ва
Full form	тобѣ/тебѣ	вамѣ	вама

Accusative case			
	singular	plural	dual
1st. person – clitic	ма	ны	на
Full form	мене/мень/меня	насѣ	наю
2nd person – clitic	та	вы	ва
Full form	тебе/ тебѣ	васѣ	ваю
3rd person – clitic	и, ю, е	ѣ, ѣа	и, ѣа
Full form	его, еѣ, его	ихѣ	ею

As Zalizniak points out [ZALIZNIAK 2008: 130–131], in unmarked contexts enclitic forms were used, stressed pronouns were applied only with restrictions, regulated by syntactic, semantic or pragmatic factors.

Stressed forms were obligatorily used in the following cases [ZALIZNIAK 2008: 131, DOYKINA 2018]³:

1) In the beginning of clauses or immediately after vocatives:

(5) Тебе же подоваѣтъ, великомѣ князю (Tale)

2) the pronoun is after a preposition:

(6) цѣловала ко мнѣ крѣ. Давѣѣдовичи. и Оѣславѣ Всеволодичѣ. (SC)

3) the pronoun is co-ordinated with another word:

(7) и се нѣѣнѣ не любивши мене и съ младенцеѣ сивѣ. (SC)

4) the pronoun has an attribute or adjunct:

(8) егда шнываем, к тебе единомѣ прибегаемѣ, нашемѣ спасителю и благодателю (Tale)

³ Examples are taken from the Suzdal Chronicle (SC) and The Tale of Mamai's Battle (Tale).

5) the use of the enclitic resulted in the appearance of clitics of the same rank (our corpus did not contain such examples)

6) the pronoun bears emphasis, e.g. in juxtapositions:

(9) *АИТЪ УТЧУИНА КЪКЛАВЪ А НЕ ТОВЪ* (SC)

In other words, clitics were excluded from contexts involving contrast, emphasis and coordination [KOSTA – ZIMMERLING 2014].

From the 15th century on, clitic forms started to disappear and were gradually replaced by stressed forms.

The intensity of this change varied depending on the following factors [ZALIZNIAK 2008: 167–168]:

1. The literary nature of the document. Texts under the influence of the vernacular take in new forms earlier.
2. Difference in number, as universally the singular tends to be more conservative and stable than the plural or dual.
3. Difference in case, as the loss of clitic pronouns starts earliest in the Dative plural. As regards person, the change affected third person forms the earliest.

The loss of enclitic forms and the parallel spread of full pronouns was thoroughly investigated by Zalizniak [2008], who studies this process in 11–16th century documents with literary, religious character and in documents reflecting the vernacular (the Birchbark Letters). Doykina [2018] examined the same process in 14th–15th century legal documents, testaments and treaties of princes.

4. What we can find in the text of chronicles

The language of chronicles is referred to as a „mixed language”, which is characterized by that the intermingling of Old Church Slavonic and Old Russian elements. The reason for the diversity is the chronicles contain a wide variety of genres and styles, and therefore a mixture of several norms (that of sermons, hagiography, legal documents or folk epic) [WORTH 1977: 261, 264].

The peculiarity of the language of chronicles in a linguistic sense is that owing to their „bookish nature” they preserve otherwise disappearing forms and structures longer than texts reflecting the vernacular (i. e. the Birchbark Letters).

The investigation of clitics in OR chronicles is carried out by using the Russian National Corpus. Research in the corpus facilitates the quantitative and the distributional analysis of clitic pronouns, which facilitates the monitoring of diachronic changes.

The Old Russian corpus contains six chronicles from the 12th to the 15th centuries: the Primary Chronicle (PC) (12th c.), the Kievan Chronicle (KC) and the Galician Chronicle (GC) (early 13th c.), the Volhynian Chronicle (VC) (late 13th c.), the Suzdal Chronicle (SC) (14th c.) and the Novgorod 1st Chronicle, or Synod Scroll (NC) (15th c.).



In the course of the investigation I will look at: the quantitative analysis of the distribution of pronominal clitics in 12th–15th century texts, the position of clitics within the clause, the peculiarities of clitic clusters and hosts.

4.1. The quantitative analysis of pronominal clitics

The disintegration of the OR clitic system started in the 11th–12th centuries, and pronominal clitics were out of use by the 16th century [ZALIZNIAK 2008]. The change affected pronominal clitic forms differently, depending on their person and number features.

	Accusative			Dative			Reflexive <i>-ся</i>
	sg.	du.	pl.	sg.	du.	pl.	
PC	363	14	172	102	-	65	62
KC	500	9	19	158	24	35	192
GC	124	6	106	40	(1)	3	134
VC	109	-	27	79	-	4	29
SC	329	7	93	39	-	15	51
N I. C	164	5	78	15	-	12	315

The data presented in this table conforms to the tendencies suggested by Zalizniak [2008: 167–168]. The loss of clitic pronouns starts in the Dative. Singular forms are more conservative than dual or plural forms and by the 15th century 3rd person clitics were rarely present. In the text of the Novgorod I. Chronicle only one 3rd person form can be found.

(10) а грѣкомѣ повеле пѣсѣти ѿна корабле на не ѿтѣмь же и не погорѣша фразиѣи тако вѣсѣ възатиѣ [N I. C]

4.2. Clitic placement

In the light of typological variation even within the Slavic languages with respect to clitic placement, I start with this problem.

As it has been already referred to in 3, the canonical position for clitics in Common Slavic was 2P, however, it has two variants, depending on whether the clitic is attached to the first phonetic word or to the first phase.

Our data shows that in the majority of examples clitics take second position after the first phonetic word of the clause regardless of the time of creation of the manuscript:

(11) ѿко приходили сѣтъ болгарѣ. ѡуаще тапринати вѣрѣ свою [PC]

(12) и створи вѣщѣ на гарослави дворѣ и реѡ новгородьцемѣ сѣтъ ли орудиѣ вѣ рѣси а вѣ вольни вѣ кнѣзѣхѣ [N I. C]

(13) посолъ же Володимѣровъ . приѣхавъ Кондратови поуча емѣ молвити при всѣхъ
его боярѣхъ . тако ти молвити братъ твои Володимѣръ . радъ ти быхъ помогать .
за твою соромотѣ [VC]

In numerous cases pronominal clitics take the 3rd position in clauses introduced by conjunctions.

(14) поклонивса ѡмѣ рѹѣ̄ шѣ̄ ма̄ переубидилъ . и волости ми не далъ . [KC]

(15) и Игорь наца молитиса ко Всеволодѣ и мольбою игнѣвагася река не хощеши ми-
добра про что ми шрекль ѡси Кънѣвъ а прѣятелевъ ми не вѣдаси прѣимати и по-
слѣша ѡго Всеволодъ [SC]

This phenomenon is probably due to the alternation of the narrative strategy. In earlier chronicles, clauses in the narrative chain discourse particles marked the boundary of clauses. They took 2P and attached to the first, topicalized element of the clause. In the passage below, the clause boundaries can be defined relying on the placement of the clitic же:

(16) Изаславъ слышавъ короля пошелъ оуже ис Кънѣва на Володимѣрка̄ приспѣвшю
же полкы свои остави назади с братомъ своимъ Гѣополкомъ̄ тогда же придоста к рѣцѣ
к Санокѣ Володимѣрко же оставаллъ баше дрѣжинѣ свою на бродѣхъ индѣ̄ пѣши а
индѣ̄ конникы король же наца ставалати противѣ ѡмѣ свои полкы на бродѣхъ [SC]

By the 15th–16th centuries, discourse particles were gradually displaced by conjunctions resulting in the lower placement of pronominal clitics.

Already in the 12th century text of the PVL, deviations in clitic placement can be detected, as numerous examples containing clitics moved rightward in the structure can be found. These deviations are due to the emergence of barriers (see 3.). Sentence initial words had properties of a communicative or grammaticalized barrier. Communicative barriers are phrases that acquire special communicative status in the clause. For example, initial NPs and PPs could be topics. Grammaticalized barriers are particular lexical heads or formal parameters of phrases. For example, in ONR initial multi-word groups consisting of two or more stressed word forms were obligatory grammaticalized barriers [KOSTA – ZIMMERLING 2014: 465–466]. Barriers prevented clitics or clitic clusters from taking their canonical 2P position:

(17) #_{TopicP} [XP] – CL...V ⇒ #[BARRIER {_{TopicP} [XP]} [V– CL]...⁴

Barriers, at the same time, affected word order as they attracted verbs to 2P, resulting in clitics adjoining verbs. Before the appearance of barrier rules verbs did not have a fixed position in the clause [KOSTA – ZIMMERLING 2013, 2014]. In (18) below the

⁴ The scheme is taken from KOSTA – ZIMMERLING 2013.



NP, in (19) the adverb has properties of barriers, in (20) the negative particle features as a grammaticalized barrier.

(18) нѣынѣ же гснѣ оуѣке к томоу не можемъ тебе зрѣти. оуѣке во слнѣе наше заиде нѣы.
и во вбидѣ всѣѣхъ вѣстахомъ. и тако плакавшеся над нимъ. все множество. [VC]

(19) и последъ приведе га къ себе гюрги и жены юга из новагорода и оу себе га държаше [N I. C]

(20) река ци самты ясмы ѣхалъ князвѣ. посадили ма кигане а не створи ми пакости.
а се твои князвѣ. [KC]

4.3. Clitic clusters

In the language of chronicles, clitics often cluster. However, we can find less clusters in the language of chronicles than in ONR (in the Birchbark Letters) and the clusters are shorter as they contain maximum 3 elements. The cluster in (21) contains a clitic particle, a dative plural clitic, and a reflexive clitic. However, examples with linearised clitics are very rare. Split clusters as in (22) are more typical.

(21) а кто нѣы поможетъ но створиамъ миръ съ црсмъ. Се во нѣы са по даньгалъ. и то вѣди доволно намъ [PC]

(22) сестра твога оумираюуи. велѣла мѣ тѣ поати за са. тако рекла. [VC]

As data shows, the ordering of clitics within the clusters is: clitic particle (же, бо, ли), followed by dative, and then accusative clitics. The reflexive clitic is located always at the end of the cluster.

Most clusters contain two elements, either a clitic particle and a pronominal clitic (23), (24) or two pronominal clitics (25) (26).

(23) Всеволодъ же с своею братією оустрѣте и и цѣловавшеся разидошася разнѣ ѿ да Колодинеръ Всеволодъ тѣясую привенъ серебра ѿ двѣ стѣ тѣемъ во и вшеть оумоилъ ѿноуверни юмъ Всеволодъ [SC]

(24) иже миловахъ ю аки свою дщерь родимоую. Бѣ во не дал ми своихъ родити за мои грѣхы. [VC]

(25) река емоу аче ти ма оубити снѣу на семъ мѣстѣ. а оубии [KC]

(26) но гзъ есмь. во твои воли. а даи ми тѣ Бѣ. Иакѣти аки шѣд совѣ. и слоужити тоѣ со всею правдою. до моегъ живота. [VC]

4.4. Clitic hosts

The previous examples (25), (26) lead us to another question, that of clitic hosts. Universally, clitics are claimed to be indifferent to their hosts. In the case of clitic pronominals this statement does not really hold.

(27) и пакты олговину. Науаша просити. оу тарополка̄ что ныи ѡцѣ держалъ при
вашемъ ѡцѣи [КС]

(28) Шварно же сѧ запрѣ емоу / тако река. / не воевалъ. гзъть тебе. / но Литва та
воевала / посолъ же рѹѣ Шварнови / тако ти молвити князь Болеславъ. [VL]

In the vast majority of cases, pronominal clitics are attached to verbal hosts, and they also adjoin nouns, adverbs and sporadically adjectives. The dominance of verbal hosts is probably due to the fact that pronouns are arguments, therefore they are located within the VP.

(29) всѧ борзгы новгородскына кыиевоу / и заводи га къ ѹтѣномоу х̄оу / и поусте
га домовь / а ингына оу себе остави [N I. C]

Dative clitics in numerous cases are attached to nominal hosts and are placed on a lower position in the clause. In these cases, they function as possessive markers. This phenomenon is attested in Bulgarian, Macedonian, OCS and OR [ZALIZNIAK 2008: 35].

(30) Тодъ же зидгы пошелъ въ оуже Гюрги в Ръскъ / слышавъ слытъ Изаславлю / и вгыѣ
противъ Смолинскѣ юмѣ вѣсть / братѣ ти оумерлъ Кавеславъ / а Ростиславъ повѣженъ [SC]

In certain cases, for example in names, the dative possessive clitic splits the phrase (31).

(31) ѡнѣм же повѣдающимъ̄ пошелъ. / а братъ ми Левъ. и Мъстиславъ. и
сѣовець ми. / воздорови ми. / ѡнем же повѣдающимъ̄ гсѣне. [VC]

Zimmerling [2013: 55], analysing the above phenomenon, notes that OR had both clause level and NP level dative clitics attached to nominal heads. Clause level dative clitics are normally merged at 2P, while NP-level possessive clitics did not have a fixed position.

5. Conclusions

The analysis of the texts of OR chronicles pointed out that although the language of chronicles preserves forms longer, nevertheless, we can detect a decrease in their number. The language of chronicles contains less and shorter clusters of clitics than the text of the Birchbark Letters. In the majority of cases, clitics took 2P and adjoined a verbal host. Numerous examples reflect the effect of barrier rules (especially with adverbs and NPs), dative possessive pronominal clitics are also represented. The above anomalies from the language of chronicles led to the transformation of the clausal structure and to the loss of pronominal clitics in OR. The reduction of the clitic system, however, was only the side effect of a more substantial syntactic change.



6. Loss of the clitic system

The loss of pronominal clitics, on the basis of OR chronicles was not an isolated process but indirectly accompanied a more substantial change, the disintegration of the tense-aspect system.

Jung and Migdalski [2014], studying the degrammaticalization of clitics into weak pronouns, point to the fact that a couple of dynamic changes containing clitic typology correlate with the typology of tense distinction: Slavic languages with independent morphological exponents of tense (Bulgarian or Macedonian) have V2 clitics.

OR was also claimed to be a pro-drop language [JUNG 2018, JUNG – MIGDALSKI 2014, MADARIAGA 2011] but by the 13th century it started to lose its pro-drop character owing to the disintegration of the tense - aspect system, that is by the weakening of TP. In pro-drop languages the D-feature of T is checked by a V-to-T movement, in non-pro-drop languages the overt subject raises to SpecTP.

With OR having this pro-drop nature, verbs took the 1st position in clauses, so pronominal clitics adjoining them were located in 2P and were at the same time V2 clitics, as well. With the weakening of T, the number of overt subjects checking the D-feature on T rose. Consequently, pronominal clitics together with their verbal hosts moved rightwards, became gradually split from their verbal hosts and were gradually replaced by full pronouns.

Parallel with the spread of overt subjects went the proliferation of full subject pronouns. In OR 1st and 2nd person pronominal subjects were employed only in specific contexts where the logical stress fell on them [IVANOV 1964: 374]. 3rd person pronominal subjects appeared in the 13–14th centuries: the pronoun *онъ* evolved from the demonstrative pronoun and originally referred to the subject of a remote clause [BORKOVSKIY – KUZNECOV 1963: 321]. 3rd person pronominal subjects in their present function – referring to the subject of the preceding clause – appeared in the 15–16th centuries [GYÖRFI 2016].

Literature

- BAILYN 2012: Bailyn, J. F., *The Syntax of Russian*. Cambridge University Press.
- BORKOVSKIY – KUZNECOV 1963: Борковский, В. И., Кузнецов, П.С., *Историческая грамматика русского языка*. Москва: АН СССР.
- BOŠKOVIČ 2016: Boškovič, Ž., On second position clitics crosslinguistically // Lako, F., M., and Žauber, R. (eds.) *Formal Studies in Slovenian Syntax* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins 23–54
- BROWNE 2014: Browne, W., Groups of Clitics in West and South Slavic Languages. // Kaczmarek E., Nomachi, M. eds. *Slavic and German in Contact: Studies from Areal and Contrastive Linguistics* 81-97.
- CHOMSKY 1995: Chomsky, N., *The Minimalist Program*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- DANYLENKO 2012: Danylenko, A., Auxiliary Clitics in Southwest Ukrainian: Questions of Chronology, Areal Distribution, and Grammaticalization // *Journal of Slavic Linguistics* 20(1):3–34.
- ДОУКИНА 2018: Дойкина, К., Ю., Системы местоименных энклитик в языке духовных и договорных грамот князей Северо-Восточной Руси XIV–XV вв. // *Вестник ПСТГУ Серия III*. 56: 48–59.



- FRANKS 1999: Franks, S., Clitics in Slavic // The Slavic and East European Language Resource Center. <http://seelrc.org/glossos/> (date of access: 01.05.2019.)
- FRANKS ET AL. 2004: Franks, S., Junghanns, U., Law, P., Pronominal Clitics in Slavic // *Journal of Slavic Linguistics* vol.12: 3–36.
- GYÖRFI 2016: Györfi B., Развитие синтаксического статуса местоимений это и то // *Studia Slavica Savariensia* 155–162.
- IVANOV 1964: Иванов, В.В., Историческая грамматика русского языка. Москва: Просвещение.
- JUNG 2018: Jung, H., Null Subjects and Person in Old North Russian // Hansen, B., Grković-Major, J., Sonnenhauser, B. eds. *Diachronic Slavonic Syntax: The Interplay Between Internal Development, Language Contact and Metalinguistic Factors*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- JUNG – MIGDALSKI 2014: Jung, H., Migdalski, K., Degrammaticalization of pronominal clitics // *FASL* 23. Michigan Slavic Publications.
- KAYNE 1975: Kayne, R.: *French syntax: The transformational cycle*. Cambridge, MA: MIT Press.
- KOSTA – ZIMMERLING 2013: Kosta, P., Zimmerling, A., Slavic Clitics: A typology. // *STUF, Akademie Verlag*, 66/2: 178–214.
- KOSTA – ZIMMERLING 2014: Kosta, P., Zimmerling, A., Slavic Clitic Systems in a Typological Perspective // Schürcks, L., Giannakidou, A. Etxeberria, U. (eds.) *The Nominal Structure in Slavic and Beyond*. Berlin: Mouton de Gruyter 441–488.
- LUÍS – SPENCER 2012: Luís, R. Ana, Spencer A.: *Clitics. An Introduction* // *Cambridge Textbooks in Linguistics*, Cambridge University Press.
- MADARIAGA 2011: Madariaga, N., Infinitive clauses and dative subjects in Russian // *Russian Linguistics*, 35/3: 301–329.
- MARUŠIČ – ŽAUCER 2009: Marušič, F., Žaucer, R., On Clitic Doubling in Gorica Slovenian // *A Linguist's Linguist: Studies in South Slavic*, Indiana University: Slavica Publishers.
- MITRENINA 2014: Mitrenina, O.: The Corpora of Old and Middle Russian Texts as an Advanced Tool for Exploring an Extinguished Language // *Scrinium* 10: 455–461.
- WACKERNAGEL 1892: Wackernagel, J., Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung. // *Indogermanische Forschungen* 1. 333–436.
- WORTH 1977: Worth, D., Was There a „Literary Language” in Kievan Rus'? // *On the Structure and History of Russian*. München: Otto Sagner Verlag. 249–257.
- ZALIZNIAK 1993: Зализняк, А.А., К изучению языка Берестянных грамот // Yanin, V.L., Zalizniak, A.A. (eds.), *Новгородские грамоты на бересте из раскопок 1984–1989*. Москва: Наука, 191–319.
- ZALIZNIAK 2008: Зализняк, А.А., *Древнерусские энклитики*. Москва: Языки славянских культур.
- ZIMMERLING 2002: Циммерлинг, А.В., Типологический синтаксис скандинавских языков. *Языки славянской культуры*. Москва: Языки славянской культуры.
- ZIMMERLING 2009: Циммерлинг, А. В. Элементы предложения и синтаксические позиции в языках современной Европы // *Язык и речевая деятельность* 8. 36–88.
- ZIMMERLING 2013: Zimmerling, A. V. 2013: Possessor Raising and Slavic Clitics // Chahine, I. K. (ed) *Current Studies in Slavic Linguistics*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 43–58.

Beáta GYÖRFI

University of Szeged, Department of Slavic Studies and Literatures

Szeged, Hungary

blazsenyka@yahoo.com



Андрей НАРУШЕВИЧ

**ЗНАЧЕНИЕ ОДУШЕВЛЕННОСТИ – НЕОДУШЕВЛЕННОСТИ ИМЕНИ
СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО И КОНТЕКСТ**

The Importance of Animacy-Inanimacy Category of the Noun and the Context

Abstract

The article considers the semantic aspect of the of animacy-inanimacy category in nouns in Russian language, in particular, peculiarities of collocability of some nouns with verbs in terms of animacy-inanimacy category. The study of the semantic interaction of nouns and animate-inanimate marked verbs, which are collocating with these nouns, allows to detect combination of signs of “animate” or “inanimate” in meanings of some nouns with fluctuant grammatical indicator of animacy-inanimacy category. Thus, this study can raise the issues about the cognitive factor in meaning formation process and also about specific character of the process how peculiarities of cognitive experience, received from human exploration of the environment, are expressed.

Keywords: *the category of animacy, semantics, compatibility*

Введение

Категория одушевленности-неодушевленности имен существительных русского языка неоднократно подвергалась исследованию в работах различных ученых. В целом реконструирован процесс формирования данной категории, изучено функционирование категории одушевленности-неодушевленности в современном русском языке [МАДОЯН 1980, КРЫСЬКО 1994, ШАКАР 2018, НАРУШЕВИЧ 2002 и др.]. Рассмотрены аналогичные категории в родственных белорусском и украинском языках [КУЗЬМЕНКОВА 1980, МОРОЗ 2007, КОЗИНА 2012] Однако до настоящего времени в лингвистической науке не было осуществлено системное описание одушевленности-неодушевленности, интегрирующее разноуровневые средства выражения значения одушевленности-неодушевленности. По этой причине вопрос о связи семантики имени существительного и грамматических средств выражения одушевленности-неодушевленности остается открытым.

Постановка проблемы

В лингвистической литературе недостаточное внимание уделяется изучению переходных языковых явлений, связанных с одушевленностью-неодушевленностью, отсутствует описание значений имен существительных, совмещающих семы, указывающие на живое и неживое. Недостаточно изучены признаковые слова (глаголы и имена прилагательные), способные указывать

на значение одушевленности- неодушевленности имени существительного. Не был осуществлен анализ сочетаемости имен существительных с другими языковыми единицами в аспекте одушевленности-неодушевленности.

Исследование значения одушевленности-неодушевленности не может быть ограничено рассмотрением изолированных имен существительных, поскольку уже тот факт, что грамматическим показателем категории одушевленности-неодушевленности является конкретная форма винительного падежа, предполагает функционирование слова в составе некоторой конструкции, в составе определенного контекста.

Материал и метод исследования

Материалом для языкового анализа в данной работе послужил корпус примеров, сформированный автором на основе сплошной выборки из художественных и публицистических произведений.

Использование метода компонентного анализа позволяет выделить среди имен существительных ряд лексико-семантических групп, члены которых объединены общим (базовым) семантическим компонентом.

Выделенные группы характеризуются специфическими различиями в структуре значения одушевленности-неодушевленности составляющих их элементов. Имена существительные, четко противопоставленные по одушевленности-неодушевленности, составили две основные группы:

- 1) «абсолютно-одушевленные» – объединены общим семантическим компонентом «живое существо»;
- 2) «абсолютно-неодушевленные» – объединены общей семой «неживой предмет».

Анализ семантики одушевленности-неодушевленности позволяет также выделить слова, совмещающие в своих значениях семы, отражающие признаки живого и неживого. Эти имена существительные составили ряд лексико-семантических групп, получивших название промежуточных (занимающих промежуточное положение между группами «абсолютно-одушевленных» и «абсолютно-неодушевленных» существительных):

1. имена существительные, обозначающие умерших людей;
2. имена существительные, обозначающие человека и животных на стадии эмбрионального развития;
3. имена существительные, обозначающие микроорганизмы;
4. имена существительные, обозначающие животных в качестве пищи;
5. имена существительные, обозначающие персонажи мифов, легенд, сказок и фантастических произведений;
6. имена существительные, обозначающие кукол;
7. имена существительные, обозначающие игровые фигуры;
8. имена существительные, обозначающие совокупности живых существ;
9. имена существительные, обозначающие растения.

Результаты

Как показывают наши наблюдения, сема «живое» («неживое») может проявляться не только в значениях имен существительных, но и в значениях признаков слов. Действительно, анализ показал, что в языке сему одушевленности-неодушевленности имеют глаголы и имена прилагательные. Это проявляется в том, что глаголы и прилагательные могут обозначать признаки предметов, характеризующие данные предметы как живые или неживые. К примеру, значение глагола *читать* указывает на то, что действие совершается лицом (человеком) и направлено на неживой предмет: *читать книгу, газету, объявление и т. п.*

Глаголы, способные указывать на одушевленность (неодушевленность) имен существительных, мы будем называть **одушевленно (неодушевленно)-маркированными**.

Семантика одушевленности-неодушевленности имени существительного может быть рассмотрена в ее взаимосвязи с контекстом – элементами речевой цепи, несущими информацию об актуализации конкретного значения слова.

Как известно, связь языковых единиц в составе высказывания определяется законом семантического согласования, то есть необходимого повторения одних и тех же сем в сочетающихся единицах. Повторяющуюся сему, выполняющую связующую функцию, называют классемой или синтагмой. Сходное понимание семантического согласования находим в работе Ю.С. Степанова, выдвигающего понятие «длинного семантического компонента» – общего семантического признака имен и предиката одного предложения [СТЕПАНОВ 1981: 357].

В.Г. Гак описывает три наиболее общих типа взаимодействия слова и его семантического окружения:

- 1) семантическое согласование – наличие общей семы (синтагмы) в обоих членах сочетания;
- 2) семантическое несогласование – отсутствие общей семы в одном из членов сочетания;
- 3) семантическое рассогласование – наличие в пределах синтагмы семантических компонентов, несовместимых с точки зрения реальных предметных отношений [ГАК 1972: 380–384].

По отношению к целям нашего исследования указанные типы могут быть конкретизированы следующим образом:

- 1) семантика контекста поддерживает значение одушевленности (неодушевленности) имени существительного;
- 2) семантика контекста не содержит указания на значение одушевленности (неодушевленности) имени существительного;
- 3) семантика контекста противоречит значению одушевленности (неодушевленности) имени существительного.

Таким образом, на синтаксическом уровне значение одушевленности-неодушевленности находит выражение в специфике сочетаемости имен существительных с другими языковыми единицами в составе высказывания.

Поскольку возможность употребления субстантивов с нейтральными (по отношению к одушевленности-неодушевленности) словами существует всегда, предметом нашего исследования станет семантическая сочетаемость имен существительных с одушевленно- и неодушевленно-маркированными словами, позволяющая выявить в значениях компонентов сочетаний семы, указывающие на живое и неживое.

В дальнейшем исследование синтагматических связей слов в аспекте одушевленности-неодушевленности будет строиться, в основном, на примере семантического взаимодействия имени существительного и глагола, реализующегося в синтаксических группах субъект - глагол, глагол - объект, так как глагол-сказуемое является конструктивным и смысловым центром предложения.

Анализ языкового материала показывает, что семантические особенности имен существительных оказывают существенное влияние на сочетаемость с одушевленно- и неодушевленно-маркированными словами.

Семантическая сочетаемость имен существительных с другими языковыми единицами в аспекте одушевленности-неодушевленности реализуется за счет связующих сем «живое» и «неживое», поэтому наиболее четко выявляются синтагматические свойства субстантивов основных групп, строго противопоставленных по одушевленности - неодушевленности.

По отношению к семантике одушевленности-неодушевленности субстантивов основных групп могут быть описаны две нормативные синтагматические модели:

1. абсолютно одушевленное существительное + одушевленно-маркированный глагол (синтагма «живое»): *отец простудился; мальчик уснул; пес залаял; лечить отца; разбудить мальчика; позвать пса и т.д.*;
2. абсолютно неодушевленное существительное + неодушевленно-маркированный (синтагма «неживое»): *вода кипит; чашка разбилась; телевизор сломался; кипятить воду; разбить чашку; чинить телевизор и т.д.*

Сочетания, не соответствующие данным моделям, предполагают либо нарушение синтагматической нормы, либо переосмысление значений компонентов, составляющих сочетание.

Многие имена существительные могут сочетаться как с одушевленно-, так и с неодушевленно-маркированными глаголами, что обусловлено семантическими особенностями данных субстантивов: совмещением в их значениях сем, указывающих на живое и указывающих на неживое [НАРУШЕВИЧ 2002: 4].

Обратимся к более подробному анализу сочетаемости имен существительных выделенных лексико-семантических групп с глаголами, указывающими на одушевленность и неодушевленность.

Имена существительные, обозначающие предметы, осмысливающиеся как живые существа, выступают только в сочетаниях с одушевленно-

маркированными глаголами. В подобных сочетаниях синтагматическую функцию выполняет сема “живое”: субстантив обозначает живое существо, а глагол – какое-либо действие живого существа или действие, направленное на данное существо. Как правило, оба члена сочетания обладают нейтральным, лишенным образности значением. К существительным регулярно задается вопрос *кто? В обычное время люди растут, взрослеют, стареют, подчиняясь ритму годов* (И. Эренбург. Буря) – кто взрослеет?, кто стареет?; *Нас не встретили. Конвоиры нервничают и переешептываются* (Е. Гинзбург. Крутой маршрут.) – кто нервничает?; *Гигантские олени вымерли, а их родичи – более мелкие лоси с небольшими рогами выжили* (А. Адабашьян. Мировые загадки сегодня) – кто выжил?

Сочетаемость с неодушевленно-маркированными глаголами «абсолютно одушевленным» субстантивам не свойственна.

Существительные, обозначающие предметы, осмысливающиеся как неживые, сочетаются исключительно с неодушевленно-маркированными глаголами. Подобные сочетания реализуются за счет связующей семы «неживое», к именам существительным регулярно задается вопрос *что?*

Вода зашумела по трубам и полилась... Затем высокое стекло... треснуло червивой трещиной... (М. Булгаков. Собачье сердце) – что полилось?, что треснуло?; *Как только дверь неслышно затворилась, Павел Петрович быстро разматал шейный платок и стал тихонько раздирать на груди рубашку* (Ю. Тынянов. Подпоручик Киже) – что затворилось?; разматал что?;

Имена существительные, обозначающие умерших людей, различаются по своим сочетаемым свойствам. Субстантиваты *усопший, умерший, покойный* могут сочетаться с одушевленно-маркированными глаголами в форме прошедшего времени благодаря эллипсису определяемого слова со значением лица, повлекшим субстантивацию и изменение семантического наполнения указанных субстантивов: *умерший говорил, покойный верил, усопший любил* и т.д. В данном случае имена существительные обозначают лиц, ранее живших, однако умерших к настоящему времени. Семантическое согласование с одушевленно-маркированными глаголами осуществляется за счет связующих сем «человек» и «бывший живым». *По матери пошел, по Анне Алексевне: Покойница с ума сходила восемь раз* (А. Грибоедов. Горе от ума); *Может, ты привык, отец мой, чтобы кто-нибудь почесал тебе на ночь пятки? Покойник мой без этого никак не засыпал* (Н. Гоголь. Мертвые души.)

Наличие в значениях названий умерших сем, указывающих на неживое, создает некоторое семантическое противоречие, лежащее в основе сочетаний данных существительных с одушевленно-маркированными глаголами: *Члена МАС-СОЛИТа Ивана Бездомного. Заявление. Вчера вечером я пришел с покойным Берлиозом на Патриаршие пруды...И сразу поэт запутался, главным образом из-за слова “покойный”. С места выходила какая-то безлепца: как это так – пришел с покойным? Не ходят покойники !..* (М. Булгаков. Мастер и Маргарита).

Слова *труп, мертвец, утопленник* и др. сочетаются с одушевленно-маркированными глаголами только в тех случаях, когда являются названиями

персонажей народных легенд и сказок: *Потупив очи в книгу, стал он читать громче свои молитвы и заклятья и слышал, как **труп** опять ударил зубами и замахал руками, желая схватить его* (Н. Гоголь. Вий); *Долго после этого в деревню стал приходить по ночам беспальный **мертвец** и тревожил жителей* (О шведах. Народная легенда.); *Уж с утра погода злится, Ночью буря настанет, И утопленник стучится Под окном и у ворот* (А.С. Пушкин. Утопленник).

В прямых значениях сочетаемость с одушевленно-маркированными глаголами данным существительным не свойственна.

Сочетаемость с глаголами (*разлагаться, разрушаться и др.*) осуществляющаяся за счет сем, указывающих на неживое («умерший», «неживой») наиболее характерна для субстантивов *труп, мертвец*. Так, слово *труп*, особенно часто употребляющееся в анатомии и криминалистике, может сочетаться со многими неодушевленно-маркированными глаголами: *Труп остывает довольно медленно* (С. Рязанцев. Философия смерти); *Чем прочнее сделан гроб и чем герметичнее закрыт, тем медленнее разрушается труп* (Там же); *Герметичность погребения и подземный родник способствовали тому, чтобы труп окаменел* (Там же). Ср. семантический запрет на сочетания типа **усопший разлагается*», **покойный разрушается*» и т.п.

Изложенные факты указывают на различие в семантике существительных, обозначающих умерших, слова *усопший, покойный, умерший* включают сему «человек», в то время как слово *труп* с ведущей семой «тело умершего» тяготеет к неодушевленным существительным.

Имена существительные, обозначающие человека и животных на стадии эмбрионального развития, сочетаются только с одушевленно-маркированными глаголами, обозначающими физиологические проявления жизни: *эмбрион развивается, плод погибает, зародыш питается* и т.п. Однако и в указанных сочетаниях, реализующихся за счет связующей семы «формирующийся организм» («формирующееся живое»), наблюдается колебание вопросов в имени существительному (кто?/что?): *При внутриутробном заражении эмбрион погибает* (А. Казанцев и др. Инфекционные болезни) – кто погибает? и что погибает?; *Беременность не прерывается, и плод продолжает развиваться* (Н. Ходаков. Молодым супругам) – кто продолжает развиваться? и что продолжает развиваться?; *Особенно страдает зародыш при неполноценном питании женщины* (Там же) – кто страдает и что страдает?

Сочетаемость с неодушевленно-маркированными глаголами существительным данной группы не свойственна.

Таким образом, ограниченная сочетаемость с глаголами, указывающими на одушевленность, а также колебание в постановке вопросов к существительным данной группы отражают колебания в осмыслении соответствующих объектов носителями языка.

Названия микроорганизмов могут сочетаться только с теми одушевленно-маркированными глаголами, которые обозначают элементарные проявления жизни: *микробы развиваются, вирусы размножаются, бактерии питаются, микроорганизмы погибают* и т.п. В подобных сочетаниях связующую функцию

выполняет сема «живое». **Микробы гибнут** от слишком высокой или слишком низкой температуры, от ультрафиолетовых лучей солнца (Н. Гальперин. Микробы) – кто гибнет?; **Каждый микроб размножается** на том месте, где он осел (Там же) – кто размножается?; **Многие микробы питаются преимущественно органическими веществами**” (Там же) – кто питается?; **Бактерии приспособились** к существованию в живой ткани (Там же) – кто приспособился?

Если в приведенных выше примерах семантика глагола предполагает постановку вопроса *кто?*, то в сочетаниях с нейтральными глаголами вопросы к одному и тому же слову могут быть различными: **Наука микробиология изучает различных бактерии и вирусы** (Н. Гальперин. Микробы) – изучает кого? и изучает что?; **Бактерий относят** также и к миру растений (Там же) – что относят? и кого относят?; **Зимой морозы не уничтожают микробов** (Там же) – не уничтожают кого? и не уничтожают что?

Сочетаемость с неодушевленно-маркированными глаголами названиям микроорганизмов не свойственна.

Ограниченная сочетаемость с одушевленно-маркированными глаголами, а также колебание в постановке вопросов свидетельствуют о «размытости» семантики одушевленности-неодушевленности названий микроорганизмов.

Имена существительные, обозначающие животных в качестве пищи, сочетаются только с неодушевленно-маркированными глаголами, при этом связующую функцию выполняют семы «неживое» и «пища». Некоторых животных люди издавна рассматривали преимущественно в качестве продуктов питания (ср. современное слово *морепродукты*). Например, омары, устрицы, лангусты, как отмечает В.А. Ицкович, «не встречаются в центральной России в живом виде и стали известны сначала как экзотические блюда и лишь позднее – как живые существа». Эти имена существительные, употребляясь с неодушевленно-маркированными словами, обнаруживают два оттенка значения «пища». Для примера сравним два предложения: *Волки съели барана – За обедом съели барана*. В первом случае существительное *баран* обозначает животное, не подвергшееся кулинарной обработке, в качестве пищи. В данном значении к субстантиву обычно задается вопрос *кто?*: *Все кормятся друг другом. Ястреб убивает и ест перепелку, а перепелка – жука. Лягушка проглатывает насекомых* (В. Солоухин. Мед на хлебе) – ест кого?, проглатывает кого?

Второй оттенок значения «пища» связан с обозначением кулинарных блюд, приготовляемых из определенного вида животных. В этом случае к именам существительным регулярно задается вопрос *что?* **Рыбу вымыть, нарезать ломтиками, посолить** (Н. Голосова. Питание для здоровья) – посолить что?; **Кальмары отварить, нарезать в виде лапши** (Там же) – отварить что? *Представляю себе твою жену, пытающуюся соорудить в кастрюльке в общей кухне дома порционные судачки а натюрель!* (М. Булгаков. Мастер и Маргарита) – соорудить что?; *Так же можно приготовить куропатку, тетерева, фазана* (С. Грознов и др. Мясные блюда) – приготовить что?; *Когда супруги вернулись в комнату, погорелец сидел за столом и прямо из железной коробки ел маринованную рыбу* (И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок) – ел что?

Сочетаемость с одушевленно-маркированными глаголами существительным данной группы не свойственна.

Имена существительные, обозначающие персонажи мифов, легенд, сказок и фантастических произведений. Семантические особенности названий вымышленных существ обуславливают сочетаемость с одушевленно-маркированными глаголами, при этом синтагматическую функцию выполняет сема «представляемое живым». *Тут черт засмеялся от радости, вспомнивши, как будет дразнить в аде все хвостатое племя, как будет беситься хромой черт...* (Н. Гоголь. Ночь перед Рождеством) – кто засмеялся?; *Горе! малый я не сильный, Съест упырь меня совсем.* (А. Пушкин. Вурдалак) – кто съест?; *Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают* (А. Пушкин. Бесы) – хоронят кого?; *На башне спорили химеры – Которая из них урод* (О. Мандельштам. “В таверне воровская шайка...”)) – спорили кто?; *А русалка просыпалась, кланчила то леденцов, то янтарную нитку* (А. Толстой. Русалка) – кто просыпался?, кто кланчил?;

Некоторые существительные данной группы могут сочетаться с неодушевленно-маркированным глаголами, обозначающими специфические признаки, приписываемые отдельным вымышленным существам: *Выпучился водяной, лопнул и побежал ручьем быстрым в озеро* (А. Толстой. Иван да Марья)

Таким образом, сочетаемость преимущественно с одушевленно-маркированными глаголами указывает на преобладание в значениях имен существительных данной группы сем, указывающих на живое.

Имена существительные, являющиеся названиями кукол, достаточно часто выступают в сочетаниях с одушевленно-маркированными глаголами, что подтверждает положение о наличии в значениях данных субстантивов семы «функциональное подобие животного». Подобные сочетания, усиливающие семантику одушевленности и обуславливающие постановку вопроса *кто?*, особенно часто встречаются в речи детей, а также при описании детских игр с куклами: *Перед сном ты опять играла у меня в кабинете. Кормила кукол* (Л. Пантелеев. Наша Маша) – кормила кого? *Девочки пяти и шести лет везли нарядную кукольную коляску, в которой спала большая и нарядная немецкая кукла* (Там же) – кто спал?; *Бежит в столовую и видит... на чашке весов сидит Машкина кукла Леля* (Там же) – кто сидит?; *Обогащенная вчерашним опытом, сегодня с утра играет в куклы: пеленает свою крохотную тятяшечку* (Там же) – пеленает кого?

В то же время существительным *кукла, матрешка, неваляшка* и др. свойственна сочетаемость с неодушевленно-маркированными глаголами. В этих сочетаниях связующую функцию выполняет сема «неживое», а к именам существительным задается вопрос *что?*: *матрешка треснула* – что треснуло?; *кукла сломалась* – что сломалось?; *завести куклу(ключом)* – что завести? и т.п. *Ты заешь, какая у меня беда случилась? Чиполино у меня сломался* (Л. Пантелеев. Наша Маша) – что сломалось?; *На наших глазах кукла разбилась на мелкие кусочки* (С. Серов. Игрушка) – что разбилось?; *Не раз чинил ее кукол* (Л. Пантелеев. Наша Маша) – что чинил?



Таким образом, наличие в значениях слов, обозначающих кукол, компонентов «неживое» и «подобие живого» позволяет этим лексемам вступать в сочетания как с одушевленно-, так и с неодушевленно-маркированными глаголами, причем сочетание с глаголами разных групп возможно даже в пределах узкого контекста: *Это заводная кукла Анабелла. Я завожу ее где-то на спине...и кукла начинает ходить...Поворачиваю другой рычажок...и кукла начинает танцевать и петь* (Л. Пантелеев. Наша Маша) – завожу что?, кто начинает танцевать?

Имена существительные, являющиеся названиями игровых фигур, могут вступать в сочетания с одушевленно-маркированными глаголами благодаря семе «функциональное подобие живого», выполняющей синтагматическую функцию в подобных сочетаниях *Куда бы ни отступил черный ферзь, ладья в углу погибла* (Из периодики) – кто отступил?, кто погиб?; *Кр-d4 и король догоняет черную пешку* (Из периодики); *Две черные фигуры принесли себя в жертву* (Из периодики); *Белопольный слон белых никак не мог со своего первоначального поля f1 добраться до a8* (Из периодики) – кто не мог добраться?; *Жертва ладьи отвлекла коня и позволила перекрыть важный пункт* (Из периодики) – отвлекла кого? *Белые спасают коня и выравнивают шансы* (Из периодики) – спасают кого? В приведенных сочетаниях постановка вопроса *кто?* обусловлена влиянием одушевленно-маркированных глаголов, активизирующих семантику одушевленности субстантивов.

Сочетаемость с неодушевленно-маркированными глаголами свидетельствует о наличии в значении названий игровых фигур семы «неживое»; *ферзь сломался; слон треснул; ладья разбилась; валет порвался; туз измялся* и т.д.

Совмещение сем «неживое» и «функциональное подобие живого» обуславливает сочетаемость названий игровых фигур как с одушевленно-, так и с неодушевленно-маркированными глаголами.

Имена существительные, обозначающие совокупности живых существ. Общая сема «совокупность» создает условия для сочетаемости имен существительных данной группы с **неодушевленно-маркированными** глаголами: *разделить отряд* – разделить что?; *расформировать полк* – расформировать что?; *уменьшить стадо* – уменьшить что?; *стая разделилась* – что разделилось? и т.д.

Отряд ловко дробился, через каждые десять, двадцать шагов от него отскакивал верховой... (М.Горький. Жизнь Клима Самгина.); *Толпа... покачнулась назад и стала рассыпаться на кучки, на единицы* (Там же) – стало рассыпаться что?

Сема «люди» (или сема «животные») выполняет связующую функцию в сочетаниях с одушевленно-маркированными глаголами, обозначающими действия множества живых существ: *народ сбежался* – кто сбежался?; *толпа расходилась* – кто расходился?; *стадо разбежалось* – кто разбежался? и т.д.

Имена существительные рассматриваемой группы могут употребляться в речи с одушевленно-маркированными глаголами за счет метонимического значения, активизирующего сему «живое»: *Смешанные, все увеличивающиеся толпы бежали назад, к тому месту, где пять минут назад войска проходили мимо императоров* (Л. Толстой. Война и мир) – кто бежал?; кто проходил?;

Заворчала, зашумела, закричала толпа, ревя, кинулась к мосту (А. Толстой. Петр Первый) – кто закричал?; кто кинулся?; *Полки потребовали жалованные грамоты* (Там же) – кто потребовал?

Употребление **имен существительных, обозначающих растения, с одушевленно-маркированными** глаголами ограничено. Как правило, эти существительные сочетаются с глаголами, обозначающими наиболее общие проявления жизни (развиваться, расти, размножаться и т.п.), а также с глаголами, обозначающими проявления жизнедеятельности, присущие только растительным организмам (цвести, прорасти, плодоносить). Характерно то, что в любых сочетаниях к существительным данной группы регулярно задается вопрос что?

Он держал курс на островок, где росли две низкие, исковерканные сыростью сосенки (Б. Васильев. А зори здесь тихие) – что росло?; *Папоротник размножается при помощи спор* (П. Генгель. Мир растений) – что размножается?; *Размеры растения увеличиваются, оно растет и развивается*. (А. Цингер. Занимательная ботаника) – что развивается?

Перечень глаголов, указывающих на неодушевленность (неодушевленно-маркированных), с которыми могут сочетаться названия растений достаточно обширен: корчевать (пилить, рубить, жечь, ломать и т.д.) деревья; рвать, срезать, цветы; дерево трескается (горит, ломается, сохнет и т.д.).

Косили траву с удовольствием, работали до изнеможения (В. Распутин. Прощание с Матерой) – косили что?; *Известны случаи, когда бобры срезали вербы диаметром больше метра* (В. Туров. Бобры в Молдавии) – срезали что?; *Степь становится неприглядной. Почти все растения засыхают* (А. Кожевников. По тундрам, лесам, степям и пустыням) – что засыхает?

Сочетаемость преимущественно с неодушевленно-маркированными глаголами, а также постановка вопроса что? свидетельствуют о наличии семы «неживое» в семантике субстантивов, обозначающих растения.

Заключение

Таким образом, анализ сочетаемости имен существительных выделенных лексико-семантических групп с одушевленно- и неодушевленно-маркированными глаголами позволяет выявить семантические особенности имен существительных в аспекте одушевленности-неодушевленности.

Способность субстантивов промежуточных групп выступать в сочетаниях как с одушевленно-, так и с неодушевленно-маркированными глаголами подтверждает положение о совмещении в их семантике сем, указывающих на живое и неживое.

Исследование семантического взаимодействия имен существительных и сочетающихся с ними одушевленно- и неодушевленно-маркированных глаголов обнаруживает следующие закономерности:

1) «абсолютно-одушевленные» субстантивы сочетаются преимущественно с одушевленно-маркированными глаголами, что усиливает значение одушевленности имени существительного;

2) «абсолютно-неодушевленные» субстантивы сочетаются преимущественно с неодушевленно-маркированными глаголами, что способствует усилению значения неодушевленности;

3) имена существительные промежуточных групп могут употребляться как с одушевленно-, так и с неодушевленно-маркированными глаголами, что подтверждает положение о совмещении в значениях этих субстантивов сем, указывающих на живое и неживое.

Исследование категории одушевленности-неодушевленности позволяет поставить вопрос о гносеогенном факторе формирования значений и о специфике выражения в языке особенностей познавательного опыта освоения человеком окружающего мира.

Литература

- ГАК 1972: Гак, В.Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики 1971. Москва: Наука.
- КОЗИНА 2012: Козина, Ю.В. Історія категорії істот/неістот в українській мові: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Запоріжжя: Б.в.
- КРЫСЬКО 1994: Крысько, В.Б. Развитие категории одушевленности в истории русского языка. – Москва: Лусеит.
- КУЗЬМЕНКОВА 1980: Кузьменкова, Т.В. Категория одушевленности-неодушевленности в современном белорусском языке: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.02. – Минск.
- МАДОЯН 1980: Мадоян В.В. Категория одушевленности имен существительных в древнерусском языке (на материале памятников северо-западной Руси XIII-XIV вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Мадоян В.В. –Москва.
- МОРОЗ 2007: Мороз Т. Ю. Хитання в граматичному оформленні істотовості / неістотовості деяких іменників як результат невизначеності буттєвого модусу реалій, що ними позначаються / Т.Ю. Мороз // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. - Луганськ : Альма-матер, 2007. №11 (128): 54 -64 .
- НАРУШЕВИЧ 2002: Нарушевич, А.Г. Категория одушевленности-неодушевленности и языковая картина мира // Русский язык в школе. 2002. № 3: 24–26.
- СТЕПАНОВ 1981 Степанов, Ю.С. Имена, предикаты, предложения. (Семиологическая грамматика). Москва: Наука.
- ШАКАР 2018: Шакар, Р. Семантическая категория одушевленности и её выражение в русском словообразовании. Казань: Издательство «Бук».

Андрей НАРУШЕВИЧ

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета)

Таганрог, Россия

anarushevich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0597-3031



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

LITERARY STUDIES

LITERATURWISSENSCHAFT

Виктория КОНДРАТЬЕВА

**МОДЕЛЬ МИРА В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА
«ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»**

**World Model in the Novel “One Day in the Life of Ivan Denisovich”
by A.I. Solzhenitsyn**

Abstract

The paper deals with the world model and ways of its creation in a novel “One Day in the Life of Ivan Denisovich” by A.I. Solzhenitsyn. In the process of world-modeling following basic categories are of a great importance: native-strange, light-darkness, principle of 3 levels. The space of camp is characterized by features of a strange world. Native world is narrowed to the boundaries of hut, bed and even to a hole in a mattress. World organization is also realized with the help of a system of prototypical images, e.g. a table, bread, sun, a stove, etc. Due to this concepts, which have hierarchic values, are formed. Solzhenitsyn achieves generalization following a peculiar way of depicting of a group of characters which can be conditionally called “convicts”. There we can see different social layers, nationalities, ages. It has metonymical nature: according to the principle “a part of the whole” the fate of the entire country is shown. In terms of sense complex “human-being – environment – their interaction” the world model in A.I. Solzhenitsyn’s novel has “human”, natural and social levels in its structure.

The writer compresses time and space, satiates it with details, which are different in semiotic power of generalization, and as a result he receives solid world model.

Keywords: *Solzhenitsyn, “One Day in the Life of Ivan Denisovich”, world model, prototypical images*

Повесть «Один день Ивана Денисовича» (1959), как и другие произведения А.И. Солженицына, обладает предельной убедительностью в изображении жизненных реалий. При внимательном прочтении произведения выясняется, что подобный эффект достигается не только сознательным стремлением писателя к максимальной точности, но и композиционным мастерством. Особая структура текста, соотнесенность частей и деталей изображаемого стали также средством воплощения иносказательных смыслов.

В произведении главный герой помещается в особое пространственно-временное поле, и оно становится для него моделью мира в миниатюре.

Обратимся к понятию «модель мира». В начале прошлого века в науке были систематизированы множественные представления о мироздании, характеризующиеся константными параметрами мира. Сформировались два понятия: «картина мира» и «модель мира». С философских позиций к определению картины мира подошел М. Хайдеггер, толковавший мир «как обозначение

сущего в целом». В его видении, картина мира не исчерпывалась космосом или природой, но обнимала все многообразие сущего, постигаемое человеком: «Картина мира, сущностно понятая, означает ... не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины» [ХАЙДЕГГЕР 1993: 49].

Согласно определению М.И. Шадурского, «картина мира стремится не пропустить ни одного проявления окружающей действительности, необходимого для ее целокупного осмысления», а «модель мира сводится к выявлению базисных атрибутов мироустройства, в ней фиксируются самые общие закономерности его функционирования» [ШАДУРСКИЙ 2007: 84]. Как справедливо отмечает исследователь, «термин модель мира упрочился в естественнонаучном обиходе и был впоследствии успешно воспринят гуманитарными науками, о чем свидетельствуют труды представителей тартуско-московской семиотической школы, а также работы современных лингвистов и литературоведов». М.И. Шадурский выделяет в качестве родовых черт модели мира «универсальность, прототипичность и структурную иерархичность» [ШАДУРСКИЙ 2007: 84].

В философии, культурологии, искусстве и, в том числе, литературе мир моделируется прежде всего пространством и временем.

В русской философии искусства одним из первых обратился к вопросу о пространстве религиозный мыслитель П.А. Флоренский в работах «Иконостас» (1921-1922), «Обратная перспектива» (1922), «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924). Пространство, по его мнению, это не «бесструктурное место», а «своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» [ФЛОРЕНСКИЙ 1999: 61].

В конце XIX – начале XX веков был сделан ряд крупнейших открытий, в том числе А. Эйнштейном была сформулирована теория относительности. Она сыграла огромную роль не только в развитии физики, но и повлияла на философские воззрения, поскольку была связана с понятиями материи, пространства, времени и движения. Из теории относительности следовало, что пространство – это не неизменная абсолютная пустота, а сложный «физический объект». Будучи вместилищем и формой для движущейся материи, оно может растягиваться и сжиматься, искривляться и изменяться от точки к точке. Новая теория позволила увидеть связь между ранее обособленными понятиями, например, такими как пространство и время: пространство существует во времени. Эту мысль развивает Б.Г. Кузнецов в статье «Современная наука и философия» (1981): «Пространство – это такое многообразие, которое само по себе все в большей степени отображает реальные физические соотношения, когда мы стягиваем в точку интервал времени» [КУЗНЕЦОВ 1981: 81]. С появлением теории относительности Эйнштейна категория пространства стала связываться с понятием времени. «Переход от трехмерного к абстрактному n-мерному пространству» [КУЗНЕЦОВ 1981: 81] отразил сложность картины мира и повлиял на философское, эстетическое осмысление художественной реальности.

В повести А.И. Солженицына одним из способов кодировки мировидения становится прежде всего время, изображение одного дня. Описание одного дня

из жизни героя – приём не новый, но нечасто встречаемый. В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» первая глава представляет собой описание одного дня молодого человека. И это позволяет понять его неменяющийся порядок жизни, которую он вел в течение восьми лет.

А.И. Солженицын обращается именно к этому способу изображения жизни заключённого, художественный смысл которого формулируется в финале рассказа: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов – три дня лишних набавлялось» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 115]. Но в отличие от того, что мы видим у Пушкина, в тексте Солженицына один день содержит сгусток судьбы не только одного человека, одной социальной страты (аристократии), но целого народа, целой страны.

Обобщению способствует приём отступления, пояснения, близкий по своему характеру и функциям к гиперссылкам: введение особых отвлечений в повествовании, которые становятся художественным способом изображения судьбы практически каждого, кто появляется в периферии зрения главного героя. Например, лаконичное замечание о Коле Вдовушкине, студенте-филологе: «Был же Коля студент литературного факультета, арестованный со второго курса» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 19]; рассуждения о бригадирах, один из которых может дать вторую жизнь, а «плохой бригадир в деревянный бушлат загонит»; истории двух эстонцев: «А были они вовсе не братья и познакомились уж тут, в 104-й. Один, объясняли, был рыбак с побережья, другого же, когда Советы установились, ребёнком малым родители в Швецию увезли. А он вырос и самодумкой назад, дурандай, на родину, институт кончать. [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 36]; краткое изложение прошлого из жизни Кильдигса: «Кильдигс хотя и латыш, но русский знает, как родной, – у них рядом деревня была старообрядческая, сыздства и научился. А в лагерях Кильдигс только два года, но уже всё понимает» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 39]; информация о мальчике, который не по годам находится в лагере: «Посадили Гопчика за о, что бендеровцам в лес молоко носил. Срок дали как взрослому» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 43]. Постепенно по принципу мозаики из лаконичных, но содержательных отвлечений в повествовании собирается общая картина.

Исследователями неоднократно отмечалась высокая степень детализированности повествования, которая достигается тем, что каждый факт дробится на мельчайшие составляющие, многие из которых подаются крупным планом. Предметная детализация прослеживается в эпизодах подъема, утреннего развода, одевания героя, сценах в столовой, в рассуждениях о хлебной пайке, самосаде, о ботинках и валенках и т.п.

Сочетание лаконичности с конкретикой, детализацией, почти романическая многонаселенность повести вызывают ассоциации с метафорой «Ноев Ковчег», которая встречается у Ф.М. Достоевского в романе «Бедные люди» при описании квартиры, в которой Макар Деушкин снимает угол: «Вообразите, примерно, длинный коридор, совершенно темный и нечистый. По правую его руку будет глухая стена, а по левую все двери да двери, точно номера, а

в них по одной комнатке в каждом; живут в одной и по двое и по трое. Порядку не спрашивайте – Ноев ковчег!» [ДОСТОЕВСКИЙ 1962: 16]. В. Недзвецкий называет сопоставление с Ноевым ковчегом «итоговой метафорой», «ключевым словом»: «Петербургская трущоба преобразается у Достоевского в миниатюру и символ общепетербургского и более того – общечеловеческого общежития. Ведь в трущобе-ковчеге представлены едва ли не все и всякие “разряды”, национальности и специальности столичного народонаселения» [НЕДЗВЕЦКИЙ 1995: 14]. Пользуясь формулировкой исследователя, можно сказать, что в повести об одном дне из жизни заключенного изображено общенародное общежитие.

Группа заключенных в повести неоднородна и сложно организована. Можно обнаружить несколько уровней организации этой системы. Прежде всего, это представители разных социальных слоёв (крестьяне, рядовые колхозники рабочие, работник министерства, директор завода, офицер высшего ранга (капитан второго ранга Буйновский, офицер связи Щ-311), интеллигенция (кинорежиссер Цезарь Маркович и его собеседник Х-123), Коля фельдшер, студент филологического факультета. Упоминаются баптисты и представители разных национальностей (русские, украинец (Павло, помощник бригадира), эстонцы, латыши Кильдигс, молдаван-шпион; заключенные разного возраста (вершину в этой линии представляет заключенный Ю-81, который «по лагерям да по тюрьмам сидит несчётно, сколько советская власть стоит» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 98] и самый молодой мальчик Гопчик, который не по возрасту находится в этом месте). Включается в повествование и судьба женщин (рассказ бригадира Тюрина о студентках). Такая сложная система придаёт изображаемому объём.

М.И. Шадурский отмечает, что «модель мира имеет в своем арсенале базисные категории, раскрывающие наднациональные и надцивилизационные способы постижения мироорганизации. Фундаментальные понятия, в свою очередь, дают основание для семантических противопоставлений, самым общим из которых относится оппозиция положительный – отрицательный» [ШАДУРСКИЙ 2007: 85]. В этом контексте по-особому выстраивается система персонажей. Традиционно можно выделить две противостоящие группы: заключенные и надзиратели. Такая антитетичная система персонажей соотносится с одной из констант, на которой строится модель мира в повести, а именно с бинарной оппозицией *свой / чужой*. Прослеживается логика традиционного сознания в восприятии мира. Герой, перемещаясь по территории лагеря, маркирует мысленно каждый уровень, понимая логику поведения в пределах того или иного локуса: «надо было перед столовой надзирателям не попасться: был приказ начальника лагеря строгий – одиночек отставших ловить и сажать в карцер» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 14]. Он перемещается, ощущая пространство вне барака как *чужой* мир, в котором подстерегает опасность и важно избежать её. Пространство лагеря враждебно узникам, особенно опасны открытые участки зоны: каждый заключённый торопится как можно быстрее перебежать участки между постройками, он опасается быть застигнутым в таком месте, спешит юркнуть в укрытие барака. Обитатели, хозяева этого враждебного заключенным мира носят характерные прозвища и фамилии: Татарин

(надзиратель), Волковой (начальник режима, лейтенант), Хромой (дневальный по столовой). Образы, положенные в основу наименования упомянутых персонажей, связаны с представлениями о *чужом* мире, который противостоит в традиционной картине мира *своему* миру. Образ «татарина» содержит не только указания на национальную принадлежность. Историко-культурный контекст, связанный с этим наименованием, привел к обобщению и формированию нарицательного смысла, представления о чужаке вообще, который может принести ущерб. Фамилия «Волковой» этимологически происходит от слова «волк», наименования существа, обитающего, согласно народным представлениям, в темном мире («иначе как волк Волковой не смотрит. Тёмный, да длинный, да насуспенный – и носится быстро» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 25]). Прозвище «Хромой» указывает на физическую ущербность как знак принадлежности к хтоническому миру. И если герой буквально поставлен в ситуацию между жизнью и смертью, то упомянутые персонажи являются носителями смерти.

Темный характер лагерного мира буквализируется Солженицыным: «И вот – лагерь. Какой утром оставили, такой он и сейчас: ночь ...» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 84]. Здесь особенный искусственный свет, уподобленный солнечному, и он враждебен заключенным: «огни по зоне над сплошным забором, и особо густо горят фонари перед вахтой, вся площадка для шмона как солнцем залита» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 84].

Частью *чужого* мира является столовая – особый локус, смысл которого сакрален, как сакральны функции главной детали этого пространства – стола. Упомянутый предмет непосредственно связан с идеей дома. У Е.Я. Шейниной мы встречаем следующее толкование: «Стол является символом так называемого “культурного горизонта”. Стол – престол дома. Гостей усаживали за стол. <...> Пространство стола было организовано так же, как пространство дома: поговорка “Хлеб – всему голова” указывает на центр стола как на самое священное, главное место» [ШЕЙНИНА 2001: 217]. Следовательно, подобная деталь должна воплощать в себе идею единения обитателей дома. Однако в повести смысл этого пространства десакрализуется и даже профанируется. Столовая становится частью мира, вывернутого наизнанку. Духовное единение людей, собирающихся за столом, как часть трапезы нивелирована, и на первое место выходит удовлетворение только физического голода. Умыкание дополнительных порций не низкий поступок, а способ выживания. Но здесь также раскрывается человеческая сущность заключенных: один миски вылизывает, а другой демонстрирует свой характер и человеческое достоинство, что явно показано в описании старика Ю-81: «Изо всех пригорбленных лагерных спин его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он ещё сверх скамейки под себя что подложил. <...> Глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова невидяще упёрлись в своё. Он мерно ел пустую баланду ложкой деревянной, надщерблённой, но не уходил головой в миску, как все, а высоко носил ложки ко рту. <...> Лицо его всё вымотано было, но не до слабости фтиля-инвалида, а до камня тёсаного, тёмного. И по рукам, большим, в трещинах и черноте, видать было, что не много выпадало ему



за все годы отсиживаться придурком. А засело-таки в нём, не примирится: трёхсотграммовку свою не ложит, как все, на нечистый стол в расплесках, а – на тряпочку стираную» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 98].

Своим миром для заключенного становится барак. Здесь есть *свое* время («Шухов никогда не просыпал подъёма, всегда вставал по нему – до развода было часа полтора времени своего, не казённого»), *свое* место (койка), *свои* вещи. В столовой границы *своего* мира определяются местом за столом и миской, которая в короткое время завтрака, обеда и ужина становится твоей и только твоей, и ее для тебя стерегут. В бараке *свой* мир предельно сужается для его обитателей: для Алешки-баптиста таким миром становится щель в стене, в которой он прячет страницы Евангелия («За что Алёшка молодец: эту книжечку свою так заса́ывает ловко в щель в стене – ни на едином шмоне ещё не нашли») [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 22]; для Ивана Денисовича оно сводится до границ койки и матраса, набитого не стружками, а опилками. Именно здесь можно спрятать всё своё хозяйство: маленький, складной ножичек, полотно ножовки, которое еще нужно обработать, кусок хлеба. *Свое* пространство сужается до дырки в матраце. *Своей*, наконец, оказывается только жизнь.

Картина *своего* мира усложняется еще двумя образами – печи и солнца. Для русского человека печь традиционно была важным элементом пространства дома и отражала для него особые культурные смыслы. Она символизировала сакральный центр дома и связывалась в сознании человека с продуцирующими функциями. Печь дарила тепло, уют, пищу. В повести печь неоднократно упоминается. В ущербном мире лагеря она не в полной мере выполняет свои функции. Однако, заключенные стремятся быть к ней поближе. Это и физическая потребность в тепле, и благостное воздействие на душу.

Ассоциативно и композиционно образ печи сопрягается с образом солнца на уровне сознания героев: «Напересек через ворота проволочные, и через всю строительную зону, и через дальнюю проволоку, что по тот бок, – солнце встаёт большое, красное, как бы во мгле. Рядом с Шуховым Алёшка смотрит на солнце и радуется, улыбка на губы сошла» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 32], «Солнце взошло красное, мглистое над зоной пустой». Иногда образы солнца и печи следуют в тексте друг за другом, входя в композиционное и смысловое сцепление: «Солнце выше подтянулось, мглицу разогнало, и столбов не стало – и алым заиграло внутри. Тут и печку затопили дровами ворованными. Куда радостней!» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 44]; «Жара ему показалась в конторе, ровно в бане. Через окна с обтаявшим льдом солнышко играло уже не зло, как там, на верху ТЭЦ, а весело. И расходился в луче широкий дым от трубки Цезаря, как ладан в церкви. А печка вся красно насквозь светилась, так раскалили, идолы» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010: 56].

Наблюдения позволяют утверждать, что устройство *своего* мира в рассказе «кодируется системой прототипических знаков» [ШАДУРСКИЙ 2007: 85] таких, как стол, хлеб, солнце, печь и т.п. Встречаемые в повести прототипические образы отличаются семиотической силой обобщения.

В повести А.И. Солженицына создаётся художественная модель мира, для которой характерна целостность внутривидовых связей. Особенности пространственно-временной организации, система текстовых «гиперссылок», принцип мозаичности, бинарная оппозиция *свой / чужой* и система прототипических образов отражают представления автора о мироустройстве. Писатель предельно сжимает время и пространство, насыщает деталями и в результате добивается объёмной модели мира. По принципу метонимии создается модель мира тоталитарного общества.

Литература

- ДОСТОЕВСКИЙ 1962: Достоевский, Ф.М. Бедные люди: ПСС в 30-ти т. Т. 1. Ленинград: Наука.
- КУЗНЕЦОВ 1981: Кузнецов, Б.Г. Современная наука и философия: Пути фундаментальных исследований и перспективы философии / Б.Г. Кузнецов. Москва: Политиздат.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 1995: Недзвецкий, В.А. Право на личность и ее тайну: Молодой Ф.М. Достоевский // Русская словесность. 1995/1: 13-21.
- СОЛЖЕНИЦЫН 2010: Солженицын, А.И. Рассказы. / А.И. Солженицын. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1993: Флоренский, П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. // П.А. Флоренский. Санкт-Петербург.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1999: Флоренский, П.А. Обратная перспектива // Флоренский, П.А. Собр. соч. в 4-х т. / П.А. Флоренский. Т. 3 (2). Москва: Мысль, 46-104.
- ХАЙДЕГГЕР 1993: Хайдеггер, М. Время картины мира // Хайдеггер М. Москва: Республика.
- ШАДУРСКИЙ 2007: Шадурский, М.И. Семантика художественной модели мира в литературной утопии // Вестник Санкт-Петербургского университета, Сер. 9, 3/2: 84-90.
- ШЕЙНИНА 2001: Шейнина, Е.Я. Энциклопедия символов / Е.Я. Шейнина. Москва: ООО «Издательство АСТ»; Харьков : «Торсинг», 591 с.

Виктория КОНДРАТЬЕВА

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета)

Таганрог, Россия

viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088



Наталья ФАТЕЕВА

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «СОЛОВЬЕВ И ЛАРИОНОВ»***

**Specificity of the Organization of Text Space
in the Novel of E. Vodolazkin «Soloviev and Larionov»**

Abstract

The article analyzes the specificity of the organization of the text space in the novel, the relationship of its title and main characters is clarified. The main motives of the story that unite the heroes and motivate the interweaving of their destinies are highlighted: the railway, the sea, the horse and the rider, childhood, life and death. It is proved that the text of the novel is built as a search for an answer to the question about the secrets of the life of General Larionov.

Keywords: *novel, structure, organization, narration, intrigue, proper names, main motives, fictional, documentary*

Роман Е. Водолазкина необычен как по своей текстовой структуре, так и по организации повествования. Он двойственен по оси вымышленное /документальное/ псевдодокументальное, а также по оси серьезное / ироничное. Это становится очевидным, начиная с заглавия и первых страниц романа. Прежде всего остановимся на заглавии и именах собственных, задающих переплетение судеб героев и планов повествования.

Начинается роман введением заглавных героев, причем о первом из них Соловьеве (без имени и отчества) сразу говорится Он, как о человеке, который должен быть уже знаком читателю, хотя бы из заглавия: «**Он** родился на станции с неброским названием 715-й километр. Несмотря на трехзначную цифру, станция была небольшой. Там не было ни кино, ни почты, ни даже школы. Там не было ничего, кроме шести деревянных домов, стоявших вдоль железнодорожного полотна. Достигнув шестнадцати лет, **он** покинул эту станцию. **Он** уехал в Петербург, поступил в университет и стал изучать историю. Учительская полученная им при рождении фамилия – Соловьев, – этого следовало ожидать» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 7]¹. Сразу задаются и основные пространственные координаты его жизни станция 715-й километр и Петербург, где он учился и стал аспирантом Института русской истории. Эти точки локализации связаны и с главными скрепляющими повествование мотивами железной дороги и

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

¹ Текст романа цитируется по изданию: Водолазкин Е.Г. Соловьев и Ларионов. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019.



моря (большой воды), которые приобретают в романе метафорический смысл (об этом подробнее дальше). Фамилия же Соловьев соотносится с известным историком Сергеем Михайловичем Соловьевым. В романе упоминается и фонд С.М. Соловьева, который, во-первых, отказывает Соловьеву в гранте, как раз из-за фамилии, чтобы его не обвинили в семейственности, во-вторых, организует конференцию в Керчи под знаковым названием «Генерал Ларионов как текст», в-третьих, благодаря совпадению фамилий, директор консервного завода, спонсирующий эту конференцию, называет молодого Соловьева «тот самый Соловьев», при этом Соловьев всегда себя считал «тем самым». Знаковыми для Соловьева в романе становятся также Крым и Ялта – место его командировки: туда он едет для участия в конференции и в поисках воспоминаний генерала Ларионова, к тому же он до исследования жизни и деятельности генерала пишет курсовую работу об установлении советской власти в Крыму.

Сведения о самом генерале Ларионове (также без имени-отчества) вводятся как противопоставление (*Другое дело генерал Ларионов*) и с датами жизни (1882–1976) и смерти. При этом у этого героя те же точки локализации – Петербург, где он родился, Крым, Ялта, с которыми связаны детские воспоминания генерала, история обороны и сдачи Крыма, когда он командовал подразделениями Белой армии. Автором повествователем также подчеркивается особое звуковое взаимопроникновение двух слов *генерал Ларионов*, которое сопровождало героя с детства: «*Генеральское начало проявлялось в нем с раннего детства, с того самого времени, когда, едва начав ходить, ровными рядами он выстраивал на паркете деревянных гусар. Видя его за таким занятием, присутствующие произносили единственно возможное словосочетание: генерал Ларионов. Вдумайтесь, как естественно соединение этих двух слов; они созданы друг для друга, они произносятся без паузы и, перетекая одно в другое, становятся единым целым, как единым целым становятся в бою всадник и его лошадь: генерал Ларионов. Это было его первым и единственным домашним именем, к которому он привык сразу и навсегда. Генерал Ларионов. Заслышав это обращение, дитя вставало и молча отдавало честь*» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 9-10]. В этом отрывке к тому же выступает на поверхность еще один мотив повествования – всадник и его конь, который пронизывает весь текст.

Особенным, но «не знаковым» выступает и еще одно место – Керчь, где проходит конференция «Генерал Ларионов как текст», спонсируемая фондом С.М. Соловьева. Несмотря на то, что в романе это заглавие конференции пародировается, как и само слово «знаковый» со ссылкой на тартусские «Труды по знаковым системам», оно на самом деле очень важно для структуры романа. Это происходит потому, что образ генерала Ларионова рождается в самом тексте романа, причем в трех планах – плане повествователя, плане самого генерала Ларионова (тексты его воспоминаний; в одном месте даже говорится о воспоминаниях как «труде историка»), плане Соловьева (текст его псевдодиссертации и доклада). Стоит отметить, что повествователь в романе как бы суммирует в себе и планы текста Ларионова и текста Соловьева, создавая эффект всеведущего и не редко интерферирующего во внутреннюю точку зрения

героев. Это повествование, или этот текст, и в том и другом случае имеет установку на создание иллюзии документальности, «литературной мистификации» на уровне образности и романной композиции. По сути же это литературный прием: обилие научных исследований как с вымышленными сносками, так и действительными, которые как бы пересказываются в романе, делает генерала Ларионова действительно произрастающим из текста. При этом повествователь не исключает того (и это создает метатекст романа), что большинство научных исследований содержит в себе элемент «мифологии», что «символизирует преобладание мифологии над положительным знанием во всем, что касается покойного». Он и сам часто обращается к сказкам и фольклору по мере создания текстовой интриги и поиска ответа на главный вопрос, почему генерал остался живым после гражданской войны и дожил свой век в Ялте².

В романе почти сразу объясняется, что объединяет двух заглавных героев, столь непохожих друг на друга: «*Что, спрашивается, соединило две столь непохожие личности, как историк Соловьев и генерал Ларионов, если позволительно, конечно, говорить о соединении молодого, цветущего исследователя и утомленного сражениями полководца, ушедшего к тому же в мир иной? Ответ лежит на поверхности: историк Соловьев изучал деятельность генерала Ларионова. Окончив Петербургский университет, он поступил в аспирантуру Института русской истории. В этом то институте генерал Ларионов и стал его диссертационной темой. Не приходится сомневаться, что к 1996 году – а именно о нем идет речь – генерал Ларионов уже всецело принадлежал русской истории*» [ВОДОЛАЗКИН 2019:10]. В этом фрагменте, кроме мотивации связи двух героев, вводится важный для текста мотив «жизни и смерти», который, во-первых, делает возможным изучение историком жизни генерала Ларионова, ввиду его смерти, во-вторых, раскрывает то, что всю свою жизнь генерал был одержим разгадкой взаимоотношения «жизни и смерти»: «*Кроме всего прочего, генерал Ларионов был абсолютно мертв и являлся, таким образом, законным объектом научного исследования. Даже по самым строгим историческим меркам с ним уже можно было работать. Но генерал был не просто мертв. Еще будучи жив, он, в отличие от многих исторических деятелей, рассматривал смерть как непременный факт жизни*» [ВОДОЛАЗКИН 2019:65–66].

Еще один герой, и точнее героиня, которая вводится в начале романа, это Лиза Ларионова, точнее, как в конце выяснится, Елизавета Филипповна Ларионова, чуть ли не внучка генерала и первая женщина Соловьева на станции

² О поэтике интриги в романе см. работу [ГРИМОВА 2015]. Автор считает интригу в романе энигматической, заимствуя этот термин у В.И. Тюпы. Структурная схема энигматической интриги состоит в «перипетийном чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну или обретения смысла» [ТЮПА 2013: 88]. В статье О.А. Гримовой как раз раскрывается, что наррация в романе Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» подчиняется этой схеме, а главной тайной, которую разгадывает Соловьев является поиск ответа на вопрос, «почему белогвардейского главнокомандующего, отказавшегося эмигрировать и оставшегося в Крыму, который он безуспешно оборонял от красных, эти же красные не расстреляли».



715-й км. В начале, как нам заявляет повествователь, Соловьев, как и он, обращает внимание на фамилии Лизы – Ларионова, что дает толчок ко многим последующим совпадениям и сходствам в романе: *«Для настоящего повествования небезынтересна фамилия Лизы – Ларионова. Настоящее повествование вообще склонно делать акцент на разнообразных сходствах и совпадениях, поскольку во всяком подобии есть свой смысл: оно открывает иное измерение, намекает на истинную перспективу, без которой взгляд непременно уперся бы в стену. Берясь за исследование жизни и деятельности генерала Ларионова, Соловьев принял во внимание и свое прежнее знакомство с этой фамилией. Он придавал значение подобным вещам. Разумеется, молодой исследователь не мог еще объяснить роли Ларионовых в своей жизни, но уже тогда он чувствовал, что роль эта не будет второстепенной»* [ВОДОЛАЗКИН 2019: 21]. Постепенно в романе становится важной не только фамилия Лизы, но и ее отчество – Филипповна. Дело в том, что Филиппом был назван сын генерала Ларионова, который совсем был не похож на отца и в итоге после его смерти спился и бежал из дому. По иронии Филипп означает «любящий лошадей», и эта характеристика как раз принадлежит самому Ларионову. Однако и при жизни генерала Филипп также не был близок с отцом, и, как вспомнил потом Соловьев, носил фамилию матери – Нежданов. Интересен Филипп Соловьеву был тем, что, во-первых, у него как раз должен был быть текст конца воспоминаний генерала и, во-вторых, он поехал жить, по предположению Акинфеевой (женщины, которая записывала под диктовку мемуары генерала), на станцию 715-й км и поэтому вполне мог быть отцом Лизы. Однако в тексте играют обе фамилии Филиппа – Ларионов и Нежданов. Дело в том, что Соловьев жил на Ждановской набережной, и при объяснении этимологии этого названия обсуждаются два слова *ждан* и *неждан*, второе связывается с Филиппом как неожиданным ребенком. При этом в романе Нежданов выступает и знаком нежданного получения конца мемуаров Ларионова от Лизы, работающей в Румянцевской библиотеке в Москве. На самом деле в романе никак не объясняется, как у Лизы оказались эти мемуары. Но именно они послужили новым толчком любви Соловьева к Лизе и обусловили ее поиски. Это было одно из главных совпадений в его жизни: *«Соловьев понимал, что это совпадение неслучайно. Оно уже было не совпадением – соединением. Чем более невероятным соединением казалось, тем более неслучайным оно становилось. Эта неслучайность доказывала правильность открывшегося направления поисков, а важность – вдруг до дрожи осознанная им важность Лизы в его жизни – была главным доказательством»*. [ВОДОЛАЗКИН 2019: 279]

Еще одно имя играет в тексте – это Зоя, дочь Акинфеевой, и девушка, которая вовлекает Соловьева в авантюру в связи с поисками воспоминаний генерала. Имя Зоя означает «жизнь», это имя посоветовал Акинфеевой дать дочери генерал Ларионов. Когда Акинфеева с Зоей вернулась из роддома, генерал уже умер, тем не менее соседи считали ее чуть ли не приемной дочерью генерала. Именно с Зоей он познает и все таинства любви на постели графа Воронцова, когда он испытывает «интимные отношения с прошедшим», приводившие его в экстаз.



Перейдем к значимым мотивам-символам романа, которые вносят в весь роман образно-метафорический смысл. Прежде всего – это железная дорога, важная для обоих главных героев. Соловьев фактически родился и первые годы жил около железной дороги, его мать была регулировщицей. О нем в романе сообщается, что его линия жизни смыкается с линиями железной дороги: *«Излишне говорить, что поезд для молодого историка не был обычным транспортным средством. Жизнь его складывалась так, что любой, кто способен читать по руке, параллельно с линией судьбы увидел бы на ладони Соловьева линию железной дороги. Проносившиеся мимо маленькой станции поезда первыми открыли ему существование большого и нарядного мира за ее пределами»* [ВОДОЛАЗКИН 2019: 32]. Отец Ларионова был директором департамента железных дорог, и эта любовь к железной дороге передалась его сыну, который построил в Крыму железное полотно от Джанкоя до Ющуна. Многими исследователями отмечалась любовь Ларионова к бронепоездам, о которой ходили легенды. С детства его отличало чувство того, что в железнодорожном полотне заключено нечто сказочное: *«Будущему генералу, знакомому с русскими народными сказками не понаслышке, движение поезда напоминало бегство из заколдованного леса. Вцепившись в никелированную ручку кровати, он с тревогой наблюдал за покачиванием еловых крон, с которых, по его мнению, и было удобнее всего атаковать невидимому противнику. Только спустя время, когда становилось совсем темно, а стеклянная стенка начинала отражать уютную роскошь вагона, дитя успокаивалось и, разжимая затекшие пальцы, отпускало никелированную ручку. На этом жесте генерал Ларионов поймал себя впоследствии, когда летним вечером 1920 года отпустил ручку люка бронепоезда»* [ВОДОЛАЗКИН 2019: 40–41]. В данном фрагменте уже заложена основная интрига романа, так как именно летом 1920 года у поселения колонистов Гнаденфельд остановились два бронепоезда – генерала Ларионова и красного командира Жлобы, что поминутно вычислил и рассчитал Соловьев, опираясь на телеграммы и телефонограммы. Сущность же этой встречи получает объяснение благодаря фольклорному тексту о встрече двух генералов, на который указывает Соловьеву академик Темрюкович³. Во время этой встречи Ларионов не стреляет в Жлобу, оставляя его жить, так как считал, что «смерть не способна ничему научить». Этот факт затем стал решающим, почему генерал после сдачи Ялты остался живым. Любовь же Соловьева к расписанию поездов собственно и раскрыла, что данная встреча произошла. Одновременно расписание поездов было связано и с началом его сексуальной жизни Соловьева с Лизой: звуки проходящих поездов помогали молодым людям скрыть истинный смысл их занятий, поэтому они рассчитывали движение поездов

³ О.А. Гримова [2015] так объясняет функцию этого героя в романе: «Когда среди персонажей появляется академик Темрюкович, о котором сообщается, что он издал полное собрание сочинений Соловьева, у читателя появляется ожидание, что ученый муж сыграет некую роль в главном для современного Соловьева деле. И действительно, именно Темрюкович подсказывает аспиранту, где искать сообщение об одном из самых значимых – как потом становится понятно – эпизодов биографии генерала, о личной встрече с врагом и решении сохранить ему жизнь».



по минутам. Именно поэтому движение поездов впоследствии пробуждали у Соловьева сексуальное желание. Едущим поездом «Петербург – Москва» к Лизе и читающим мемуары генерала Ларионова оставляет автор героя.

Что касается метафоры самой железной дороги как жизненного пути, то сразу приходит на память роман «Доктор Живаго» и, в частности, встреча Живаго со Стрельниковым, который отпускает доктора. Перед смертью же *«Юрию Андреевичу вспомнились школьные задачи на исчисление срока и порядка пущенных в разные часы и идущих с разной скоростью поездов, и он хотел припомнить общий способ их решения, но у него ничего не вышло, и не доведя их до конца, он перескочил с этих воспоминаний на другие, еще более сложные размышления»* (часть 15, гл. 12). Железнодорожные же переживания маленького Ларионова очень схожи с теми, что испытывает Женя Люверс в повести Б. Пастернака. В самом романе Водолазкина в связи с железной дорогой с иронией на толстовство упоминается роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

Что касается метафоры «морья» как жизненного пути, то она в полной мере раскрывается в романе. В связи с этим подчеркивается контраст героев, связанный с их рождением и происхождением. Ларионов с детства жил у большой воды, в детстве его возили родители на море в Ялту (первые его впечатления от моря отражены в его воспоминаниях о детстве), в Ялте на молу заканчивается его путь как генерала: туда, на мол он прибегал и в детстве, на молу он сидел и в старости, что запечатлено на одной из фотографий в монографии А. Дюпон. Соловьев приезжает на море уже взрослым человеком через 20 лет после смерти Ларионова, он также знаком с его детскими воспоминаниями, а первая встреча с морской водой напоминает ему о своем детстве, когда он первый раз занимался любовью с Лизой Ларионовой. Здесь при описании первых ощущений Соловьева от моря наблюдаются так свойственные всему роману перескоки из настоящего в прошлое и из прошлого в настоящее, чему способствует и созерцательность героя, присущая также генералу: *«То, чем завершилась деятельность генерала Ларионова, стало началом деятельности историка Соловьева. Созерцательное отношение к морю не позволило последнему овладеть ни одной из морских профессий. Он боялся, что слишком близкие отношения с морем могут привести к разочарованию и заставят его разлюбить стихию. Стоя по грудь в воде, молодой исследователь испытывал сомнения (ввиду его неустойчивого положения их можно было бы также назвать колебаниями) относительно того, не в слишком ли интимных отношениях пребывает он с предметом своей любви»*. [ВОДОЛАЗКИН 2019: 76]

Еще одним значимым мотивом-символом в романе является образ всадника и коня, соотносимый с генералом Ларионовым (как мы помним, это словосочетание как раз сравнивалось с всадником и конем в силу своей нераздельности). Любовь к лошадям была свойственна генералу еще с детства, когда он овладевал верховой ездой во Втором кадетском корпусе, с этого же возраста историка, как нам говорит повествователь, относят и его первые беседы с лошадьми, «неоднократно упоминавшиеся в литературе». На самом деле эти «разговоры с конем» становятся вершиной мистификации в романе, так как именно они наиболее



плотно снабжаются сносками на источники, внося иллюзию документальности в текст. При этом автор-повествователь как бы играет с читателем, проверяя его на любовь к фикциональности и способность воспринимать иронию:

«–Не на ярмарку ведь едем – с ярмарки, – так солнечным январским утром генерал Ларионов шепнул на ухо своему коню.

Для всех наблюдавших эту сцену сказанное генералом предстало в виде облачка пара. Остается загадкой, как в отсутствие свидетелей эта фраза смогла стать достоянием общественности. Спору нет, в исторической литературе неоднократно отмечались доверительные, почти человеческие отношения между лошадью и генералом Ларионовым, называвшим животное друг мой и обращавшим к нему отдельные свои реплики. Вместе с тем нелепо было бы представлять, что лошадь могла ответить генералу тем же, и уж тем более – болтать налево и направо о сказанном ей на ухо.

Впрочем, точно такие же слова были направлены генералом и английскому посланнику в ноябре того же года. Текст пришел по телеграфу, поскольку сам генерал, обеспечивая эвакуацию армии из Крыма, возглавлял последний рубеж обороны. Разумеется, в телеграмме английскому посланнику (она сохранилась) ни слова не сказано о том, что фраза адресовалась не ему одному. Как бы то ни было, в науке данный текст цитируется со ссылкой на январь, причем цитируется довольно часто, уступая в популярности лишь знаменитому определению причин поражения белых» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 52–53].

Далее в романе ирония доходит до того, что один из докладчиков на Керченской конференции причисляет генерала Ларионова к юродивым на основании его бесед с лошадьми и пристрастия к железнодорожному транспорту.

Еще один проходящий сквозь все повествование мотив – мотив детства, который связан как с воспоминаниями генерала, так и обращенностью к детству и самого Соловьева. Такая обращенность к детству как истоку жизни в чем-то напоминает Набокова, хотя воспоминания генерала о кадетском корпусе и контрастируют с набоковскими. При этом в романе, как и в романе «Дар» Набокова заходит разговор о Чернышевском, когда Соловьев читает воспоминания генерала. А именно, ему приходит на ум, что все ключевые для Чернышевского места в Петербурге выстраиваются в одну линию, которая включает и кадетский корпус, где он преподавал, и Ждановскую набережную (д.7), где он жил, а также Петропавловскую крепость (место заключения) и Мытнинскую площадь (место гражданской казни). Об этом же сообщал кадетам и преподаватель баллистики, что позволяет повествователю сделать временной перескок из прошлого в настоящее: *«Знакомаясь с этими закономерностями, кадет Ларионов не мог не знать, что в силу связанности всего на свете на той же прямой (Ждановская набережная, 11) будет снимать комнату историк Соловьев, изучающий борьбу генерала Ларионова с последствиями деятельности Чернышевского» [ВОДОЛАЗКИН 2019:170].*

Однако детские воспоминания генерала играют еще в одном месте романа. Они всплывают при описании Керченской конференции в докладе ученого с пародийной фамилией Тарабукин. Этот, как он преподносится в романе,

«псевдоученый» нашел сходство в отрывках из *Набросков к автобиографии* генерала Ларионова и рапорта Д.П. Жлобы о вступлении красных войск в Ялту в ноябре 1920 г. Однако это сходство тоже, как выясняется не было случайным, что становится очевидным Соловьеву уже при чтении конца воспоминаний генерала: до прихода красных, чтобы спасти не успевших эвакуироваться белых, генерал пытается выстроить жизнь в городе как бы по образцу своего детства. В частности, ряд «трудящихся», грузил на подводу шкаф с двуглавыми орлами как раз с дачи Ларионовых. Этот шкаф до этого не раз фигурировал уже в романе, когда рассказывалось о соседях генерала, которые не могли поделить его имущество после его смерти. Что касается самого докладчика Тарабукина, то он в своем докладе апеллировал к идеям А.Н. Веселовского и В.Я. Проппа в «области соотношения мотивов».

Еще один, пожалуй, самый главный мотив романа – соотношение жизни и смерти, над которым бился всю свою жизнь Ларионов. Как воевавший генерал он по роду своих занятий был все время связан со смертью. Именно поэтому он так любил в старости сидеть на молу: окружающий пляж казался ему полем жизни по контрасту с полем боя, где торжествовала смерть.

В этом смысле с точки зрения организации повествования интересен тот факт, что по контрасту со всем романом, текст которого выдержан в прошедшем времени, фрагмент, описывающий фотографию генерала, сидящего на молу, представлен в настоящем времени: *«Не приходится сомневаться, что и те, кто абсолютно не знаком с деятельностью генерала и даже не слышал его имени, припомнят черно белую фотографию старика, сидящего в складном кресле на самом краю мола (Ялта, 1964 год). Она вошла в классику мировой фотографии, подобно паровозу, выпавшему из окна парижского вокзала, подобно маяку среди бушующих волн и т. д. Несмотря на жару летнего дня, старик сидит в белом френче. Он сидит под полупрозрачным тентом, положив ногу на ногу. Носок светлой туфли вытянут вперед параллельно земле и почти сливается с молотом, так что кажется, будто стоящий неподалеку маяк балансирует на носке этой изысканной обуви. Взгляд старика обращен вдаль и исполнен особого внимания того, кого не интересуют вещи, лежащие ближе линии горизонта. Этот старик – генерал Ларионов»* [ВОДОЛАЗКИН 2019: 14].

Таким образом, Ларионов показан в самом начале романа как «живой», несмотря на то что он 20 лет как умер и стал объектом истории.

Еще раз настоящее время возникает в романе, когда генерал разговаривает в Ялте с аптекарем Кологривовым об этапах жизни человека и о строении его тела и органов, а также об естественной и неестественной смерти. Завершается этот разговор выводом, к которому приходит генерал:

«–Значит ли это, – спрашивает генерал, что основной причиной смерти человека является его жизнь?»

Аптекарь Кологривов садится на стул и спокойно смотрит на генерала.

–Можно, ваше превосходительство сказать и так» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 292].



Настоящее в этом эпизоде говорит о повторяемости закономерностей жизни человека, обреченного на смерть, о вечном водовороте жизни и смерти.

Значимое настоящее появляется и тогда, когда всеведущий повествователь обращается к читателю с вопросом о «пригодности» Соловьева для исследования жизни генерала и разрешения загадки, почему тот остался в живых:

«Но вот что существенно: как раз на этой загадке и решил сосредоточиться историк Соловьев. Здесь можно предвидеть возражения в том роде, что является ли, дескать, историк Соловьев той фигурой, которая способна распутать сложнейший исторический клубок, и стоит ли вообще возлагать какие либо надежды на вчерашнего студента, да к тому же еще и self made man? Эти возражения не кажутся основательными. Достаточно указать – и этот факт был впервые установлен А. Дюпон, – что А. П. Гайдар в шестнадцать с половиной лет командовал полком. А что уж до self made man, то при широком понимании термина таковым следует считать всякого, кому удалось чего то в жизни добиться» [ВОДОЛАЗКИН 2019: 14–15].

Подводя итог, можно сказать, что в конце романа Соловьев вместе с повествователем распутывает сложно выстроенную историю жизни генерала. Однако, если прислушаться к еще одному герою – научному руководителю Соловьева – Никольскому, то можно повторить его слова о том, что «исчерпывающих истин не бывает», но при этом надо стремиться к «красоте достоверного знания».

Литература

- ВОДОЛАЗКИН 2019: Водолазкин, Е.Г. Соловьев и Ларионов. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной.
- ГРИМОВА 2015: Гримова, О.А. Поэтика энигматической интриги в романе Е.Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» //NARATORIUM. №1 (8). <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634333> (Date of Access: 02.04.2020)
- ТЮПА 2013: Тюпа, В.И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. № 2 (25): 72–91.

Наталья ФАТЕЕВА
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
Москва, Россия
nafata@rambler.ru



Зоя ПЕТРОВА

**ЗООМОРФНЫЕ МЕТАФОРЫ И СРАВНЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ*****Zoomorphic Metaphors and Similes
in the Modern Russian Prose****Abstract**

The article represents the main circle of zoonymous images common in the modern Russian prose, they are classified into thematic groups of the “Animals” class, the most frequent vehicles of metaphors and similes are identified, the circle of tenors is outlined, distributed according to the relative frequency of use in literary texts. By means of comparison with the traditional images of the class in question, presented in the dictionary of metaphors and similes of the previous period of the Russian literature, and with the figurative uses of zoonyms in the Russian linguistic world image based on materials of linguocultural dictionaries, the main directions of evolution of zoomorphic tropes in modern Russian prose are determined. Some aspects of textual functioning of zoomorphic tropes are studied: individual preferences in choosing their groups, their conceptualizing role in the text. The results of the study make it possible to get an idea of one fairly significant fragment of the figurative world image of the modern Russian prose.

Keywords: *metaphor, simile, comparative trope, zoomorphic trope, «tenor», «vehicle», figurative world image, evolution*

Важное место в образной картине мира современной художественной литературы занимают зооморфные тропы. Образную картину мира мы определяем как систему устойчивых образных соответствий, которые выражаются в конструкциях компаративных тропов, основные из них – метафоры и сравнения. Помимо зооморфных тропов, образы сравнения которых относятся к семантическому классу «Животные», в образную картину мира русской литературы входят такие крупные классы тропов, как антропоморфные, образы сравнения которых относятся к классу «Человек», фитоморфные – образы сравнения класса «Растения», а также тропы с образами сравнения классов «Камни, металлы», «Вода», «Огонь», «Свет», «Ткани, одежда» и некоторые другие.

Зооморфные метафоры и сравнения отличаются большим разнообразием опорных слов, обладающих широким набором признаков для уподобления различных денотатов животным, при характеристике человека – высокой степенью эмоциональной оценочности и часто – стилистической маркированностью.

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

Мы попытаемся дать обзор зооморфных тропов в современной русской литературе, выделить классы их образов сравнения и предметов сравнения, исследовать основания сравнения, рассмотреть функции тропов в художественном тексте. Поскольку в нашем распоряжении есть «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX вв.» [КОЖЕВНИКОВА – ПЕТРОВА 2000; 2010], а также лингвокультурологические словари [БРИЛЕВА И ДР. 2004] и [ГУДКОВ 2020], важное место в которых занимает описание образных употреблений зоонимов, то мы постараемся уделить особое внимание вопросу о том, что нового вносит литература XXI века в систему традиционных, устоявшихся в литературе и языковом сообществе зооморфных образов. В качестве материала исследования были взяты произведения Юрия Буйды («Стален»), Евгения Водолазкина («Авиатор», «Брисбен», «Лавр», «Соловьев и Ларионов»), Андрея Волоса («Имитатор»), Шамиля Идиатуллина («Город Брежнев»), Александра Иличевского («Матисс», «Перс»), Дины Рубиной («Бабий ветер»), Саши Соколова («Между собакой и волком»), Ольги Славниковой («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), Марины Степновой «Женщины Лазаря»), Татьяны Толстой (сборник «Круг»), Людмилы Улицкой («Даниэль Штайн, переводчик», «Зеленый шатер», «Казус Кукоцкого», «Лестница Якова», «Медя и ее дети»), Гузели Яхиной («Зулейха открывает глаза»).

Образы сравнения зооморфных тропов включают родовое слово *животное* и названия всех зоологических видов. Наибольшее их количество принадлежит к классу «Млекопитающие» (или «Звери»). Тут надо упомянуть родовое название *зверь* с его дериватами (*звериный, зверек, зверюга, зверушка, звереныш, зверье*). Лидируют в этом классе по частоте встречаемости в современных художественных прозаических текстах обозначение *кошка* и его производные (*кошечка, кошачий, по-кошачьи*), семантически близки к которому не столь употребительные *кот* и *котенок*, а также слова ЛСГ «собаки» – само обозначение *собака* со словообразовательными дериватами, *пес*, видовые обозначения *дворняга, шавка*, названия пород собак, обозначение детеныша собаки – *щенок* и его областной синоним *кутенок*, названия по признаку пола – *кобель* и *сука*. Не так часто встречаются названия других хищников – *волк* (и его дериваты *волчий, волчица, волчонок*), *лиса* (и *лис, лисий, лисичка, лисенок*), *шакал* (и *шакалий, шакаленок*), еще меньше частота встречаемости оказалась у названий *леопард, гепард, пантера, тигр, медведь* и *медведица, гиена, ласка, норка*. Среди названий копытных с большим отрывом лидирует *лошадь* и его дериваты (*лошадиный, по-лошадиному, лошадка*), и реже встречающиеся *конь, коняга, кляча, кобыла, кобылица, жеребенок*, видовые обозначения *саврас, мустанг, лошадь Пржевальского*, к ним примыкает название животного из семейства лошадиных – *кулан*. Следующее по употребительности название – *корова* (и *коровий*), реже встречаются *телка, телок, теленок, бык*. Следующее по частоте встречаемости название – *свинья*, к нему примыкают семантически близкие *кабан* (и *кабаний, кабанчик*), *боров* и *поросенок*. Дальше идут *баран* и *овца, козел, коза* и *козленок, верблюд, слон, жираф, лось, олень, лань, шياк, носорог*, у некоторых отмечены дериваты. Не очень часто в целом



встречаются названия грызунов и зайцеобразных (классификация животных взята из «Семантического словаря» [ШВЕДОВА 1998]), в порядке убывания частоты – *мышь, крыса, заяц, кролик, белка, дикобраз, тушканчик* (встретилось и родовое слово *грызун*), названия приматов: *обезьяна, бабуин, лемур*. Совсем редки названия насекомоядных, рукокрылых, сумчатых и ластоногих: *еж (ежик, ежонок), крот, летучая мышь, кенгуру, морж, тюлень, сивуч*.

Участвуют в компаративных тропах или даже создают их и названия частей тела зверей: *морда, лапа, хвост, вымя, пасть, копыто, бивни* и др.: «пошел к лупоглазой *морде* грузовика» (Ш. Идиатуллин), «В форточку вползло обессиленное декабрьское солнце, жидковатое, пыльное, едва живое. Тронуло вялой *лапой* волосы Галины Петровны, покатило по тумбочке высыпавшиеся из пакета огурцы» (М. Степнова), «У Гени на правом *копыте* ноготь врастает. <...> Она кряхтит от удовольствия, медленно ворочает по ребристому дну ванночки своими синюшными *копытами*» (Д. Рубина), «С угла молочно белело целое ледяное *вымя*, уже начинавшее капать» (О. Славникова).

В классе «Насекомые», куда мы включаем также и пауков (согласно не научной картине мира, а наивной), наиболее употребительны в компаративных тропах родовое слово *насекомое* и обозначения *бабочка* и *мотылек* (с видовыми обозначениями, например *бабочка-ночница, ночной мотылек*), *муха* и его производные *мушиный, по-мушиному, паук, жук* (с видовыми обозначениями: *жук-вредитель, жук-водомер, майский хрущ, скарабей*, дериватами: *жучиный, жучок*), *червь (червяк, червячок)*. Несколько меньше частота встречаемости у таких названий насекомых, как *комар, кузнечик, пчела* и *саранча*, еще реже встречаются *стрекоза, таракан, шмель, оса, гусеница, блоха, мошка, богомол, божья коровка, клоп, козявка, медведка, многоножка, мокрица, слизняк, трутень*. В метафорах и сравнениях используются названия стадий развития насекомых: *гнида, личинка, опарыш, куколка*.

Надо отметить наличие научных терминов среди названий насекомых в тропах, названий частей их тела, процессов, происходящих с насекомыми. Почему-то именно насекомые вдохновляют авторов углубляться в тонкости энтомологии. Так, Ю. Буйда характеризует мужчину латинским названием вида паука: «В шестнадцать Ириска вышла замуж. Он был энигматической личностью с мощными античными ногами. Биолог, диссидент. Но через два года они развелись. – Видишь ли, он вроде *пауков Cyrtophora citricola*, которым не все равно, какая самка их съест после совокупления, – они предпочитают скармливать себя молодым и девственным паучихам. А я к тому времени была уже паучихой потрепанной...». М. Степнова, сравнивая математическую формулу с насекомым, употребляет термины *педипальпы* и *хелицеры*, за разъяснением которых надо обращаться к энциклопедическим словарям: «А потом Линдт наконец завис на несколько минут над какой-то неслыханной формулой, больше похожей на сложное насекомое, ошестинившееся десятком хищных *педипальп* и *хелицер*».

Л. Улицкая, в сложной энтомологической метафоре описывая процесс превращения личинки в бабочку, уподобляя этому процессу процесс взросления

человека (см. об этом ниже), употребляет термины *метаморфоз*, *неотения*, *имаго*, *хитиновая скорлупка*.

Хитиновые стяжки и *скорлупки* упоминает и М. Степнова при образной характеристике взросления героини: «весной Галочке предстояло получить аттестат зрелости и, скинув *хитиновые стяжки* и *скорлупки*, преобразиться из куколки в великолепную абитуриентку».

Среди названий птиц наиболее активно используется родовое слово *птица* (и дериваты: *птичий*, *по-птичь*), иногда с определением: *дикувинная птица*, *редкая птица*, *хищная птица*, повторяются названия *курица* (и его дериваты *курочка*, *куриный*), стилистически сниженный синоним *клуша*, устойчивое словосочетание *мокрая курица*, а также семантически близкие *петух* и *цыпленок*, далее: *утка*, *голубь*, *щегол*. Реже встречаются *воробей* (*воробышек*), *ворона*, *гусь*, *журавль*, *канарейка*, *колибри*, *лунь*, *орел* (*орлиный*), *пава*, *перепел*, *райская птица*, *синица*, *совенок*, *сокол*, *цапля*, *чайка*, *чибис*, обозначения сказочных птиц: *жар-птица*: «Лампа, заботливо прикрытая шалью, сияла неярко, будто дотлевающая *жар-птица*, и свет от нее – мягкий, медный, с шелковыми кистями – играл с Марусиным живым лицом, приглушая седину, нежно сглаживая морщины» (М. Степнова), «Словно дряхлая *жар-птица* в ветхом атласном пере, предпочитавшая уже не летать, а тащиться, кланяясь, на полусогнутых ногах, старуха наконец залезла на площадку, постояла, опираясь в стену под звонком Катерины Ивановны, дыша под ним со свистом и странными перерывами» (О. Славникова), *Финист Ясный Сокол*: «После работы она заходила за ним в его кабинет – никакой романтики: уборщица вытряхивает урны, шваркает мокрой шваброй по линолеуму, а Аркадий Борисыч долго моет руки, трет щеточкой, подозрительно осматривает свои розовые ногти и с отвращением смотрит на себя в зеркало. Стоит, розовый, сытый, тугой, яйцевидный, Нину не замечает, а она уже в пальто на пороге. Потом высунет Треугольный язык и вертит его так и сяк – боится заразы. Тоже мне *Финист Ясный Сокол!*» (Т. Толстая).

Зафиксировано в сравнительной конструкции и обозначение древнего «родственника» птиц – *археоптерикс*: «Вид пассажиров казался уныл, словно запах раскрытых, заклинивших, как назло, зонтов, которые с точки зрения исподлобья так живо напоминают *подмышки археоптериксов*» (С. Соколов). Используются названия частей тела птиц – *перья*, *клюв*, *переносье сокола*, *куриная лапка*, *птичь* *потрошки*: «Но вдруг вал, дошедший антиклиналью от Большого хребта, вздымается *клювом* третичных складок, и я снижаюсь к *переносью сокола*, вглядываюсь в бельмо ослепительных солончаков, чтобы видеть северное основание Апшерона (А. Иличевский).

В семантическом классе «Рыбы» родовое слово *рыба* (с дериватами *рыбий*, *рыбка*) во много раз превышает по частоте употребления видовые обозначения *вобла*, *гуппи*, *камбала*, *карась*, *кефаль*, *лινь*, *налим*, *осетр*, *пиранья*, *плотва*, *сом*, *судак*, *щука*. В тропах встречаются также *икра*, *малек*, названия частей тела рыб: *акуля морда*, *рыбий потроха*, *рыбий кости*: «Чтобы припарковаться, мне пришлось сунуть *акулю морду* своего “Форда-просперо” далеко на тротуар» (А. Волос), «пыль, кислая на вкус и бурая на свет, будучи изредка

поливаема из медленных усатых машин, давала урчащую пену, которая долго лежала на солнце, будто *рыбы потроха*, и разлезалась большими дырками под ногами прохожих» (О. Славникова), «в квартире оказалось множество врачей, которым она забыла позвонить. Один, с усами как тонкие *рыбы кости*, что-то быстро писал на бумажках, левой рукой потряхивая полупустую пачку сигарет» (О. Славникова).

Из названий других обитателей моря в тропах встречаются *краб, моллюск, медуза, морская звезда, осьминог*.

Среди обозначений земноводных и пресмыкающихся в нашем материале встретились родовые названия *земноводное* и *рептилия*, обозначения *змея* (и дериваты *змеиный, по-змеиному, змейка*) и названия разных видов змей: *кобра, питон, удав*, а также *лягушка* (и *лягушечий, лягушачий, по-лягушьи*), *ящерица* (*ящерка*), черепаха (*черепаший, черепашка*), *хамелеон, крокодил* (*крокодильчик*).

Встречаются и названия ископаемых животных: *динозавр, тираннозавр, мастодонт*.

Если говорить о предметах сравнения компаративных зооморфных тропов, то, по нашим данным, около 90% из них составляют тропы, характеризующие человека:

его внешность, физические характеристики: «Вместе с риелтором Оксаной – смуглой косоглазой *кобылой* с мускулистыми ножищами – я около месяца искал подходящую квартиру на рынке вторичного жилья» (Ю. Буйда), «Девочка – лет 16-ти. Она только из моря. <...> Купальщица устраивается по-турецки, ко мне спиной. Линия позвоночника, лопатки, колени – *кузнечик*» (Е. Водолазкин), «Даниэль крикнул: – Рафаил! И вылез такой дряхлый *кузнечик* с большой костлявой головой, в арабской галабии, в выгоревшей до бесцветности среднеазиатской тюбетейке» (Л. Улицкая), «Садовник приходит трижды в неделю. Он вежливо выслушивает Геральдину, но курение в саду его не раздражает. Это спокойный, похожий на *моржа*, усатый человек (Е. Водолазкин), «Все-таки изредка, когда Тануси не бывало дома, Рябков вызывал к себе длинную, как *крокодильчик*, резвую натурщицу» (О. Славникова);

движения, физические действия, положение в пространстве: «и все мужчины наперебой кинулись приглашать Монетку, и она никому не отказывала, прижималась всем телом к партнеру, хохотала, стреляла глазками, виляла задницей, скакала *козой* и была на седьмом небе от счастья» (Ю. Буйда), «Виталик кивнул и стал ногой старательно, будто рисуя на песке, раскладывая неподвижного плешивого по полу. Зачем, Марина не поняла, а Виталик, убедившись, что плешивый застыл в позе расслабленной *морской звезды*, с разведенными конечностями, хэкнув, пнул гада в пах» (Ш. Идиатуллин), «Он [дядя Миша] удалялся потихоньку, едва волоча ноги, подшаркивая, согбенный, как *тираннозавр*, пустая холщовая сумка болталась у его коленей» (А. Иличевский), «нагибается подсмотреть за Хлебниковым: в щелочку за шкафом. Видит, как тот, перекошенный, выломив плечи, словно *птица* с неполно сложенными крыльями, и схватившись за край кровати, сидит: опухшие ноги в тазу» (А. Иличевский),

характер, особенности поведения: «Она была естественна, как *собака*, грызущая кость. Безо всяких ужимок разделась перед полужнакомым мужчиной догола, потому что так удобнее заниматься уборкой. <...> Ей были чужды условности, ограничения, табу, усвоенные людьми ради облегчения жизни» (Ю. Буйда), «А вот рассуждения о шахидах, об их завидной судьбе, Салаха настораживали. На коротком своем веку он успел сделаться хитрым и скрытым *волчонком*, и здесь он чуял опасность» (А. Волос).

Компаративным тропам с некоторыми опорными словами класса «Животные», характеризующим человека, в ряде контекстов можно приписать общий смысл (семантический инвариант) ‘отрицание человеческой сущности’, ‘удаленность от человека на эволюционной шкале’. Такое значение могут иметь образные обозначения *животное*, *скотина*, *обезьяна* (и названия видов обезьян), *земноводное*, *рептилия* и некоторые другие. Например: «[в Соловецком лагере] 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 отупение было, не позволявшее приходить в отчаяние» (Е. Водолазкин), «Вероятно, столкновение с реальностью сломало бы ее и превратило в безобидное *животное* с мутью в тепловатом взгляде, с единственной радостью покушать и с восстановленной по самым простым рефлексам на окружающее способностью орать» (О. Славникова), «Из всех звонивших я решил пойти навстречу только одной барышне – голос у нее дрожал. Вот что делают с мужчинами дрожащие голоса. Ответить, правда, согласился по телефону и всего на один вопрос. Задавала она его мучительно долго. – Какое главное открытие вы сделали в лагере? Вопрос, в сущности, банальный, как всё, что содержит слова “главный”, “самый” и т. п. Странно, что нужно было так долго блять, чтобы это спросить. Но чем банальнее вопрос, тем ведь сложнее на него ответить. – Я открыл, что человек превращается в *скотину* невероятно быстро» (Е. Водолазкин), «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*» (Е. Водолазкин), «Дверь директорского кабинета была приоткрыта. Самого директора видно не было, был слышен только его голос. Он кого-то отчитывал: – Из всех чувств у вас существует лишь хватательный рефлекс. <...> Нельзя жить одними рефлексами, – сказал он примирительно. – Нельзя быть такой, простите, *рептилией*» (Е. Водолазкин).

Среди зооморфных метафор, характеризующих человека, выделяется группа бранных слов со стертым образным значением, у них преобладает эмоционально-оценочное значение: *свинья*, *сука* (*сучка*), *гнида*, *баран*, *козел*, *кобель* и др.: «*Свинья* такая, посмел в мой дом прийти!» (Л. Улицкая), «Валечка тоже все понимала и заливалась пуще; еще и пуговка у нее, у *сучки* такой, невзначай

растегнулась (А. Волос), «. – За мной! Не рассыпаться! Держаться в кучу! В кучу, мать вашу растудыть! – группа мобилизованных в штатском, с красными повязками на рукавах и винтовками наготове, ведет дюжину испуганно озирающихся узкоглазых крестьян, одетых по-летнему, в пестрые чыба и тюбетейки; начальник отряда рвет глотку, выкрикивая команды, и после тихо шипит сквозь зубы: – *Бар-р-р-раны* узбекские, на мою голову...» (Г. Яхина), «Слышь, шелестели в коридорах одурелые от скуки и обжорства пузатые бабы, он на срок один год старше, говорят, со школы ее взял, старый *кобель*» (М. Степнова).

Зооморфная компаративная конструкция может характеризовать не конкретного человека, а целую общность людей: «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 (Е. Водолазкин).

Остальной небольшой процент предметов сравнения зооморфных тропов составляют следующие группы денотатов:

«Части тела человека»:

рука: «После того как я разделся и залез под одеяло, Фрина выключила свет, сунула руку в мою и затихла. Ее рука поворочалась в моей и замерла, словно *зверек*, удобно устроившийся в норке на ночлег» (Ю. Буйда), «Я наклонялся и целовал ее глаза, и чувствовал губами ресницы. Анастасия доставала руку из-под одеяла и медленно, как бы спросонья, двигала ее по направлению ко мне. Худую, с синими прожилками, как особую постельную *змею*» (Е. Водолазкин), «Порой Катерине Ивановне хотелось потрогать мать, но та не давалась, тоже поднимала руку, выплывавшую из рукава, точно снулая *рыбина*, заслонялась ею от неуверенной дочкиной руки (О. Славникова), «. – Му Мом! – Юрик подтолкнул Нору к парню. Тот протянул ей руку. Неожиданная для толстяка рука – подвижная и юркая, как отдельное *животное*» (Л. Улицкая),

пальцы: «Мать простонала, подняла под одеялом большое колено, и на ее руке, лежавшей ладонью вверх, пальцы зашевелились, будто *ножки* раздавленного *насекомого*» (О. Славникова),

грудь: «и Орина плыла надо мной, ляжки ее разводя по-лягушьи, совсем. Будто в зеркале плыла она наверху, будто блазилась, и волосы длинные тянулись, как тина вдоль боков и спины, грудь же – чтоб не соврать – ходили парой крупных *линей меж рыб*» (С. Соколов),

волосы: «Антарктически белая блузка, кипенное обрамление ворота и волосы, закрученные на затылке тугой лоснящейся *коброй*, придавали Кларе вполне деловой, административно-хозяйственный вид» (А. Волос), «В десять-одиннадцать лет у Катерины Ивановны были ровные детские ноги, две слабые косицы, подвязанные калачиками и напоминавшие *уши таксы*, ровная пухлая грудка с двумя свистульками, как у резиновых игрушек, но по-женски мягкий, выпирающий живот» (О. Славникова), «Александра Эрнестовна закапывает в глаз желтые капли. Розовым воздушным шариком просвечивает голова через тонкую паутину. Этот ли *мышиный хвостик* шестьдесят лет назад черным



павлиньим хвостом окутывал плечи? В этих ли глазах утонул – раз и навсегда – настойчивый, но небогатый Иван Николаевич?» (Т. Толстая),

рот: «однажды одноклассник Рябкова, спортсмен с округлой мускулатурой, стройный, как букет, аккуратно постучав и встретив ласковый взгляд хозяина, расшлепал ему рот в соленую *медузу* за свою чугунную статуэтку, которую затем унес, вдумчиво взвешивая на могучей, хорошенько после удара вытертой руке» (О. Славникова);

«Внутренний мир человека: ощущения, интеллект, эмоции, душа», например, *боль – дикий зверь*: «Тело походило на лабиринт, и боль бродила там как *дикий зверь*, голодная боль. Иногда она вырывалась с отчаянным воплем, со вздыбленной шерстью; она все время снилась Софье Андреевне в виде горбатого копытного чудовища, в виде помеси быка и негра, с кровавыми глазами и жесткими кудрями на башке» (О. Славникова), *воспоминания – рыбки*: «Ах, серебряные *рыбки* воспоминаний!.. долго ли вам еще плавать в наших душах!..» (А. Волос), *мысль – рыба*: «Игнатов разлепляет веки. Тело в последнее время стало легкое, как без костей, а носить его отчего-то трудно. И даже думать стало – трудно. Голова – пустая и будто плоская, бумажная; и мысли тоже – невесомые какие-то, летучие, как тени или запахи, – не ухватишь, не додумаешь до конца. И оттого эта, утренняя, мысль – неповоротливая, ленивой *рыбой* шевелящаяся в черепахе – кажется такой важной и нужной: надо вставать и идти на охоту» (Г. Яхина), *чувство – щенок*: «Это было прелестное чувство – нелепое и трогательное, как двухнедельный *щенок* с толстыми лапами и розовым голым пузиком» (М. Степнова), *душа – муха*: «Катерина Ивановна смутно представляла, что у одних людей душа всегда летает рядом и садится, как *муха*, туда и сюда, а у других, похожих на нее, живет далеко (О. Славникова);

«Общественный строй, социально-политические реалии»: *государство – свинья, пожирающая собственных поросят*: «Проклятая, бешеная власть жрала подданных, как *голодная свинья жрет собственный опорос*. Ну а как только ослабела, шатнулась – тут и настало время воткнуть ей в горло острое железо, напиться горькой крови, порубить на части! Утвердиться на собственных землях! – а тех, кто прежде командовал, сделать рабами!» (А. Волос), «лучшие сыны еврейского народа сами были участниками и вдохновителями русского бунта – и, надо сказать, бессмысленными участниками и беспощадными вдохновителями. Кстати, именно они стали и самыми первыми жертвами выпущенных на волю демонов, когда – спустя несколько ярких прерывистых лет – гигантская *имперская свинья* с хрюком поднялась из вековой лужи и принялась равнодушно *пожирать собственных поросят*, не разбирая особо, какие из них кошерные, а какие – не очень» (О. Славникова), *Россия – волчица*: «Ты куда теперь, Алфеева я спросил. Рассуждает: Россия-мать огромна, игрива и лает, будто *волчица* во мгле, а мы ровно блохи скачем по ней, а она по очереди выкусывает нас на ходу, и куда лучше прыгнуть, не разберешь, ау, никогда. <...> Облокотились взаимно мы на прощанье, облобызались – прощай-ка, не свидимся, преогромна *волчица* – раскинулась (С. Соколов), *город – слон*: «Город, как

огромный *слон*, подставлял любознательным зрителям то один бок, то другой, то хвост, то хобот... [впечатление Норы от Нью-Йорка]» (Л. Улицкая);

«Предметы, сделанные человеком»:

самолет – птица, муха, шмель, колибри, стрекоза, туша: «Полет. Аэроплан плывет в воздухе, как большая *птица*. <...> Я ведь не зря боялся... Не зря. Всё случилось тогда, когда сложные фигуры были уже показаны. Из дальнего поднебесья аэроплан Фролова летел на посадку. Круговое и плавное его снижение внезапно прервалось. Сравнение с *подстреленной птицей*, обошедшее потом все газеты, кажется мне и сейчас единственно возможным. Несмотря на свой откровенный романтизм, оно соответствовало тому, что я видел: правое крыло *по-птичьи* заломилось, и машина, вращаясь вокруг своей оси, устремилась вниз» (Е. Водолазкин), «Аэроплан кувырчался в воздухе. Он был похож на *муху*, на рассерженного *шмеля*, может быть, даже на *птицу колибри*» (Е. Водолазкин), «Все бежали врассыпную, но она поворачивалась лицом – к *стрекозе*, которая шла ей в переносицу, расстилая облако над светло-серыми грядами, нарастая блеском винта, неподвижностью шасси, очкастой головой пилота... (А. Иличевский), «[самолет] бесшумно нарастая *тушей*, шевелясь, подкручивая подкрылки, пропадал громадой за бетонным забором» (А. Иличевский),

здание – пчелиные соты, колония моллюсков, птица, рыба, червь: «С новыми браками в семье к основному зданию пристраивались новые части. Появлялись пристройки в связи с расширением кухни, комнат для слуг и подсобных помещений. Сооружения становились больше, но – не красивее. Они напоминали *пчелиные соты* или *колонию моллюсков* (Е.Водолазкин), «синела над речным простором крылатая громада высотки, похожая на вздетую в небо *птицу*» (А. Иличевский), «...Мне всегда нравилась задушевная простота здешних домиков – серых, белых, голубоватых, *рыбьим косяком* стоящих над заливом» (Д.Рубина), «Она заглянула напоследок в магазин, что подточил, как прозрачный *червь*, ногу дворца» (Т. Толстая);

экскаватор – богомол, дробилка – медведка: «Дорога приводит к карьере, вгрыземуся в берег Оки. Здесь добывается низкокачественный известняковый щебень. На дне его таятся два насекомых. *Богомол*: ковш экскаватора вмещает легковой автомобиль. *Медведка*: дробилка, похожая на бронепоезд, с зубатым забралом на рельсовом ходу» (А. Иличевский), *подушка – животное*: «Софья Андреевна вылезла уже на перемятую подушку, совершенно мертвую, будто задавленное *животное* (О. Славникова), *тетрадь – бабочка*: «Тут Петр полез во внутренний карман кителя, достал обрезанную до четвертинки школьную тетрадь, подул в нее, как в *бабочку*, чтобы раскрыла крылья, зачитал <...>» (А. Иличевский);

«Растения»: *листья – птицы, стаи птиц*: «Большие перепончатые листья тополей, уже летавшие над улицей, вились над бегущим, словно *птицы* преследовали обезумевшую жертву» (О. Славникова), «Улетавшие в озеро листья казались похожими на *стаи* мелких *птиц*, стремившихся почему-то на север (Е. Водолазкин), *лес – лис*: «Бор – красный, лес – *лис* с подпалинами, Итиль – медом потек перламутровым – ложкой ешь (С. Соколов), *каштаны – ежики*:



«Эти каштаны висели на ветках зелеными *ежиками*, иногда желтели. Будучи сбитыми метким броском палки, *ежики* лопались на лету, распадались на половинки, освобождая полированные красавцы-каштаны (Е. Водолазкин), *сердцевина тюльпана – собачья пасть*: «В последний год, перед отъездом, в воинство королевских тюльпанов затесался черный принц. Как *собачья пасть*, черно-багровая сердцевина открылась из-под газет в пучине алого» (А. Иличевский), *водоросли – змеи*: «Сиверская, 1917-й, я стою, прислонившись к перилам мостика. Скращенные 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» (Е. Водолазкин) и некоторые другие группы денотатов.

Встречаются «перекрестные» уподобления одних видов животных другим, например *собаки – лемуры*: «У стойки прожекторов в карьере стоят высокие «козлы». Рядом сидят четыре здоровых пса, братья. Они смотрят вверх наливными *лемурьими зенками* (А. Иличевский), *джейраны – рыбы*: «Джейраны похожи на рыб: вспархивают стайкой и поглощаются особой оптикой травянистой равнины» (А. Иличевский), *кошка – тиявка*: «а внизу, облизнув повисшую душу горячей жутью, протекла, точно черная *тиявка*, странно безногая кошка» (О. Славникова), *жеребенок – саранча*: «Игнатов хватает жеребенка сзади за круп и тянет, пытаясь оторвать от вымени. Тот дрыгает ногами, как *саранча*, и проскакывает у лошади под брюхом – на другую сторону» (Г. Яхина), *мухи – слоны*: «Над протяженной тушей, облепленной хвоей, веточками, отрядами муравьев, тут же появляются изумрудные, огромные, как *слоны*, мухи» (А. Иличевский).

Сравнение со словарями [БРИЛЕВА и др. 2004], [Гудков 2020], [КОЖЕВНИКОВА – ПЕТРОВА 2000; 2010] показывает, что большая часть перечисленных выше образов сравнения зооморфных тропов в современной литературе вполне традиционны и входят в ядро образов-зоонимов в русской языковой картине мира. Это такие образы, как *лошадь, кобыла, кляча, свинья, кошка, собака, волк, лиса, медведь, мышь, кролик, змея, бабочка, мотылек, стрекоза* и др. Иногда традиционность образа специально подчеркивается автором: «Черная женщина лет сорока – стильная, прекрасно одетая, гибкая, как *лань, прости за банальность*; тело молодое, сильное – двадцатилетнее» (Д. Рубина).

Обновление образных параллелей, пополнение состава образных парадигм происходит в основном за счет появления в рядах тропов новых видовых обозначений (об этом процессе писала Н. А. Кожевникова в работе «Эволюция тропов» [КОЖЕВНИКОВА 1995]). Так, помимо традиционных в языке художественной литературы родового обозначения *рыба* и видовых слов *угорь, щука, треска, карп, селедка, акула, карась, вьюн, пескарь, осетр, белуга, судак, окунь*, в тропах появляются и другие названия видов рыб: *глубоководная рыба, камбала, гуппи*, ранее в тропах не зафиксированные: «И щек у нее [Лизаветы] было меньше, чем требуется человеку, и челюстей больше, и нос хрящеватый, и вообще было в ней что-то от рыбы – черной, тусклой *глубоководной рыбы*, ползущей по дну в непроглядном мраке и не смеющей подняться выше,

в светлые солнечные слои, где резвятся лазурные и алые породы жителей от-мелей» (Т. Толстая), «Массировала лицо, шею, плечи, костлявые ключицы какой-то дохлой *камбале*» (Д. Рубина), «То, что прежде было горячим содержанием жизни – прозрачные, как аквариумные *рыбки-гуппи*, роженицы с их патологиями и осложнениями, преподавание, в котором Павел Алексеевич умел передавать своим ученикам помимо технических приемов ту маленькую неназываемую словами штучку, которая составляет сердцевину любой профессии, – становилось все более автоматическим и теряло ценность если не для окружающих, то для самого Павла Алексеевича» (Л. Улицкая).

Помимо слова *жук*, появляются *скарабей*, *жук-водомер*, *жук-вредитель*: «Пока мама возилась со мной в роддоме, эти *скарабеи* подгрести всё, что могли [Зоя о соседях]» (Е. Водолазкин), «Отпихнулся чем водится – и пошел *жуком-водомером* безвредным рывками ширь мерить. Точно как чибисы уключины плачут, ничуть не смазаны» (С. Соколов), «Нередко он заставлял жену прилепившейся к зеленой стенке, разделяющей квартиры, – толстенькую и невинную, будто *жук-вредитель* на листе, – ужасно боялся, что она просто изгрызет преграду в кружево и вот-вот прорежет первую округлую дыру» (О. Славникова).

В семантическом классе образов сравнения «Собаки» среди названий пород собак (которых и в более ранний период было достаточно много: *борзая*, *легавая*, *такса*, *бульдог*, *овчарка*, *фокстерьер*, *сенбернар*, *дог*) появляются новые: *бассет*, *боксер*, *итальянская борзая*: «Наш сосед по столику, пожилой мужчина в вязаной шапочке-петушке, похожий на *бассета*, запивал пирожок с вишней водой из литровой банки» <...> Попрощавшись с «*бассетом*», мы вышли на улицу и заговорили о людях в эпоху перемен (А. Волос), «Невысокий, широкогрудый, с крупными родинками на щеках, он [профессор Гансовский] был похож на старого *боксера* – и в собачьем смысле тоже» (Л. Улицкая), «Антон Иванович исхудал так, что стал похож на *итальянскую борзую*» (Л. Улицкая).

Традиционное уподобление человека лошади дает начало новому образу *человек – кулан* (кулан – животное семейства лошадиных): «Королев вытвердил святого Антония: «Душевные силы тогда бывают крепки, когда ослабевают телесные удовольствия» – и для входа в бродяжничество начал тренироваться: голодать и бегать. По утрам носился по Пресне, как *кулан*: по Заморенова к церкви, перелезал через забор, пересекал захламленный двор астрономического музея, выбирался на холмы Рочдельской улицы, Трехгорку – и рушился с нее на набережную, река излучиной увлекала его бег» (А. Иличевский).

Происходит также такое явление, как расширение круга предметов сравнения у конкретного образа сравнения. Так, среди типичных денотатов, сравниваемых с насекомыми, – летательные аппараты, изделия из бумаги, ткани – появляется *нож – насекомое*: «кухонный нож, который он сжимал в руке, большой нож, которым баба Сватья скребла полы и столы, нож с зазубренным лезвием, огромный и ржавый, похожий на какое-то омерзительное *насекомое* (А. Волос).

Образ *пираньи* характеризует обычно человека или группу людей, а также негативные внутренние состояния. Появляется новый образ *банки (медицинские)*

– *тираньи*: «Кашель так глубок, что одного чтения для поправки недостаточно. Врач порекомендовал ставить банки. <...> Новый прилив страха – перед снятием банок. Мальчику кажется, что в спину они впились намертво. Напоминают маленьких злых рыб. Может быть, *тираний* (Е. Водолазкин).

Слова *хищник*, *гепард* обычно характеризуют людей. Самолеты традиционно сравниваются с птицами и насекомыми, редко – рыбами, из зверей – с китом и кашалотом, бронтозавром и ящером. Появляется новый образ *самолет – хищник*: «Самолет вырывается на взлетную полосу, приостанавливается, но мотор тут же резко увеличивает обороты. Рыча и сотрясаясь от нетерпения, машина в одно мгновение набирает скорость. Так ведет себя на охоте *хищник* – дрожит, поводит хвостом. Не сразу вспоминаю, кто именно. Кто-то из семейства кошачьих – какой-нибудь, допустим, *гепард*. Хороший образ. Охота на пространство, отделяющее Париж от Петербурга» (Е. Водолазкин).

Для современной литературы характерно такое явление, как нахождение нового основания сравнения у традиционного, устойчивого образного соответствия. Например, у образной параллели «человек – гиена» в русском языковом сознании и в художественной литературе такие основания сравнения, как *злая, коварная, подлая, крадется за кем-л., сбегаться, как гиены на падаль, хохот гиены*. У Ю. Буйды появляется сравнение, высвечивающее новую грань этого образа: «Когда-то Лу досталась мне “за так”, “сама упала”, как все мои женщины – как Роза Ильдаровна, Лариска или Жанна, но всех их я без труда оставил в прошлом, как *гиена*, которая вечером не помнит, какой падалью утоляла голод утром».

Слово *червь*, согласно словарю [БРИЛЕВА И ДР. 2004], используется «для характеристики жалкого, ничтожного и/или интеллектуально и духовно убогого человека». Е. Водолазкин наделяет персонажа, уподобляемого червю, несколькими свойствами: «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».

Образ *слизняк*, который обычно характеризует человека как жалкого, ничтожного, приобретает у А. Иличевского совсем другие черты: «Так продолжалось почти три года, пока не пришел к власти новый комендант, решивший обследовать Молочный дом, чтоб узнали, какой он тихо-грозный, какие у него роговые очки, вкрадчивый шаг, текучий облик. <...> Его страдальческая привычка, с которой он *вытеснял действительность из своей окрестности*, подобно *слизняку*, закатывающему стекловидным следом живую шелуху, – напоминала движенье бурлаков в связке».

Если традиционно у образной параллели «боль – змея» такие основания сравнения, как *обвиться, подползать, жалить*, то у Д. Рубиной та же образная параллель имеет и другое основание сравнения: «и боль *шелестела* в горле и груди, как *змея* в высохшей траве, и жалила, жалила, жалила...».

Иногда новое основание сравнения меняет оценку образа на противоположную. Традиционно образ *свинья* характеризует человека негативно, как нечистоплотного, грубого, невежественного, пьяного, толстого. О. Славникова

модифицирует этот образ основаниями сравнения *румянцем* и *белым пушком* и подчеркивая смену знака оценки: «Как ему было не прибиться к почтальонке Гале, *румянцем* и *белым пушком* напоминавшей племянницу *свинью* – но напоминавшей *по-хорошему*, в милом человеческом облике».

Еще один способ модификации, конкретизации, индивидуализации образа, придания ему нового смысла – это приписывание ему определения. Среди этих определений есть более или менее традиционные, как, например, *подопытная крыса*, *хищная птица*, *перелетная птица*, *подбитая птица*, *бешеная собака*, *бродячая собака*, *резаная свинья*, *каторжная лошадь*, *цирковая лошадь*, а есть (тоже более или менее) индивидуальные: *защекотанные зайцы*: «Мы слетели [с горки], как пригоршня *защекотанных зайцев*, кувыркаясь и гогоча» (Ш. Идиатулин), *нашкодившая дворняга*: «Подобно *нашкодившей дворняге*, изгнанной, но вновь вернувшейся к родной калитке, Вадя осел в сквере перед Новодевичьим монастырем» (А. Иличевский), *деликатная кошечка в чужом дворе*: «Мама, незабвенная Роза, была маленькая очаровательная блондинка, скорее русая, скорее пепельная, с пепельно же серыми глазами. Для того чтобы разглядеть в ней эту однотонную тихую красоту, следовало некоторое время понаблюдать, как она двигается: осторожно, опасливо, как *деликатная кошечка в чужом дворе*» (Д. Рубина), *обезумевшая курица*: «Я рассказывала Мэри, как однажды с парашютом попала в БП – беспорядочное падение. Он слушал, то и дело в ужасе хватаясь за щеку: такой трепетный, просто смешно! <...> – О, боже, боже... – повторяет Мэри, зажимая ладонью рот. Глаза вытаращены, клюв торчит – *обезумевшая курица*. – Ты такая смелая, я восхищаюсь тобой! (Д. Рубина), *лягушка, распятая на лабораторном столе*: «Галина Петровна сидела за столом, не поднимая глаз, и только иногда легко, едва заметно улыбалась, и никто не подозревал, что улыбка эта – результат совершенно механического, почти произвольного напряжения мышц, как у *лягушки, распятой на лабораторном столе* и раз за разом пропускающей через себя электрические разряды» (М. Степнова).

Определения при опорном слове тропа могут отсылать к историческим событиям, мифам и сказкам: «– Мы были *помпейскими кошками*, – сказал он. – Вы знаете, что при раскопках Помпеи археологи не нашли ни одного кошачьего трупа? Собак нашли, а кошек – нет. Кошки почувствовали беду и сбежали незадолго до извержения Везувия...» (Ю. Буйда), «Хозяин кафе – лысый толстяк с мешками под глазами и грустным взглядом <...> выпиливал, шкурил, клеил, лачил, шпатлевал плоскости и фюзеляж планера, стоявшего неподалеку в ангаре, полном сена и заржавленных огнетушителей. Закончив латку, он гладил рукой крыло, вел ладонью, прикладывался щекою, выслеживая и наслаждаясь гладью, профилем, яростно застывшей, рыбьей тягой лонжеронов. Толстяк был похож на *крота, выхаживавшего мертвую ласточку*» (А. Иличевский), «Записи свои Христофор обычно оставлял там, где они были сделаны, – на лавке, на печи, на поленище. <...> Следя за перемещениями Христофора, Арсений уже знал, где искать его записи. Порой на месте обнаруженной грамоты в тот же день



находилась другая, а то и не одна. Временами дед казался Арсению *курицей, несущей золотые яйца*, их надо было только успевать собирать» (Е. Водолазкин).

В некоторых случаях в тексте происходит отсылка тропа к некоторой ранее описанной реальной ситуации, без которой понимание его смысла неполно или невозможно. Например, в романе Е. Водолазкина «Брисбен» описывается квартира родителей Кати, по профессии орнитологов, в которую приезжают Катя с Глебом. «Птичьи» метафоры, характеризующие Катю, прочитываются на фоне этой ситуации: «В отличие от Кати, Глеб в квартире орнитологов никогда не жил, и сидящие на полках птицы его удивляли. Глеб не подбрасывал их и не расковыривал, но и он не мог отказать себе в удовольствии погладить нежный пух под их крыльями. Впрочем, наибольшим удивлением в этой квартире была для него другая *птица* – Катя. Возможность дотронуться до ястреба или горного орла не рождала в Глебе и малой доли того счастья, которое он испытывал, касаясь нежной Катиной шеи. Она была *журавлем в небе*, который неожиданно спустился к Глебу в руки и не обнаруживал ни малейшего желания улетать. Просыпаясь по утрам, Глеб испытывал мгновенный страх, что счастье лишь приснилось, а его *жар-птица* улетела». Кроме того, в этом контексте своеобразно использован фразеологизм «Лучше синица в руках, чем журавль в небе», благодаря которому метафора приобретает дополнительный смысл.

В некоторых случаях можно проследить индивидуально-авторские предпочтения в выборе опорных слов тропов. Так, в романе М. Степновой «Женщины Лазаря» наблюдается повышенная концентрация слов семантического класса «собаки». Чаще всего употребляется слово *щенок*, оно характеризует как персонажей и их чувства, так и окружающую действительность – улицу, посуду, одежду. Кроме того, в тропях повторяются слова *дворняга, собака, шавка, волкодав, сенбернар, пастушья псина, болонка, выставочный пудель, кобель* – как в речи повествователя, так и персонажей. Создаются образы со сложной семантикой, характеризующие сложную судьбу одной из главных героинь, – *изувеченная собака Павлова; собака, раздавленная колесом*.

В романе Ш. Идиатуллина, в котором повествование ведется от лица подростка, много тропов с опорными словами, обозначающими детенышей животных: часто повторяются *щенок, щень*; кроме того, встречаются обозначения *котенок, страусенок*, слово с уменьшительным суффиксом *кабанчик*. Главный герой оценивает с помощью этих слов себя и других, другие (взрослые) персонажи – милиционеры, отец, учительница, – тоже употребляют их. Кроме того, в этом романе много слов молодежного сленга.

В романе О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» особенно много тропов класса «Насекомые». С помощью этих образов характеризуются разные персонажи: свекровь Маргариты – *комарик, вьется по-комариному вдоль стены, мошка*, Маргарита – *насекомое*, Катерина *по-мушинуму счесывает с ног сандалии*, Иван *порхает мотыльком по стране, ползет, как муха*, Комарихе казалось, что она, как *насекомое сидит на потолке, что ее можно перервать, как желтопузую муху; она ползла, как насекомое по ветке; комариками ныли старухи в церкви, пешеходы – жуки*, Иван *заставал жену*

прилепившейся к стенке, будто жук-вредитель, новорожденный ребенок – червячок, сосед – бабочка-ночница, образы насекомых характеризуют и разные другие реалии: пальцы матери – ножки раздавленного насекомого, тело матери – муха, извлеченная из компота, глаза Комарихи – мотыльки, тени – крылья гигантского насекомого, духи жглись, как укусы пауков, брошка похожа на дохлого паука, камешки из-под колес автобуса прыгают, как блохи, солнечный блик трепещет, как бабочка, листья – бабочки, тапки слетели с ног, как мотыльки, воланы на платье напоминают тропических паразитов.

Кроме того, в этом романе, изображающем тяжесть, грязь и безысходность повседневной жизни, используются зооморфные тропы, которые не встретились в нашем материале больше ни у кого из авторов: обозначающие в прямом значении вынутые внутренности и экскременты животных: «пыль, кислая на вкус и бурая на свет, будучи изредка поливаема из медленных усатых машин, давала урчащую пену, которая долго лежала на солнце, будто *рыбы потроха*, и разлезалась большими дырками под ногами прохожих», «Спустя какое-то время Маргарита подняла Катерину Ивановну из-за разоренного стола, где в стакане остался плавать перепутанный, как *птичьи потрошки*, букет завялых одуванчиков», «Они по очереди подходили пошептать с героиней собачьей свадьбы, а та, вместо того чтобы сгорать от стыда, бессовестно хихикала, поджимая голые колени, большие, как *коровьи лепехи*, и казалась страшно довольной».

В заключение отметим, что зооморфные тропы могут играть в художественном тексте концептуализирующую роль. Один из основных мотивов в романе Улицкой «Зеленый шатер» – мотив взросления человека, становления личности, описывается в терминах превращения насекомого из личинки в бабочку, при этом употребляется соответствующий научный энтомологический термин *метаморфоз*, а также другие термины: *личинка*, *куколка* – стадии развития насекомого, *имаго* – взрослое существо, *неотения* – достижение способности к размножению до наступления взрослости. Все эти термины используются во внутренней речи и в реальной речи Виктора Юльевича – учителя Михи, Ильи и Сани. Надо отметить, что в этот ряд обозначений включается и традиционная образная параллель *душа – бабочка*: «Несмышленные малыши, человеческие *личинки*, они потребляют всякую пищу, какую ни кинь, сосут, жуют, глотают все подряд впечатления, а потом окукливаются, и внутри *куколки* все складывается в нужном порядке, выстраивается необходимым образом – рефлексy отработаны, навыки воспитаны, первичные представления о мире усвоены. Но сколько *куколок* погибает, не достигнув последней своей фазы, так и не треснув по шву, не выпустив из себя *бабочку*. Анима, анима, душенька... Цветная, летающая, короткоживущая – и прекрасная. А какое множество так и остается *личинками* и живет до самой смерти, не догадываясь, что взрослость так и не пришла», «Но почему-то *метаморфоз* этот происходил далеко не со всеми, скорее с меньшинством его воспитанников. В чем суть этого процесса? Пробуждение нравственного чувства? Да, конечно. Но почему-то с одними это происходит, а с другими нет. Есть какой-то загадочный модуль перехода: обряд, ритуал? А может, вид *Homo sapiens*, человек

разумный, тоже переживает явление, сходное с *неотенией*, наблюдающейся у червей, насекомых, у земноводных, – когда способность к половому размножению появляется не у взрослых особей, а уже *на личиночной стадии*, и тогда не доросшие до взрослого состояния существа плодят себе подобных *личинок*, так никогда и не превратясь во взрослых?».

В конце романа, в главе, в название которой вынесен энтомологический термин «*Имаго*», Миха осознает происшедшее с ним превращение, появление крыльев, осознает свою взрослость, но это приводит к трагическому концу: улетает крылатое существо (душа), оставляя хитиновую скорлупку (тело): «Распоряжаться собой – это и значит быть взрослым. А эгоизм – качество подростковое. Нет, нет, не хочу больше быть подростком... <...> Снял ботинки, чтобы не оставлять грязных отпечатков подошв, вспрыгнул на подоконник, едва на него опершись. Пробормотал: «*Имаго, имаго!*» и легко спрыгнул вниз. <...> Улетает крылатое существо, оставляя на земле хитиновую скорлупку, пустой гроб летящего, и новый воздух наполняет его новые легкие, и новая музыка звучит в его новом, совершенном органе слуха».

Таким образом, проведенное исследование позволило выявить основной круг зоонимических образов сравнения, распространенных в современной русской прозе, расклассифицировать их по тематическим группам класса «Животные», выявить наиболее частотные опорные слова метафор и сравнений, а также очертить круг предметов сравнения, характеризующихся этими образами, распределив их по сравнительной частоте употребления в текстах. Сопоставление с традиционными образами сравнения рассматриваемого класса, представленными в словаре метафор и сравнений предшествующего периода русской литературы, и с образными употреблениями зоонимов в русской языковой картине мира по материалам лингвокультурологических словарей, позволило определить основные направления эволюции зооморфных тропов в современной русской прозе. Рассмотрен ряд аспектов функционирования зооморфных тропов в контексте художественного произведения – индивидуально-авторские предпочтения в выборе их отдельных групп, концептуализирующая роль в тексте. Результаты исследования дают возможность составить представление об одном достаточно значительном фрагменте образной картины мира современной прозы.

Литература

- БРИЛЕВА И ДР. 2004: Брилева, И.С., Вольская, Н.П., Гудков, Д.Б., Захаренко, И.В., Красных В. В. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь. Выпуск 1. Москва: Гнозис.
- ГУДКОВ 2020: Гудков, Д.Б. Люди и звери. Русские прецедентные имена и зоонимы в национальном мифе. Лингвокультурологический словарь. Москва: ЛЕНАНД.
- КОЖЕВНИКОВА 1995: Кожевникова, Н.А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. Москва: Наука.
- КОЖЕВНИКОВА – ПЕТРОВА 2000: Кожевникова, Н.А., Петрова, З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Выпуск 1: «Птицы». Москва: Языки русской культуры.
- КОЖЕВНИКОВА – ПЕТРОВА 2010: Кожевникова, Н.А., Петрова, З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Выпуск 2: «Звери, насекомые, рыбы, змеи». Москва: Языки славянских культур.
- ШВЕДОВА 1998: Шведова, Н.Ю. (ред.). Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Москва: Азбуковник.

Зоя ПЕТРОВА
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
Москва, Россия
zoyp@mail.ru



Ангелика МОЛНАР

**МЕТАФОРИЗАЦИЯ В РАССКАЗЕ
«ПИКОВАЯ ДАМА» ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ***

**Metaphors in Lyudmila Ulitskaya's
Short Story "The Queen of Spades"**

Abstract

This paper opens up how Lyudmila Ulitskaya in her short story "The Queen of Spades" develops the crisis situation which her heroes gets into. So, the problems of the crisis should be analysed also from a broader perspective, however, we will confine ourselves to only one rather narrow aspect of the analysis of poetic utterance, namely the tropological one. The chosen (mechanical and animalistic) metaphors are connected with the figure of the main heroine and also her revolting daughter.

Keywords: *Ulitskaya, The Queen of Spades, figures, heroes, metaphors*

Введение

Целью статьи является изучение того, как в рассказе Л.Е. Улицкой «Пиковая Дама» метафоры трансформируются на уровне сюжета в тематические единицы, конкретизируя новую семантику и призывая к новой интерпретации.

Научная литература. В центре внимания разных (в том числе, гендерных, женских, психоаналитических и т.п.) интерпретаций стоят разные вопросы современного переосмысления классической повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» [ПОБИВАЙЛО 2007; САВКИНА 2016; ШТЫРОВА 2013]. Выявляется, как в рассказе Улицкой используются литературные традиции [ЗАВЬЯЛОВА 2016] и поэтические формы [ИШКИНА 2003; КОЛЯДИЧ 2004; САФОНОВА 2009]. Лингвосемантическая классификация некоторых метафорических образов также представлена [МОЛНАР – НИКОЛИНА 2019], однако требуется ее восполнение литературной интерпретацией.

Методология. Художественный язык современной русской прозы определяют не только стилистические и другие особенности, или же полное отсутствие традиционных поэтических средств. Следует обратить внимание и на формы порождения тропов, которые создают новое значение, и на языковые трансформации, которые образуют новые знаменосочетания. План словесного оформления, «высказывание» же и в современной литературе может демонстрировать как знаменосочетание, так и реализацию поэтических средств, т.е.

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



создание языковых и семантических метафор, ибо именно они превращают прозаические произведения в поэтические. Более того, метафоризация и в современной литературе тесно взаимосвязана как с пониманием, так и с экзистенциальными вопросами.

Основная часть

Если же воспринимать метафору как обязательное условие человеческого понимания, и перефразировав это же определение при помощи метафоры, то первая фраза Людмилы Улицкой в рассказе «Пиковая дама» представляется «метафорой метафор»: «кто 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...» [УЛИЦКАЯ 2006: 87]. В данном случае не достаточно причислять ее к бытовым, тривиальным тропам («время как машина»), так как она – новая метафора, не имеющаяся в повести Пушкина, и образует личный, экзистенциальный смысл, относящийся к жизни человека, в данном случае, одной из героинь рассказа Улицкой – Анны Федоровны, дочери Мур, которая старается понять как свою мать, так и себя. Более того, новая семантика тематизируется в поэтическом произведении и приводится как метафора воплощения смерти (в образе Мур).

Это также, как и все остальные определения, присваивается точке зрения Анны Федоровны, следовательно, восприятие героини становится неким «образом слова»: «Она 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]. Воспоминания Мур метафоризируются поездом, а образ ее мышления – железной дорогой. Это, с одной стороны, относится к механизму, а с другой, – становится новаторским сближением двух совершенно разных понятий, соотношение которых алогично. Неожиданное сочетание и секвенция звуковых повторов в фразе «мерцательная аритмия» также входит в этот ряд. Языковая метафора, образующаяся из анаграмматических соположений, предвещает и семантический сдвиг в эпитете и управляемом им слове, ибо «мерцание» и «аритмия» никогда не сближаются в бытовой речи, только в рассказе Улицкой. Здесь метафора, относящаяся к неровности времени, распространяется на образ героини «Мур» и ее связь с миром: она охватывает собой все.

Не только особенность мышления, но и дух героини внесен в метафорическое поле текста, относящееся к воспоминанию. Разные значения слова выражаются одной его формой, которая связывает эти значения в тексте рассказа Улицкой. Интересно, что в результате такой операции совпадение знако-звукового состава слов также служит семантическому сближению, присвоенному точке зрения дочери. Здесь явно наблюдается не только языковая игра: «Живая одним духом. Но каков был этот дух, Анна Федоровна знала преотлично. Зажимая в руке новенькую книжку, дух произнес: – Какая глупость понаписана

в этих воспоминаниях!» [УЛИЦКАЯ 2006: 92]. «Теперь она включалась на духах.» [УЛИЦКАЯ 2006: 100]. Так взаимосвязываются мысли, тело и дух Мур.

В тексте рассказа данное соотношение распространяется и на другие слова с целью конкретизации абстрактного: «Кому-то могло показаться, что мысли у старушки скачут, как голодные блохи, но Анна Федоровна знала об удивительной материнской особенности: она всегда думала о нескольких вещах одновременно, как будто плела пряжу из нескольких нитей» [УЛИЦКАЯ 2006: 105]. Итак, мышление сравнивается с блохами по признаку прыжка, но обогащается и через посредство эффектного эпитета «голодные». Кроме того, и пряжение нитей присваивается образу, тем самым распространяя поэтизацию на еще одну вещь, далекую по значению от имеющихся. Отметим, что в силу такого сближения отдаленных образов, фигура Парки также включается в ассоциативный ряд, выстраиваемый в тексте в связи с Мур: она наделяется способностью плести и отрывать жизнь человека [МОЛНАР – НИКОЛИНА 2019: 97]. Героиня в самом деле больше чем причастна как рождению и жизни, так и смерти Анны Федоровны.

В тексте рассказа не только имя, но и прозвище «Пиковая Дама» становится темой, реализуясь с новой семантикой. Главную героиню Мур отождествляет с пушкинской героиней Марек, бывший муж ее дочери Анны Федоровны: «А матушка твоя – настоящая Пиковая дама. Пушкин с нее писал» [УЛИЦКАЯ 2006: 118]. Это он, как генератор главного конфликта сюжета (попытка освободить семью от рабства / опеки Мур), вводит литературную интерпретационную линию в рассказ. Ее фигура и в самом деле является воплощением заглавия рассказа.

Описание внешних черт старухи Улицкой реализует «мертвенность» ее образа. Следующее сравнение служит выражению сходства с образом Вия, кроме того, включается и функция зеркальности: Мур «медленно двигала длинными веками и неодобрительно смотрела на Анну Федоровну глазами цвета пустого зеркала» [УЛИЦКАЯ 2006: 91]. Пустота, которая определяет образ героини, появляется и в развернутом сравнении, ставшем метафорой жизни Мур. Героиня ходит в черном, что и соответствует карточной масти: «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]. Черное кимоно, кажущееся пустым, костлявость рук фигуры, торчащая шея маркируют ее куклообразность (марионетка), т.е. она не простое уподобление, а словно настоящее олицетворение смерти. Возникает аналогия и с другим фольклорным образом – Кошечем Бессмертным [МОЛНАР – НИКОЛИНА 2019: 97].

В этой связи следует обратить внимание и на театральность в презентации героини, связанную с ее желаниями: «в центре пустой сцены оставалась она одна и ее разнообразные желания» [УЛИЦКАЯ 2006: 105]. Агрессия Мур и подкрепляет ее безграничную власть над родными, их полную подчиненность перед ее бесконечными требованиями. Предметным выражением капризов и повелений «Пиковой дамы» Улицкой становится колокольчик, сопоставляемый

с цветком: «Бронзовый колокольчик, уткнувшись лепестковым лицом в лянное сукно, стоял перед ней» [УЛИЦКАЯ 2006: 97]. Главный атрибут ее фигуры, вещь воплощает металлическую волю и вегетативную витальность героини. Это выражается на уровне дискурса, в частности, и в фоническом порядке слов с секвенцией *ле/ло. Привычка требовать героиней немедленного удовлетворения всех ее желаний метафоризируется в тексте также при помощи образов войны и угасания огня: «Мур, пришедшая было в боевое настроение, при виде такой находчивости сразу же угасла» [УЛИЦКАЯ 2006: 96].

Более пошлые желания современной Пиковой дамы олицетворяются в тексте, образуя новые метафоры, так как глаголы в данном соотношении раньше не были введены в обиход: «романы наскучили, опреснели, желания потеряли прежнюю упругость» [УЛИЦКАЯ 2006: 133–134], т.е. они старели параллельно телу героини. Подобным образом создаются инновативные сближения и в следующих сочетаниях, которые демонстрируют ненасытную фигуру телесными удовольствиями: был «роман. Ослепительный, невиданный, с молодым актером»; а затем «посыпались одна за другой подруги» [УЛИЦКАЯ 2006: 134]. Неслучайно, вместо глагола «посыпались», означающего в прямом смысле «уронить чего-то сыпучего», приводится слово со значением «подали в ящик».

Пассии позволяют героине одержать верх как над своими соперницами-ровесницами, так и над смертью. Такой же вещью оказывается молодильный «крем» для кожи, требуемый Мур. Здесь опять употребляется не «стершая метафора», или, по-другому, действенная в повседневной разговорной речи, а новое сравнение: «Так не забудь купить мне крем, – и провела слабыми пальцами по расплывающейся, как старый абрикос, коже» [УЛИЦКАЯ 2006: 105]. В перечислении поклонников Мур также приводится инновативная метафора, созданная в тексте при помощи неожиданных в данном контексте эпитетов. Они обозначают людей с неясным определением пола: «неопределенными существами, находящимися в узком и мучительном зазоре между полами» [УЛИЦКАЯ 2006: 94].

Имя Мур явно содержит и отклик на «кошачий» характер и поведение героини. Русское же слово-сегмент «мур» обозначает главное свойство кошек: мурлыканье. Ласковым назвать героиню рассказа в отношении своих родных нельзя, однако для определения ее связей с мужчинами вполне уместно употребляется указание именно на этот глагол (имя как «индекс»). Итак, с одной стороны, при создании нового слова-имени «Мур» образуется новая метафора (кошка), которая выполняет дополнительную поэтическую функцию в литературном тексте. С другой стороны, внешняя характеристика фигуры Мур однако отражает нечто противоположное органичности, натуральной изящности и пушистой тонкости кошек. Неоднократно подчеркивается ее чопорность и приращенность к ходильной машине – металлическому двигательному механизму, что придает некую машинообразность ее фигуре: «на кухню, поскрипывая колесиками своей ходильной машины, с прямой, как линейка, спиной, явилась Мур» [УЛИЦКАЯ 2006: 90]. Исходная фраза о мироустройстве

(механизм из колесиков) будто бы повторяется при чтении того, как из инвалидной коляски руководит миром своей семьи Мур.

Кошачьи свойства Мур наблюдаются в ее былых любовных отношениях с мужчинами, которые напоминают поведение «мартовских котов», по крайней мере в восприятии ее дочери, и представляются через посредство выразительных эпитетов, метафор, слов, употребляемых в связи с животными, как например, «течка»: Анна Федоровна будучи подростком «решила, что никогда не выйдет замуж: не было для нее ничего противнее, чем мурлыкающий голос, возбужденный смех и протяжные стоны из материнской спальни... вечный гон, течка, течка...» [УЛИЦКАЯ 2006: 143].

В связи с образом Анны Федоровны раскрываются совершенно иные свойства, чем у Мур: она вносит свет, порядок в мир, устраняет нарушения этого порядка, как на микроуровне глаза, так и макроуровне семьи и мира. Героиня же успешно оперирует людей, исцеляет их, возвращая им зрение, т.е. свет. По этой причине ее рука, которая вооружена инструментом-машиной, особо бережется ею, тем более, что дома она либо прикасается горячего, либо отбивает стекло. Таким образом механика упоминается не только в связи с фигурой Мур. По этой причине и оказывается катастрофическим расстройство Анны Федоровны, сказывающемся на состоянии ее руки. Это также – как необычное сочетание – репрезентуется и при помощи сравнения после звонка Марека: на героиню нахлфнула «дикая слабость». «Даже от руки кровь отхлынула, ослабли и промялись подушечки пальцев, как после большой стирки» [УЛИЦКАЯ 2006: 102].

Детализация в рассказе раскрывает признаки руки Анны Федоровны («грубая, но умелая»), отличающиеся от руки Мур (тонкая, но мертвенная кисть»), и дополняется указанием на горло: «Руки она берегла, как певица горло. ... Каждый день запускала она вооруженные манипулятором руки в самое сердце глаза» [УЛИЦКАЯ 2006: 96–97]. Центр глаза, как орган восприятия света, по стершей метафоре именуется сердцем, как органом жизни и человечности. Ряд, состоящий из сплошных глаголов и создающий упорядоченность несовместимых элементов (грубая рука – тонкое чудо), превращается в коренную метафору рассказа, сближающую глаза и механизм: «этими грубоватыми пальцами латала, штопала, подклеивала тончайшее из мировых чудес...» [УЛИЦКАЯ 2006: 97]. Работа героини метафоризируется как «работа ювелира» по общему признаку тонкости и прециозности. Однако можно применить фразу, обозначающую результат последней операции Анны Федоровны: «вся ювелирная работа пошла насмарку» [УЛИЦКАЯ 2006: 130], как в ее работе, так и в семье.

Улицкая оперирует эффектом неожиданных сочетаний и в том случае, когда Анне Федоровне представляется реакция Мур на попытку семьи сбежать от нее. Несовместимые понятия соединяются так, что при вертикальном чтении текста можно обнаружить связь и со «стеклянными глазами» Мур. Итак, с одной стороны, витальная Мур названа «кошкой», «тигрицей на охоте», а с другой, – определения ее фигуры («бледные глаза») и ее слова («стеклянный крик») относятся к смерти. В результате сравнения голоса Мур с осколками разбитой посуды смысл обрастает словно вещным выражением ее истерик.



Сюда примыкает и предмет (и форма) речи героини: «женский мат». Этим и развивается изначальное сочетание в порождение смысловой равноплановости «нехорошего» слова и «осколочности». Реализуется также созвучие слов «мать» и «мат»: «побледневшие глаза Мур, тихий хрипловатый голос, повышающийся до звонкого стеклянного крика. Осколки разбитой посуды. Самый подлый, самый нестерпимый мат – женский...» [УЛИЦКАЯ 2006: 154]. Мур так и не названа матерью в тексте, даже ее дочь думает о ней, только как о «Мур». Пример нецензурной речи героини – «с херакой у него обстояло из рук вон плохо» [УЛИЦКАЯ 2006: 93] – содержит производное слово от *хер, которое соединяется с широко известным фразеологизмом «из рук вон плохо». Словесное ругательство Мур создает истинно театральную сцену. Услышав брань, водитель такси, «парень с дипломом театрального института» «прислонился к стене, наслаждаясь неожиданным театром» [УЛИЦКАЯ 2006: 156].

Дело в том, что Мур не разрешает своей семье уехать к Мареку на греческий остров, который мог бы стать для них райским местом для спасения и устранения их «безотцовщины», вызванную ее же действиями. По этой причине и становится эмблематичным событием попытка у других членов семьи противостоять ее прихоти. Мужелюбивая, но смертоносная Мур же не только огораживает женщин своей семьи от внешнего мира, мужчин, но она также не позволяет своему незаконнорожденному правнуку, единственному мальчику в семье, увидеть мужской образец в виде его деда. Она сворачивает в комок письмо-приглашение Марека и показывает Грише фигу. Ласковое мурлыканье и стеклянный крик противопоставляются точно так же, как сравнение Гриши при приезде такси: «дрожащий от нетерпения, как щенок перед утренней прогулкой» [УЛИЦКАЯ 2006: 156], и акт действия героини при получении письма Марека с приглашением: «фыркнула Мур» [УЛИЦКАЯ 2006: 147]. Здесь разворачивается настоящий конфликт рассказа – сцепление собаки и кошки, мужчины и женщины. «Боевые» действия, жест героини отмечен красным цветом (ср. ее крашенные ногти) и вербальной манифестацией «нападения». Мур показала правнуку «фигу с сильно торчащим вперед ярко-красным ногтем большого пальца. Второй рукой она ловко выхватила приглашение из рук опешившего мальчишки, не ожидавшего такого дерзкого нападения. Опершись локтями о перильца, она скомкала конверт и бросила плотный, как хороший снежок, бумажный ком прямо к входной двери...» [УЛИЦКАЯ 2006: 148].

Уподобление бумажного комка снежку коннотирует игру, превращенную в настоящий бой на уровне вербального конфликта, ибо мальчик в ответ употребляет такой же нецензурный мат, как его прабабушка: «–Гадина поганая! Сука гребаная!» [УЛИЦКАЯ 2006: 148]. Он теряет самообладание словно Германн у Пушкина, однако его слова не приводят к внезапной кончине старухи. Мур же со своей стороны только со спокойным достоинством изображает обиженную жертву. Ходильная машина Мур скрипит колесиками подобно ее матерным словам, «стеклянному крику». Но и тихая модальность ее слов ужасающая, ибо обозначает оскорбление в сторону ребенка и его матери Кати: «Припустив печальные веки, Мур с тихой укоризной обратилась к внучке: –Забери



своего выблядка, деточка. Деточка, детей надо воспитывать, – поскрипывая колесиками, поехала на кухню» [УЛИЦКАЯ 2006: 148].

Бунт подавленной дочери Мур, Анны Федоровны возникает только в ее воображении. Презентация поступка бунта в тексте строится с одной стороны, на звуковых повторах (*раз/с, сла), а с другой стороны, на действенных поэтических эпитетах: «И увидела вдруг как уже совершенное: она, Анна, размахивается расслабленной рукой и наотмашь лепит по старой нарумяненной щеке сладкую пощечину...» [УЛИЦКАЯ 2006: 154]. Фраза «нарумяненная щека» устанавливает семантическую связь с красным цветом и искусственностью Мур, а «сладкая пощечина», размещенная «расслабленной рукой» Анны Федоровны, содержит ее же точку зрения – это ей становится сладко поднять руку на свою мать, которая отравляет всем, в том числе и ей, жизнь. В начале рассказа одетая в черное платье Мур не позволяет своей дочери выпить черный кофе, требуя себе черный шоколад с молоком, а затем отказывается от своего же желанья. В конце рассказа требование «черной» героиней «белого» молока (ср. кошка) в кофе посредственно приводит к смерти ее дочери, образ которой в тексте носит светлые краски. Таким образом в рассказе тематизируется цветовая метафорика.

Синий свет, как раньше серый, начинает определять образ героини. Здесь он переносится на небо, которое сопоставляется с глазом [МОЛНАР – НИКОЛИНА 2019: 98]. Напомним, что Анна Федоровна – офтальмолог (глазной врач). Метафорический ряд посредством дигрессий переходит в высказывание, дополняясь и зеленым цветом сквера, расположенного возле церкви Скорбящей Богородицы: «и чистейшая зелень прибранного скверика возле уютной округлой церкви Всех Скорбящих» [УЛИЦКАЯ 2006: 153]. Наименование сакрального здания позволяет установить аналогию между образом героини Улицкой и Божьей Матерью. Анна Федоровна именно в этом месте и «упала вперед» [УЛИЦКАЯ 2006: 154].

Двигательная коляска (механизм) в тексте рассказа переименуется в «клеточку» и «капитанский мостик» корабля, управляющего жизнью семьи, когда Катя после смерти своей матери, словно мстя за нее, реализует ее фантазию и ударяет Мур в лицо. Таким образом, разворачивается изначальная метафоризация текста «Пиковой Дамы» Улицкой (ср. колесики). «Катя подошла к Мур и, размахнувшись расслабленной рукой, наотмашь вlepила по старой, еще не накрашенной щеке сладкую пощечину. Мур мотнулась в своей клеточке, потом замерла, 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... Катя прошла мимо нее, на кухне вспорола пакет и плеснула молоко в остывший кофе» [УЛИЦКАЯ 2006: 157]. Разница между совершаемым жестом пересечения границы и описанием воображаемого поступка Анны Федоровны – это то, что Мур здесь еще не накрасилась и не кричит, а отвечает тихо, что все будет по ее хотению. Катя действует вместо своей матери и тогда, когда в заключении рассказа она наливает в кофе молока, потребованного Мур. Кофе уже

остыло, стало таким холодным, как молоко и окружающий, заснеженный мир. Образы молока и снежного мира связывает и белый цвет. Результата от удара, как бунта, однако нет, ибо, предположительно, все продолжится в прежней колее.

Выводы

Метафоризация в рассказе Улицкой развертывает кризисную ситуацию. Созданные тропы играют важную роль в порождении нового значения бунта и пересечения границы. Из этого следует также, что поэтические элементы становятся необходимыми составляющими не только для генерирования нового литературного текста, но также для переосмысления события-пуанта.

Литература

- ЗАВЬЯЛОВА 2016: Завьялова, Е.Е. «Пиковая дама» Л.Е. Улицкой в свете традиций рождественского рассказа // Трансформация жанра в историко-литературном процессе. (под ред. проф. Г.Г. Исаева). Астрахань, ИД «Астраханский университет», 70–75.
- ИШКИНА 2003: Ишкина, Е.Л. Поэтика рассказов Л. Улицкой // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение. Киров, 102–104.
- КОЛЯДИЧ 2004: Колядич, Т.М. Своеобразие организации циклов рассказов Л. Улицкой // Литературный процесс в зеркале рубежного сознания. - Магнитогорск, 332–334.
- МОЛНАР – НИКОЛИНА 2019: Молнар, А.–Николина, Н. Типы и функции компаративных тропов в современном прозаическом тексте (на материале рассказа Л. Улицкой) // Slavica 48: 96–100.
- ПОБИВАЙЛО 2007: Побивайло, О.В. Опыт психоаналитического прочтения рассказа Л. Улицкой «Пиковая дама» // Молодежь – Барнаулу – 2006: сборник трудов городской научно-практической конференции молодых ученых. Барнаул, Издательство БГПУ, 98–99.
- САВКИНА 2016: Савкина, И.Л. Пиковая дама: Женственность и старость в современной российской женской литературе. // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. № 1. 275–288.
- САФОНОВА 2009: Сафонова, Е.Г. «Пиковая Дама» Людмилы Улицкой: категории пространства – времени в произведении: [11 кл.] // Литература, 36–38.
- УЛИЦКАЯ 2006: Улицкая, Л.Е. Пиковая дама // Улицкая Л.Е. Первые и последние: Рассказы. Москва, Эксмо, 87–157.
- ШТЫРОВА 2013: Штырова, А.Н. Образ «la femme fatale» в повести «Вешние воды» И.С. Тургенева и рассказе «Пиковая Дама» Л.Е. Улицкой // Филология и литературоведение. №4 [Электронный ресурс].
URL: <http://philology.snauka.ru/2013/04/469> (дата обращения: 08.03.2020).
- ЩУКИНА 2011: Щукина, Д.А. Символика интертекста в русской литературе XXI века // Мир русского слова. № 3. Санкт-Петербург, 80–83.

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



Марина ЛАРИОНОВА – Надежда ТРОПКИНА

**«ЧЕХОВСКАЯ ДЕКОРАЦИЯ»:
«ВИШНЕВЫЙ САД» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА***

**«Chekhov's Stage Set»:
«The Cherry Orchard» in the Russian Poetry of the 20th-early 21st Centuries**

Abstract

Chekhov's text is one of the most significant constituents of the Russian poetry of the 20th – early 21st centuries. The one most frequently alluded to is the play by Chekhov – «The Cherry Orchard». The play written at the break of historical epochs turns out to be in tunes with the times of another turning-point. This fact conditions the allusion to the Chekhov's text in a poem «The Young Poetry» by V. Kornilov. The main feature of the crucial time period in the poem is the category of freedom, unexpectedly granted during the historical turn and change. The key theme, which determines the historiosophical sense of the text, is a quotation from «The Cherry Orchard», a dialogue between Gaev and Fiers. I. Kabyshev perceives the Chekhov's play both mythopoetically and symbolically in such poems as «How Niveous-White Everything Is in Russia Today!» and «The Snow Started to Fall Without Delays». She introduces a different time into the text, models the reality after the events described in «The Cherry Orchard» and interpreted by the author of the poem in the lower clef (as in «crumbled estate»). The loss of the Garden, its disintegration, the loss of entity, is a gradual, step by step, process – into dachas, then into dust; that is the way the motif of vanishing space and culture appears.

Keywords: *Chekhov, «The Cherry Orchard», poetry, Kornilov, Kabyshev*

Активное обращение современных авторов к творчеству Чехова – очевидный факт, отмеченный многими исследователями. Так К.Д. Гордович пишет: «Современные писатели достаточно часто обращаются к мотивам и образам Чехова. Творческие задачи при этом решаются самые разные: изображение жизни сквозь призму наивного детского сознания; изображение обитателей "сумасшедшего дома", их восприятие окружающего мира как путь обнаружения не просто противоречий жизни, но абсурда и алогизма в ней и др.» [ГОРДОВИЧ 2017: 122].

Чеховский пласт в современной прозе и драматургии исследован достаточно подробно. Менее детально изучено обращение к чеховским мотивам и образам в поэзии. Между тем Вл. Коробов во вступительной заметке к публикации стихотворной подборки о Чехове «Ах, зачем нет Чехова на свете!..» пишет: «Около 150 единиц хранения насчитывает картотека «Чехов в русской поэзии» Дома-музея А.П. Чехова в Ялте» [КОРОБОВ 2009: 55].

* Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, проект № АААА-А19-119011190182-8.



Чеховский текст – одна из значительных составляющих русской поэзии конца XX – начала XXI века. Современную поэтическую чеховиану составляют произведения столь разных поэтов, как А. Кушнер, Ю. Левитанский, И. Бродский, Ю. Кублановский, Н. Глазков, Т. Кибиров, Б. Ахмадулина, С. Кекова, Б. Окуджава, О. Дозморов, и многих других. К числу наиболее частотных относится обращение к пьесе Чехова «Вишневый сад». В ряду многочисленных произведений, которые так или иначе содержатся отсылки к чеховскому тексту, отразились различные грани художественной семантики и поэтики пьесы «Вишневый сад». В нашей статье мы рассмотрим один семантический пласт интерпретации чеховской «закатной пьесы» на материале творчества двух поэтов разных поколений – В.Корнилова и И. Кабыш.

Значение заглавного образа пьесы «Вишневый сад» истолковывается в диапазоне от «символа дворянского быта» до «метафоры смены исторических эпох, где бы и на какой социальной почве эта смена ни происходила» [ПОЛОЦКАЯ 2003: 5]. Такой разброс интерпретаций предсказуем: в историческом и общекультурном контексте «Вишневый сад» дает широкий простор для различного рода творческих интерпретаций.

Закономерно, что сама чеховская пьеса, написанная на изломе исторических эпох, оказывается созвучной времени другого перелома, «смены веков» на ином историческом витке. Этим обусловлено обращение к чеховскому тексту в стихотворении В. Корнилова «Молодая поэзия»:

Поэзия молодая,
Тебя еще нет почти,
Но славу тебе воздали,
Не медля, твои вожди;

И те, лет кому семнадцать,
Кому восемнадцать зим,
Уверены: все – эрзацы,
И надо дерзать самим;

И надо смахнуть с насеста
Заевшихся стариков,
Преемственность, и наследство,
И прочую смерть стихов.

Тут сразу без сиволдая
Закружится голова.
Поэзия молодая,
Наверное, ты права.

Но нынче поменьше к лире
Приставлено сторожей,
И ей одиноко в мире,
Свободнее и страшней.

И душу ободрить сиру
Пред волею и бедой
Навряд ли сейчас под силу
Поэзии молодой [КОРНИЛОВ 2004: 242–243].

В жанровом отношении текст представляет собой послание молодым поэтам, и в этом продолжение традиции русской классической литературы и поэзии Серебряного века. Стихотворение написано в 1987 г., когда и в жизни страны, и в литературной ситуации происходили бурные перемены. В. Корнилов, художник сложной и во многом драматичной судьбы, после многих лет отлученности от читателя вновь становится «разрешенным». О поэтическом языке Корнилова Н.В. Королева пишет: «Его стихи были просты и прямолинейны, без метафорических и иных прочих украшений, но покоряли своей удивительной, ясной и какой-то бесхитростной поэтичностью» [КОРОЛЕВА 2004: 248]. Поэзия Корнилова тяготеет к автологической речи, к намеренно культивируемой «безобразности». В стихотворении «Молодая поэзия» чеховское начало можно уловить уже в самой интонации беседы-раздумья, размышления и сомнения («Наверное, ты права»). Однако чеховский пласт в тексте глубже – он формирует важнейшую грань его семантики. Главной приметой переломного времени в стихотворении Корнилова оказывается категория свободы, неожиданно дарованной в ходе исторического поворота. К этой категории Корнилов не раз обращается с своей лирике конца 1980-х гг. Яркий пример тому – стихотворение, совпадающее по времени написания с текстом послания к молодой поэзии – «Свобода» (1987). Оба эти произведения составляют определенное смысловое единство, раскрывая разные грани сложного процесса, вызванного новой реальностью. В стихотворении «Свобода» в фокусе авторской рефлексии оказывается внутреннее ощущение лирического героя, которое прямо выражено в первой и последней строфе текста: «Не готов я к свободе» – «А пришла – не готов» [КОРНИЛОВ 2004: 231–232]. В стихотворении «Молодая поэзия» тема свободы осмысливается как самоощущение художника на историческом переломе. В строке, предшествующей финальной строфе, закономерно соединяются два слова: «свободнее и страшней». Поэт обретает свободу, но одновременно ощущает свое одиночество в мире, и это не романтическое самовосприятие художника, противостоящего толпе – это, напротив, осознание мессианской роли поэта, призванного спасти – ободрить – человеческую душу. И ключевым мотивом, определяющим историософский смысл текста, оказывается в стихотворении Корнилова цитата из «Вишневого сада» – диалог Гаева с Фирсом:

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей [ЧЕХОВ 1978: 224].

Это обращение к образу Фирса из «Вишневого сада» – знаменательно. В целом ряде исследований Фирс рассматривается как главная фигура чеховской пьесы – характерно название статьи «"Вишневый сад" - пьеса про Фирса? О новых смыслах классического образа» [ХИМИЧ 2010]. В репликах Фирса о прошлом («В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили <...> Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали... [ЧЕХОВ 1978: 206]; «Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего» [ЧЕХОВ 1978: 222] срабатывает механизм мифологических народных рассказов о прошлой жизни, записанных и исследованных фольклористами только в наши дни: «Рассказы о прошлом и настоящем конструируют идеальное прошлое, обладающее такими признаками, как нормированность (упорядоченность) жизни, наличие веры, мистического опыта и знания, единства людей и т.п.» [БАРАНОВА 2000: 67–68]. Элементы ламентации («Жизнь-то прошла, словно и не жил» [ЧЕХОВ 1978: 254], словесного высказывания, содержащего жалобы на жизнь [RIES 1997: 84]), как бы замыкают круг, завершают жизненный цикл. В стихотворении В. Корнилова актуализирован историософский и мифопоэтический потенциал образа чеховского героя: слова Фирса о прошлом в стихотворении поэта конца XX века оборачиваются на изломе времен сбывшимся пророчеством.

Символическое значение образа сада в чеховской пьесе складывается из нескольких мифологем: дерево, вишня, сад, цветение. Образ вишневого сада в его исторической ретроспективе находит одно из самых ярких воплощений в поэтическом творчестве И. Кабыш.

Одно из первых таких обращений – стихотворение «Как в России-то нынче бело!..»:

Как в России-то нынче бело! –
двор что чеховская декорация:
завело, залило, замело:
место дикое, дикая нация.

Мы страшны, потому что грешны:
раскромсали именье на дачи, на
пыль: и всё бы нам власть старшины –
сатаны: у, рабы, азиатчина!..

Что за тени в терновых венцах?
Что за время: кончина ли? роды ли?
Дом проели мы на леденцах,
за похлёбку имение продали.

И, ненужные днесь никому,
мы, как Фирс, заколочены заживо,
позабытые Богом в дому,
во саду, где порубки не зажили,

в деревянной России, в шкафу:
нам спастись, что верблюду в игольное
влезть ушко: вот и бьёмся в строфу,
как в оконце четырехугольное [КАБЫШ 2008: 74].

Уже в первой строфе стихотворения возникает двойное пространство: историческое и сценическое: «Бело <...> чеховская декорация» напрямую перекликается с семантикой белого цвета, доминирующего в чеховской пьесе и в одежде персонажей (Лопухин в белой жилетке, белая комната, Фирс в белом жилете и в белых перчатках, Шарлотта Ивановна в белом платье, покойная мама Раневской вспоминается в белом платье, белые руки Дуняши, Прохожий в белой рубашке, белый бильярдный шар Гаева), и в самом образе сада: «Сад весь белый» – реплика Гаева, «Весь, весь белый! О, сад мой!», «белое дерево», «Белые массы цветов» – Раневской. Уже экспозиционной ремаркой чеховской пьесы имплицитно вводится белый цвет: «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты» [ЧЕХОВ 1978: 197]. Отталкиваясь от сюжета чеховской пьесы, И. Кабыш вводит в текст иное время, моделирует реальность, которая последовала за событиями, которые описываются в «Вишневом саду» и интерпретируются автором стихотворения в сниженном ключе («раскромсали именье»). Утрата Сада, его распадение, утрата целостности, движется поэтапно – на дачи, потом на пыль – возникает мотив исчезающего пространства. Этот мотив заложен в самой чеховской пьесе, с словах Ани: «Вишневый сад продан, его уже нет» [ЧЕХОВ 1978: 241]. Упоминание пыли в строках Кабыш – это и реализация действия, связанного с глаголом «распылить»: измельчить, и рассеять. И таким же образом исчезает усадебный мир – мир прежней России, утрачивается его культура, превращаясь в свою противоположность «место дикое, дикая нация». Характерна в этом контексте перекличка с другим стихотворением И. Кабыш – «А снег пошел без проволочек...». Начинающееся прямой отсылкой с Пастернаку, в последней строфе оно содержит обращение к чеховскому тексту:

Как входят в толщи атмосферы,
откуда нет пути назад,
в судьбу как входят, кроме веры,
безо всего. Себя на скверы
кроша, чтоб стал вишнёвый сад [КАБЫШ 2008: 197].

Вишневый сад в финале стихотворения воплощает идею утраченной целостности бытия, скверы – своего рода реинкарнация образа дач, на которые распадается, распыляется сад.

Определение «дикая» в контексте стихотворения «Как в России-то нынче бело!..» может прочитывается как знак возвращения пространства и людей, его населяющих, к некоему первобытному, рабскому состоянию – его знаком становится «азиатчина». Не случайно в стихотворении возникает и образ сатаны. Ю.М. Фаткуллина отмечает: «Последняя пьеса драматурга раскрывает различные схемы искушения демоническим героем, демонстрирует демонических героев, относящихся к различным культурным традициям» [ФАТКУЛЛИНА 2013: 32]. Развитием этого мотива в стихотворении Кабыш становится отсылка к библейскому тексту, которая предстает в стихотворении в прямом сопоставлении с цитатой из «Вишневого сада»: «Дом проели мы на леденцах, за похлёбку имение продали» [КАБЫШ 2008: 74]. В стихотворении библейский и евангельский контекст расширяется и дополняется строкой «ненужные *днесь* никому» (курсив наш. – М.Л., Н.Т.), строками «нам спастись, что верблюду в игольное / влезть ушко». Строки с анафорическим началом – авторское вопрошание – обращены к «шествию теней» в терновых венцах. Сама ситуация крушения мира, шествия, настойчиво повторяющихся вопросов перекликается и с поэмой Блока «Двенадцать». Образы третьей строфы стихотворения полигенетичны: они восходят и к евангельскому контексту, и к строкам из поэмы В. Маяковского «Облако в штанах»:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год [МАЯКОВСКИЙ 1978: 238].

Ключевым в стихотворении оказывается образ Фирса («мы, как Фирс, заколочены заживо») – именно ему, заключенному в России, в доме, в шкафу, который оборачивается гробом (здесь, возможно, отсылка и непосредственно к тексту «Вишневого сада» и образу шкафа, о чем пишет Ю.В. Доманский [ДОМАНСКИЙ 2015], и к роману И. Шмелева «Солнце мертвых» с его образом шкафа-гроба), уподоблен образ авторского я / мы, для которого единственное возможное спасение – поэзия, творчество. Знаменательна в стихотворении антиномия смерти – рождения, столь органичная для пьесы «Вишневый сад».

К теме судьбы России в продолжение и полемике с чеховской традицией И. Кабыш обращается и в стихотворении

А нужно просто понять,
что вся Россия – наш ад
(«Наш сад», – слукавил Чехов).
Понять – и успокоиться.
И перестать, наконец, строить да перестраивать.
[КАБЫШ 2008: 97]

Эти строки Кабыш интерпретирует Л. Аннинский, напрямую связывая их с темой судьбы России у Чехова и у поэта XXI века: «Слово “Россия” включает

в словесной сети сверхнапряжение. Понимая это, героиня нас как бы успокаивает, приводя в свидетели такого остроумца, как Чехов» [Аннинский 2008: 20].

Итак, события, происходящие в последней пьесе Чехова стали миромоделирующими в поэзии В. Корнилова и И. Кабыш, поэтов другой эпохи, а вишневый сад – символом перелома в истории и человеческом сознании. Однако исторический комплекс мотивов, к которым обращаются поэты, далеко не исчерпывает смысл чеховского текста в русской лирике второй половины XX – начала XXI века. Не менее существенна интерпретация вишневого сада как воплощения универсума. В работе «К гипотетическим контекстам “Вишневого сада”» отмечается: «Художественное пространство “Вишневого сада”, в силу необходимости помещенное “в комнате с тремя стенами”, подразумевает образ *мира как мифологического музыкального инструмента и мира как сферы*, невидимой “осью” которой и является лопнувшая струна» [Лоцилов – Тыщенко 2014: 239]. В этом контексте знаменательно обращение к чеховской пьесе в лирике Б. Ахмадулиной и И. Лиснянской, но это тема дальнейшего исследования.

Литература

- Аннинский 2008: Аннинский, Л. Невеста. В кн.: Кабыш И. Невеста без места. Москва: Время, 5-24.
- БАРАНОВА 2000: Баранова, В.В. Рассказы современных крестьян о прошлом и настоящем. В кн.: Традиции в фольклоре и литературе (под ред. Лурье, М.Л.). Санкт-Петербург: 66–76.
- ГОРДОВИЧ 2019: Гордович, К.Д. Обращение современных авторов к мотивам «Вишневого сада». В кн.: Чеховские чтения в Ялте. Вып. 23: Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия (под ред. Пернацкой, О.О.). Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 122–132.
- ДОМАНСКИЙ 2015: Доманский, Ю.В. Шкаф в «Вишневом саду». В кн.: Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков. Коллективная монография (под ред. Головачева, А.Г., Гульченко, В.В., Доманский, Ю.В.). Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 49–57.
- КАБЫШ 2008: Кабыш, И. Невеста без места. Москва: Время.
- КОРНИЛОВ 2004: Корнилов, В. Собрание сочинений: В 2 т. Т.1. Стихи и поэмы. Москва: Хроникер.
- КОРОБОВ 2009: Коробов, Вл. «Ах, зачем нет Чехова на свете!..». Вступ. заметка к публикации стихов о Чехове // Нева. № 12, 4–24.
- КОРОЛЕВА 2004: Королева, Н. О тех, кто в памяти и в сердце. Воспоминания о Владимире Корнилове // Вопросы литературы. 2004/6: 246–261.
- ЛОЦИЛОВ – ТЫЩЕНКО 2014: Лоцилов, И.Е., Тыщенко, В.П. К гипотетическим контекстам «Вишневого сада». В кн.: «Учености плоды»: к 70-летию профессора Ю.В. Шатина. Новосибирск: Издательство НГПУ, 219–255.
- МАЯКОВСКИЙ 1978: Маяковский, В.В. Собрание сочинений: В 12 т. Т.1. Москва: Правда.
- ПОЛОЦКАЯ 2003: Полоцкая, Э.А. «Вишневый сад»: Жизнь во времени. Москва: Наука.



- ФАТКУЛЛИНА 2013: Фаткуллина, Ю.М. Комедия А.П. Чехова «Вишневый сад» в аспекте феномена демонического // От текста к контексту. 1: 29–33.
- ХИМИЧ 2010: Химич, В.В. «Вишневый сад» – пьеса про Фирса? О новых смыслах классического образа. Известия Уральского государственного университета, Сер. Гуманитарные науки. 1 (72) 26–35.
- ЧЕХОВ 1978: Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т.13. Москва: Наука.
- REIS 1997: Reis, N. Russian talk: culture and conversation during perestroika. Ithaka & London, Cornell University Press.

Марина ЛАРИОНОВА
Федеральный исследовательский центр
южный научный центр российской академии наук
Ростов-на-Дону Россия
ssc-ras@ssc-ras.russc-ras@ssc-ras.ru
ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

Надежда ТРОПКИНА
Волгоградский государственный социально-педагогический университет
Волгоград, Россия
literature@vspu.ru
ORCID ID: 0000-0003-0720-8069



Наталья НЯГОЛОВА

ВЕЩЬ – ТЕЛО – ФЛЭШБЭК В «ЧАЙКЕ» РЕЖИССЕРА МАЙКЛА МАЙЕРА

Object – Body – Flashback in “The Seagull” by Michael Mayer

Abstract

The article features the transformation mechanisms of Chekhov’s play “The Seagull” in its film adaptation of 2018 by Michael Mayer. The director’s concept activates the opposition “memory – forgetfulness” and this is based on composition-visual reminiscences, i.e. flashbacks. The world of objects and the body discourse in the film complies with that specific film story of nostalgia in which the past is not simply going back to the things the characters were through, but also as a new reading of Chekhov’s intertextuality in the context of Anglo-Saxon cinema culture as well as a stylized memory of the Russian classic writer and his times.

Keywords: *film adaptation, flashback, dramaturgy, poetics, discourse*

Последнюю американскую экранизацию чеховской «Чайки» 2018 года киноcritика встретила доброжелательно. Фильм театрального режиссера Майкла Майера она определила как «обращение с текстом, довольно уважительное для современной экранизации» [АЛЕКСАНДРОВА 2019] и «почтительную версию пьесы». [ДИНЧЕР 2019]

Но «верность» к литературному первоисточнику далеко не самая существенная характеристика фильма Майера. В нем можно выявить специфическую кинематографическую стратегию, соотносимую с определенным горизонтом рецепции драматургического мира Чехова в культуре XXI века.

Самый броский ход Майера, на котором держится его режиссерская концепция, это сюжетно-композиционная инверсия. Фильм начинается событиями четвертого акта пьесы до появления Нины, потом представлены события первых трех актов в форме ретроспективных вкраплений или флэшбэков, а потом снова четвертый акт уже до конца.

Флэшбэк становится частью киноязыка еще в 40-е годы XX в. в фильмах французского поэтического реализма, расширяя выразительные возможности этого языка. Связью между прошлым и настоящим при этом часто является общее пространство. [ПОЗНИН 2008: 318] Прием флэшбэка в принципе может актуализировать мотивику памяти и забвения, подчеркнуть значимость прошлого или обремененность им на фоне настоящего и дать некую психологическую аргументацию характеров персонажей. Флэшбэк заметно замедляет ход действия и по словам голливудского сценариста Линды Сегер, он «несет скорее информативную, чем драматургическую нагрузку». [СЕГЕР 2019: 148] Флэшбэк в фильме Майера осуществляется на базе общего пространства. Приезд Ирины Аркадиной (Аннет Бенинг) и Тригорина (Корри Стол) в родовое



имение из-за нерасположения Сорина (Брайан Деннехи), осенний вечер в семейном кругу провоцируют воспоминания о прошлом, о событиях, происходивших в том же самом имении. Оппозиция «прошлое-настоящее» подается в визуальном плане как оппозиция «тьма-свет», поэтому возвращение в прошлое начинается в летнее утро, наполненное ярким, прозрачным светом, а любовные пары Костя (Билли Хоул) – Нина (Сирша Ронан) и Аркадина – Тригорин появляются в легкой белой одежде. Сочетание белого цвета с летним утром, буйной растительностью и видом на озеро возле дома создает легко узнаваемую проекцию утраченного рая.

Открытые окна и двери дома предполагают объединение внутреннего и внешнего пространства, некое гармоничное единство дома и сада. Летний идиллический пейзаж с его легкомысленной живописностью, призван быть материализацией «условной простоты жизни», по словам М. М. Бахтина [БАХТИН 1975: 374], но в фильме он становится декором завязки целого ряда любовно-экзистенциальных драм. Пейзаж у Майера выступает именно в роли декорации, он стерильный, «сглаженный», лишенный любых несовершенств и конкретики и таким образом довольно некинематографический. Ведь киноизображение требует вариативности, деформаций и маркированности и об этом писал еще Ю. М. Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [ЛОТМАН 1973: 43]. Майер следует традиции целого ряда англоязычных экранизаций чеховских пьес и его пейзажные решения почти буквально цитируют викторианские виды Э. Хопкинса в фильме «Август» 1996 г. или пасторальную природу в «Чайке» 1968 г. режиссера Сидни Люмета. Исключением является экранизация пьесы 1975 г. Джона Десмонда, в которой экстерьер снят почти полностью в павильоне и внутренними съемками подчеркивается надуманность и театральность жизни персонажей.

На выявление семантического потенциала визуально-композиционного приема флэшбэка работают предметный и телесный код в картине. Они должны представить ряд сенситивных образов, на котором держится процесс воспоминаний персонажей.

В экранизации вещи оказываются чуть ли не самым динамическим звеном киноизображения. Они несут семиотическую нагрузку, уплотняя основные звена сюжетной схемы. Перед началом декадентского спектакля Треплева в кадр попадает ряд стульев, поставленных для публики. Они совершенно разные, имеют необычную форму и фактуру и легко воспринимаются как проекция негомогенности семейно-дружеского круга, населяющего усадьбу. Это параллельное, зеркальное бытие героя и предмета – вполне чеховский прием, выявляющий ощущение «чужести» в мире, совмещая в одно «глубокий символизм и обыденность». [ЛАЗАРЕСКУ 2002: 133]

Первую беседу Тригорина с Ниной режиссер снимает во время катания героев на лодке по озеру. Начало любовного романа в сочетании с локусом лодки создает коннотации «маленького домика», общности и интимности. Они характерны, по наблюдениям В.В. Дегтяревой [ДЕГТЯРЕВА 2011: 65], для целого ряда произведений американской классики.

Чтобы выявить символическую значимость предмета режиссер использует повтор. Характерный пример – изображение лото. Главный акцент визуального изображения – вертящийся лототрон с ручкой, в котором крутятся бочонки с цифрами. Русский вариант игры лото не предполагает использования лототрона, Майер заимствует этот элемент из похожей игры в США и Англии, т.н. бинго. Но вертящаяся сфера, неоднократно попадающая в кадр, становится для художественного мира фильма метафорой слепой, безжалостной Фортуны, играющей с судьбой людей. Не случайно лототрон многократно появляется в последних кадрах перед самоубийством Кости.

Интересное расширение получает мир запахов пьесы. Семантический ряд «гелиотроп – вдовый цвет» из реплики Тригорина: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера» [ЧЕХОВ 1978: 29], продолжен в фильме Аркадиной, которой дает указание горничной подготовить для вечернего наряда «что-то приятное, лавандовое». Лаванда не только того же лилового цвета как и гелиотроп, но еще в одорическом аспекте воспринимается как один из запахов страсти. [ГАЛУШКО 2012: 131] Связь образа Аркадиной в фильме со сферой страстей поддерживается и выбором Аннет Бенинг на роль Ирины Николаевны. Перевоплощение актрисы в роли Джулии Ламберт в экранизации Иштвана Сабо по роману «Театр» С. Моэма, создает вокруг Бенинг пятнадцатилетний ореол «зрелой страстной победительницы молодых конкуренток».

В фильме основной символ пьесы появляется еще в декадентском спектакле Треплева – это макет чайки, который Костя несет за освещенным занавесом, а несколько дней спустя герой убивает живую чайку из охотничьего ружья. Все трансформации образа чайки из пьесы перенесены в фильм, но в последнем действии чучело чайки как образ забвения и статики отсутствует.

В фильме телесность приобретает новые функции и они выходят за научный и эстетический горизонт XIX века. Интерес Чехова к телесности несомненен, но он связан с двумя аспектами понимания данного феномена. Первый можно назвать натуралистским – это изображение немощного, больного тела и невозможности его лечения. Болезнь и хандра – постоянные характеристики целого ряда чеховских мужчин. И данный факт апеллирует к другому, гендерному уровню концептуализации тела у Чехова. Суть его в том, что сильные, несломимые чеховские героини сталкиваются с ноющими, располневшими, отчаянными сыновьями, братьями, супругами и эта обратная гендерная модель пронизывает весь мир чеховских пьес. Несмотря на интерес к проблемам пола, на изучение сочинений О. Вайнингера, на мечты о диссертации, посвященной половому вопросу, в пьесах писателя, тело лишено плотского начала. В фильме Майера телесность приобретает новые измерения. Прелестная фигурка Ирины Николаевны в прозрачной ночной сорочке, совершенно обнаженный Костя на берегу озера, наблюдаемый Машей (Элизабет Мосс), голый торс Тригорина, открытые декольте и плечи удерживающей своего любовника Аркадиной – ряд картин сексуального заряда, которые свидетельствуют

о другом типе концептуализации телесности. Современное кино активно реабилитирует сексуальность чеховских героев. Она оказывается недостающим звеном для современной «актуализации» его сюжетов. Чаще всего реабилитация сексуальности наблюдается в т.н. экранизациях-аналогиях, в которых чеховские сюжеты размещаются в современном хронотопе и в нем она смотрится вполне органично. Типичный пример данного приема – фильм 2014 года канадского режиссера Рафаэля Уэлле «Гуров и Анна» („*Gurov and Anna*”), который насыщен радикальными сексуальными сценами и телесной эпатажностью. Майер с большой осторожностью пользуется эротическим кинодискурсом. Кроме упомянутых сцен, он вводит в топографию фильма пространство конюшни как место уединения Кости и Нины. В кинолексиконе экранизаций американской классики первой половины XX века данный топос присутствует как поле нагонов, бестиальности и страсти. Подтверждение данного наблюдения легко найти в текстах целого ряда романов того времени – «Любовник лэди Чаттерлей» Д. Г. Лоурэнса, «О мышках и людях» Дж. Стейнбека, «Авессалом, авессалом» У. Фолкнера. [ВОЛОДИНА 2015: 75]

Фильм Майера содержит ряд отсылок к разным культурным текстам и эти отсылки являются также формами «памяти» героев. Театральные афиши, развешанные по дому, представляют Аркадину как актрису классической драматургии от Софокла до Мольера. Но в первую очередь ее амплуа соответствует шекспировскому репертуару. В отличие от чеховской пьесы, где Аркадина в рамках гамлетовского микросюжета отождествляется с Гертрудой, в фильме во время ссоры с Костей, она объявляет, что ее основной ролью в новом сезоне будет роль леди Макбет – своеобразное предчувствие романа между Тригориным и Ниной. В пьесе Борис Алексеевич шутит над собой называя себя Агамемноном, а в фильме Нина сравнивается с Клеопатрой. В действительности, все эти мифологические, исторические и литературные маски становятся и своеобразным пророчеством о ролях героев в будущем любовном треугольнике, где Нина влюбляется в чужого мужчину, Аркадина стремится подчинить и вернуть любыми средствами Тригорина, а самого Бориса Алексеевича трудно назвать «самым решительным среди мужчин», что и означает имя Агамемнон. Сценарист играет интертекстуальными масками внутри любовного сюжета, который доминирует в фильме.

Как цитату следует рассматривать и романс «Очи чёрные», звучащий в исполнении Аркадиной - Бенинг. Это странный и банальный выбор сценариста, тем более, что по содержанию романс явно мужской. По-видимому, романс для создателей фильма связан с «русскостью» изображаемого мира. Исполнение Аркадиной нарушает специфичность исполнения романсов, предполагающую страстность и задушевность – в фильме последнюю строфу герои исполняют хором, а Аркадина и Дорн (Джон Тенни) кружатся в веселом вальсе.

Дворянское сословие в фильме Майера далеко от бонтонного поведения – Тригорин сидит, пока Нина, стоя, говорит ему милые слова, мужчины сидят за столом и обедают в шляпах, Аркадина устраивает сцену горничной из-за отсутствия шампанского, а безобидный, болтливый Сорин почти все время



располагается на звериной шкуре, которая, по-видимому, не только согревает его больные суставы, но и маркирует его аристократический статус. Разумеется, мир чеховских дворян тоньше и деликатнее, чем в фильме, но создатели картины излагают свое представление о чеховском сюжете и о социальных отношениях в России начала XX века. Придуманные образы слуг должны заполнить еще один непонятный современному зрителю вакуум – отсутствие классового антагонизма в барском доме, который в фильме Майера заполняется в духе какого-то капризного рабовладельчества, неимеющего исторического аналога.

Начало и конец фильма – это двукратное повторение четвертого акта пьесы, а между этими повторами располагаются воспоминания о рождении драмы героев. Это возвращение в прошлое, по-видимому, имеет и историко-культурную претензию возвращения к дореволюционной России, к эпохе самодержавия, о котором намекают первые кадры фильма, представляющие пышный позолоченный потолок театрального зала, бурные аплодисменты и поклоны Аркадиной перед спускающимся бархатным красным занавесом и надпись «Императорский театр, Москва. 1904 г.». Здесь определение «императорский», по-видимому, выступает в качестве сигнала общего социокультурного контекста (система императорских театров включала не один, а множество театральных учреждений) и профессионального статуса Ирины Аркадиной – примы столичного театра. Имперское прошлое визуализируется еще одним элементом начала фильма – красным цветом тяжелого театрального занавеса в сочетании с позолоченными орнаментами сцены, поскольку сочетание алого и золотого, по словам исследовательницы царских регалий Российской империи Марины Волковой, «еще со времен Римской империи сопровождали властителя». [ВОЛКОВА 2011: 44]

Но возвращение в прошлое для Майера оказывается иллюзорно-историческим. События последнего акта получают точную датировку – 1904 г., но в фильме нет никакой исторической детали, которая репрезентирует именно начало русского XX века. Происходящее на экране имеет и довольно условную географию, которая определяется треугольником «Москва – имение Сорина – Ялта» и до всех этих мест, по утверждению сценариста, можно добраться на лошадях за несколько часов. Пространственно-временные ориентиры указывают скорее на биографию Чехова – как известно, 1904 год – это год смерти писателя, а в Ялте находится его известное имение. Флэшбэк в фильме в таком контексте выходит за рамки воспоминаний героев о случившемся с ними несколько лет назад и становится возвращением зрителя к миру Чехова, к атмосфере прошлого века, построенном в мелодраматическом ключе и в духе некоторой «культурно-исторической абстрактности». [ЗАЙЦЕВ 2019: 68] И несмотря на то, что мир фильма «Чайка» больше напоминает колонизаторский Юг Фолкнера, чем времена правления Николая II, в нем чувствуется ностальгия по утерянному раю, по срубленным «вишневым садам», по красивой и возвышенной эпохе сильных страстей и классических сюжетов.



Литература

- АЛЕКСАНДРОВА 2019: Александрова, М. Заморская чайка с синтетическими перьями// Газета «Культура», 21. 03. 2019, <https://portal-kultura.ru/articles/cinema/246146-zamorskaya-chayka-s-sinteticheskimi-peryami/> (дата обращения 08. 01. 2019).
- БАХТИН 1975: Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, Москва: Художественная литература.
- ВОЛКОВА 2011: Волкова М.А. Царские регалии как символы власти в русской художественной культуре XVIII века, Диссертация на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения, Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова.
- ВОЛОДИНА 2015: Володина, А.В. Южная усадьба в романах У. Фолкнера// Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика, Т. 15, вып. 1, 73–76.
- ГАЛУШКО: Галушко, Т.Г. Семиотические аспекты страсти как дискурсивного феномена// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2012/2: 128–136.
- ДЕГТЯРЁВА 2011: Дегтярёва, В.В. Мифологема корабля/лодки в художественном мире Х. Мелльвиля, Э. Хэмингуэя, В. П. Астафьева// Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева, 64–69.
- ДИНЧЕР 2019: Динчер, В. «Чайка»: дом, где разбиваются сердца// Союз литература, 13. 03. 2019, www.soyuz.ru/articles/1691 (дата обращения 24. 01. 2020)
- ЗАЙЦЕВ 2019: Зайцев, В. «Чайка» Майкла Майера// Чеховский вестник, №37, Москва: Литературный музей, Мелихово, 65–69.
- ЛАЗАРЕСКУ 2002: Лазареску, О.Г. «Стульевая» экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур («Пир во время чумы» Пушкина «Три сестры» Чехова «Стулья» Ионеско) // Чеховиана: «Три сестры». 100 лет, 129–135.
- ЛОТМАН 1973: Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллинн: Ээсти Раамат.
- ПОЗНИН 2008: Познин, В.Ф. Природа выразительных средств экрана. Экранное пространство и время// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Культурология. Искусствоведение, 311–319.
- СЕГЕР 2019: Сегер, Л. Как хороший сценарий сделать великим: Практическое руководство голливудского эксперта, Москва: Манн, Иванов и Фербер.
- ЧЕХОВ 1978: Чехов, А. П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т., т. 13. Пьесы. 1895–1904. Москва: Наука.

Наталья НЯГОЛОВА
Великотырновский университет
Велико-Тырново, Болгария
МГУ им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
nniagolova@abv.bg
ORCID ID: 0000-0001-5535-7224



Kata JURACSEK

IMAGES OF THE EAST IN THE SHORT FICTION OF IVAN BUNIN*

Образ Востока в короткой прозе Ивана Бунина

Аннотация

Статья посвящена образу Востока в короткой прозе Ивана Бунина. С помощью нарративной модели Яна ван дер Энга, состоящей из трех основных тематических уровней (действия, характеристики, географического и социального окружения), мы анализируем и упорядочиваем произведения Бунина через призму постколониальной критики. С одной стороны, мы рассматриваем точки зрения традиционных постколониальных исследований; с другой стороны, мы также принимаем во внимание постколониальную теорию по поводу «второго мира» (Россия, Восточная и Центральная Европа). При анализе мы начинаем с текстов, в которых образ Востока представлен только на одном тематическом уровне, постепенно направляя наше внимание на короткие рассказы, в которых этот образ определяет всю смысловую структуру.

Ключевые слова: Иван Бунин, короткая проза, Восток, «второй мир», постколониализм

Ivan Bunin, the first Russian to win a Nobel Prize in Literature, is known as an author of prose and poetry. In his oeuvre the portrayal of pre-1917 Russia as well as of certain territories outside of Russia (Europe, Far and Middle East) plays a significant role. His work is equally important for researchers examining 20th century forms of traditional Realism¹ and for those interested in Russian émigré literature. In this paper we read and arrange the short fiction of Bunin through the prism of postcolonial criticism. On the one hand, we will consider the arguments of traditional postcolonial studies; on the other hand, we will also take into account the postcolonial theory regarding the “second world” (Russia, Eastern and Central Europe).

Portraying the East and the periphery of the Russian Empire is, of course, not a phenomenon that started with Bunin: in this respect, his writings can be examined within the context of a rich Russian literary tradition. While the Caucasus was a popular subject in the 19th century, playing an important role in the works of such

* Supported by the ÚNKP-19-3 New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology.



¹ The latest monography on the subject was written by Natalia Prascheruk [ПРАЩЕРУК 2012]. However, the works of Bunin can also be examined within the context of early 20th century literary movements. According to Yuri Malcev, he can be linked to Symbolism, based on the common aspects of “the motif of Russian backwardness (Blok, Bely), the poetization of the old Rus, the cult of the past, lost heaven, the disapproval felt towards contemporary culture” [МАЛЫЦЕВ 1994: 146].



authors as Pushkin, Lermontov, and Tolstoy,² the Middle East was another important poetic element. Among other contemporaries of Bunin, Middle Eastern imagery is prominent in the oeuvre of Nikolay Gumilyov.³

This topic has been widely examined by certain researchers of Bunin. The relationship of Bunin with the East was analysed in a biographical context by Julian Connolly, who states that the author's worldview had been fundamentally shaped by his travels between 1903 and 1909 [КОННОЛЛИ 2001]. Thomas Gaiton Marullo, the most renowned American Bunin expert, interprets six of his prosaic texts based on Buddhist teachings [MARULLO 1998]. Léna Szilárd examines the works of Bunin within the context of the Tolstoian tradition of thought. According to her, Bunin's journey to Ceylon and the Middle East in 1910–11 “gave external material and a basic *syuzhet* to the introduction of those Eastern religious ideas that attracted the author even beforehand” [СИЛАРД 1978]. Ildikó Mária Rác, who focuses in her doctoral dissertation on the philosophical principles of the oeuvre of Bunin, examines, among other factors, the way in which Oriental teachings became determining structural factors of Bunin's literary texts [RÁCZ 2018]. Although these approaches are indeed important, the present study will not focus on biographical facts or philosophical influences, discussing instead the immanent structure of the texts and the system of motifs that develop in the examined corpus. We will thus analyse how the cultural opposition of East and West, of Russia and the people living on the periphery of the Russian Empire develops in the literary text.

Theoretical context

Postcolonial criticism examines the relationship between Eastern and Western cultures. One of the most influential works of the field is *Orientalism*, the 1978 book of Edward W. Said. From the point of view of our research, the conventions of representation outlined by Said, through which the East is portrayed in Western texts, are highly important. Said describes the relationship between colonizer and colonized as a relationship of power: within this framework the subordinated group is always defined from the point of view of the dominant culture. In the terms of Foucault, a subordinated group can only be the object, never the creator of discourse [FOUCAULT 1991]. As a result, representation itself becomes a form of dominance and control. In this sense, the East is a construction of the West, a means of its self-determination (this is how a culture defines itself in relation to the extra cultural space [LOTMAN ET AL. 1975: 57–61]). From the point of view of the West, the East appears to be physically and psychologically inferior; as opposed to the masculine, strong, and rational West, its characteristic features are femininity and weakness. This aspect is also featured in its representation: the East is emotionally heated, sensual, mysterious, and animalistic, existing in a state that is much closer to nature [SAID 2006].

² This widely researched topic was summarised by Izabela Kalinowska [KALINOWSKA 2004].

³ The image of the East in the works of Gumilyov was analysed, e.g., in the doctoral dissertation of Zsuzsanna Egeres [EGERES 2012].

A more recent direction of postcolonial critical thought, introduced by Ewa Thompson, focuses on the “second world” (Russia, Central and Eastern Europe). Relying on the results of traditional postcolonial criticism, Thompson argues that a particular type of colonialism can be found in these regions – one based on a similar power structure as the type described by Said, but the colonization itself is accomplished through different means. Since it is neighbouring regions that are affected by the expansion, instead of overseas territories, in the determining narrative of the colonizer this colonization is interpreted as a natural and legitimate growth, as opposed to occupation: the motherland adopts and integrates various ethnic groups. As a result, in literary texts space is structured based on the logic of centre versus periphery, and the centre is portrayed as culturally superior. Since ethnic differences are not always visibly present in external features, the representatives of the centre, when compared with people from the periphery, are primarily portrayed as intellectually superior. At the same time, the representatives of the periphery, within the discourse of the dominant culture, seem to have a more organic bond with nature and folk traditions [THOMPSON 2000].

What exactly do we mean by “East”? As Yuri Lotman states in his article about Lermontov, in which he writes about the spheres of East and West as competing cultural spaces in the self-determination of Russian identity, the Caucasus clearly represents the East in Russian literature [ЛОТМАН 1985]. However, in terms of geography, this does not coincide with the East that Said writes about. In the light of the theories of Said and Thompson, it is not the geographical east that we are examining, but the East as a construct that develops in the framework of a discourse determined by a hierarchical power structure (it may coincide with the geographical east, but does not have to). It is plausible that Bunin, as a Russian, portrays the periphery of the Russian Empire as a representative of the centre, while the territories outside of Russia are seen through the eyes of a Western traveller, in both cases representing the dominant culture. Therefore, we will examine Bunin’s short fiction touching upon the East (the Far and the Middle East, as well as the periphery of the Russian Empire) as a unified corpus, only separating the texts in the last part of the paper, when describing the chronotope of a specific territory.

Defining the corpus of texts

The short fiction of Bunin is unique in Russian literature due to the fact that it portrays both overseas territories of colonial powers and the periphery of the Russian Empire⁴. Relying on the theories summarised above, we can define on a thematic basis the corpus of texts in which the East is represented and define the following two groups:

Short stories featuring or referencing the peripheral/neighbouring territories of the Russian Empire (in chronological order): *Помещик Воргольский* (1892), *На край света* (1894), *Святые Горы* (1895), *На даче* (1895), *По Днепру* (1895), *«Казацкий ходом»* (1898), *В августе* (1901), *С высоты* (1904), *Маленький роман* (1909),

⁴ The oeuvre Bunin is rich in portrayals of Russian provincial life. This is evidenced by the fact that a toponymic index was published based on his prose [КРАСНОВА 2005].

Веселый двор (1911), *Суходол* (1911), *Лирник Родион* (1913), *Чаша жизни* (1913), *Хороших кровей* (1913), *Аглая* (1916), *Казимир Станиславович* (1916), *Митина любовь* (1924), *Ущелье* (1930), *Молодость и старость* (1936), *Кавказ* (1937), *Волки* (1940), *Памятный бал* (1944), «*В такую ночь...*» (1949).

Short stories featuring or referencing overseas territories of colonial powers and the Middle East (also in chronological order): *Три просьбы* (1901), *Тень Птицы* (1907), *Море богов* (1907), *Дельта* (1907), *Свет Зодиака* (1907), *Иудея* (1908), *Камень* (1908), *Шеол* (1909), *Пустыня дьявола* (1909), *Страна содомская* (1909), *Храм Солнца* (1909), *Геннисарет* (1911), *Крик* (1911), *Сверчок* (1911), *Копье господне* (1913), *Пыль* (1913), *Братья* (1914), *Город Царя Царей* (1914), *Сны Чанга* (1916), *Сын* (1916), *Соотечественник* (1916), *Готами* (1919), *Третий класс* (1921), *Темир-Аксак-Хан* (1921), *В ночном море* (1923), *Слепой* (1924), *Ночь* (1925), *Воды многие* (1925–26), *Полдень* (1930), *Апрель* (1938), *Руся* (1940), *Визитные карточки* (1940), *Зойкаи Валерия* (1940), *Генрих* (1940), *Чистый понедельник* (1944), *Камарг* (1944), *Сто рупий* (1944), *Весной, в Иудее* (1946).

Based on the chronological list, we can see that both subjects are present throughout the active years of Bunin as an author. We will evaluate in the summary the degree to which they are in the role of the dominant (as per the terminology of Jakobson [JAKOBSON 1987]). In order to determine to what extent the East becomes part of the artistic text and on which text levels it can be identified, we will arrange the corpus on the basis of the narrative model of Jan van der Eng. Eng specifies three thematic levels for the description of the narrative: action, characterization, and geographical and social setting [ENG 1978: 9–17]. We will examine the corpus not in chronological order, but starting with the texts in which images of the East are only featured on one thematic level, gradually directing our attention towards the short stories in which these images determine the whole semantic structure.

Geographical and social setting

The short fiction of Bunin contains a considerable number of episodic characters who can be linked to the East in one way or another. While these figures contribute to the general picture of the social setting, they do not significantly influence the overall semantic structure of the text. In some cases, their ethnicity signals their place in society: in *Маска* the footmen are Tatars, in *С высоты* we read about a Tatar coachman, in *Памятный бал* one of the officers is Georgian, in *Сны Чанга* the first Chinese owner of the dog is a poor merchant.

The elements of the geographical and social setting can also support another thematic level. In *Кавказ*, the setting functions as the space in which the narrator and his lover can be together: the Oriental background supports thus the level of action. In *Чаша жизни* the figure of the Serbian travelling performer with the monkey highlights the strictness and intolerance of father Kir („Не терпел отец Кир и бродяг, беспаспортных, пришлых людей. [...] Но показался вдали о. Кир. И улица мгновенно опустела: все скрылись по калиткам. Он же, приблизясь к сербу, запретил ему ходить по улицам Стрелецка”), supporting the level of characterization. The figure of the Serbian is quite animalistic, a fact emphasised by the monkey

obtaining human features. In *На даче* the conversation of the Ukrainian maid with Grisha, the protagonist, supports the boy's characterisation. In *Казимир Станиславович* the Georgian waiter highlights the declining quality of the restaurant, supporting the level of action, the contrast between the past and the present in the life of the protagonist («Потом седой, кудрявый грузин принес ему [...] полусырой пахучий шашлык, [...] и, для пушей азиатской простоты, собственно ручно посыпал луком»). This scene features the simplicity of the subordinated culture, which is seen as less valuable compared to the dominant one. In *Помещик Воргольский* the title character calls the coachman "Kazakh"; however, the narrator only uses this name in quotation marks. This would suggest that he might not be an actual ethnic Kazakh, but is only called one because of his profession, due to the prejudice held by Vorgolski, whose characterization this detail supports.

Level of characterization

A number of Bunin's characters contain a reference to the East in their features or attributes. This technique helps the author to nuance the physical or psychological portrayal of the character. For instance, such references may be found in *Веселый двор* («Теперь я – вольный казак, а женишься – журишь о жене»), *Сверчок* («Сила, уверенность в силе чувствовались и во всей осанке этого черноволосого человека, похожего на малайца»), and *Слепой* («Поза его напряженно неподвижная и, как у всех слепых, египетская»). In *Митина любовь* Mitya has Byzantine eyes, which are connected to his child-like nature («Как ты смешно, с какой-то милой мальчишеской неловкостью растягиваешь свой большой рот, когда смеешься. [...] Да вот еще за твои византийские глаза...»). In *Волки* the female protagonist wears her kerchief like a Little Russian («Она кругло, по-малорусски, повязана красным платочком»). Her clothes have semantic significance, thus becoming part of her portrayal as a naive young woman. In these texts a connection to the East signifies freedom, physical strength, and beauty, while, at the same time, Oriental features are associated with childlike naivety, innocence, and mental instability.

In another group of texts, the various characters not only contain references to the East, but have actual Eastern roots, which are seen as an explanation of certain psychological and physical features. Thus, in *Визитные карточки* the peculiar beauty of the protagonist is explained by his heritage – his ancestors were Oriental merchants; the narrator of *Суходол* traces his family tree back to legendary heroes, among which Tatar leaders can be found; in *Хороших кровей* Lipat emphasises his Siberian descent, also as part of his heritage («Мы, сказывают, из Сибири пришли, – говорит он. – От того у меня и рост и волос сибирный»). In *Зойка и Валерия*, speaking about the Turkish heritage of Levitski, doctor Danilevsky jokingly attributes certain psychological features to the character of the former («так что будьте осторожны, дамы и девицы, он турок и вовсе не такой скромник, как вы думаете. Да и влюбчив он, как вам известно, по-турецки. Чей теперь черед, коллега?»). In *В такую ночь...* the ethnic heritage of the female character is part of her self-awareness («Оставьте в покое мою старость. И я вовсе не хохлушка, а казачка»).



In *Крик* the drunk Turk is an Oriental figure in a foreign environment (the Russian ship). He expresses his pain with just one cry, which the narrator of the story interprets for the reader, translating the unintelligible sound to human language («Все мешается в его мозгу, он чувствует только одно – ужас и тоску»). *В августе* focuses on the subjective experience of the narrator; the Ukrainian landscape and people are interpreted in relation to his feelings. There are two female figures that capture his attention: the nameless woman carrying water, who is seen as part of the landscape and helps create the geographical and social atmosphere of the place, and the fully developed character of Olga Semionovna, who interrupts the narrator's contemplation. The motif of looks is worth examining here: the narrator observes how Olga is observing herself, projecting his own attitude towards her body on her perspective («Однако я никак не мог привыкнуть к ее одежде, к тому, что она босыми ногами ходит по навозу и колкому жнивью, даже стыдился смотреть на эти ноги. Да она и сама все поджимала их и часто искоса поглядывала на свои испорченные ногти»), thus acting as an interpreter, just as in the previous case. In *Сын* we see not the Oriental origin of the character, but the influence of the East on an European: the husband of Madame Marot gradually develops Oriental features («За четырнадцать лет Маро очень изменились по внешности: он стал черен лицом, как араб, поседел и подсох, многие принимали его за уроженца Алжирии»), while conversely, on the level of geographical setting, the West influences the East (the Arabic fortress is ruled by the French).

Variations of the Oriental woman

On the level of characterization, the figure of the Oriental woman can be considered as a characteristic poetic element of the short fiction of Bunin. It is possible to determine a group of texts featuring this particular type of female character. These figures are always portrayed either through the eyes of the male narrator-protagonist or by a third person narrator adopting the psychological perspective [УСПЕНСКИЙ 1970] of the male character. They tend to be associated with the colour black and are seen as beautiful and desirable (their bodies being subjected to the male gaze), but at the same time these women appear to be dominant and dangerous. In the sketch *Ущелье* the adolescent Tatar girl may potentially become such a woman. This is apparent from her characteristic colours and the almost threatening look in her eyes («она еще в одной рубашке, черная головка ее еще раскрыта; но глаза уже дивны и жутки, как у архангела...»). In *Апрель* the teacher has an Oriental spark in her eyes and her dominant colour is also black («черной шляпке с черной сквозной вуалькой до половины лица, за которой восточно сияли ее черные глаза»). An interesting detail is the attention drawn to her wet glistening teeth («влажно блестящие зубы») and the animalistic look in her eyes, in which life and death are present at the same time («большие черные глаза за черными ресницами мели что-то гробовое и в месте с тем были налиты молодой животной теплотой»). These details liken the character to a predator.

In *Руся* the mother of the protagonist is a princess of Oriental origin, who also plays an active role in the story (she separates the young lovers). Her characteristic

feature is her melancholy (черная меланхолия – the melancholy itself is black as well), she is also referred to as insane («полоумная») and thus mentally unstable. The black colours of Rusya⁵ are in contrast with her yellow sarafan: «черные глаза, черные брови... [...] Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки». Rusya is portrayed as more intellectually mature than the male protagonist, being the one making the decisions regarding their relationship. In *Генрих* two women, Li and Nadia, are portrayed in relation to the male protagonist. They can be interpreted as equivalent figures based on opposition: the Russian poetic Nadia represents childlike innocence and sensitivity, while the Oriental Li is dominant and threatening, which is reflected in the manner she talks to Heinrich («Молчи. Я-то не дуручка. И если правда есть это Бог знает что, я тебя серной кислотой оболую»). Just like in the case of Rusya, her clothes are given special emphasis, but instead of the lively yellow, Li's dress is black. The narrator focuses on her hands: she often hides them in a muff, they have a bluish tinge, with long and sharp nails, which makes her also predator-like. As opposed to Nadia, she is highly physical, the lust associated with her figure is coupled with aggression («целуя и кусая то в губы»).

The heroine of *Чистый понедельник* can also be interpreted as a manifestation of this figure. She is not of Eastern origin, but her beauty links her to the character type: «у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза». Her relationship with the male protagonist is also similar to that of Oriental female characters: she is the one determining how things progress between them. However, her sexuality is not emphasised; she does not appear to have any passion for the male character. By the end of the story she becomes an Orthodox nun, making herself completely inaccessible to him. Just like Li, she has a muff («вынув из каракулевой муфты») and the attention of the narrator is again directed at her hands.

We can see the last three manifestations of this type of character in *Камарг, Весной, в Иудее* and *Сто рупий*. In all three texts the act of active looking is highly emphasised. In *Камарг* the woman on the train is eating, which gives her animalistic features: «Тонкое, смугло-темное лицо, озаряемое блеском зубов, было древне-дикое. [...] Руки, сухие, индусские, с мумийными пальцами и более светлыми ногтями, все шелушили и шелушили фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью». In the other two stories the real Oriental woman in an Oriental setting appears like an unattainable, heavenly, and yet purchasable entity. In *Сто рупий* the Malay servant offers the woman to the narrator for a hundred rupees, while in *Весной, в Иудее* the male protagonist buys the woman instead of the cheese she is selling. Thus, the female body is featured as a commodity, that can be purchased just like the cheese («Я положил в ладонь несколько медных монет, потом, замирая от волнения, вынул и показал ей золотой фунт. Она поняла и опустила ресницы»).

⁵ The locus of Rusya is the lake, which along with her name connects her to the mythological figure of the rusalka. This short story was analysed in more detail by Tatiana Marchenko [МАРЧЕНКО 2015: 167–200].

Level of action

On the level of action, it is possible to distinguish two groups of texts that feature the East. In the first group the Russian landscape is transformed into an Eastern one in the mind of the protagonist. In the sketch *Полдень* the sight of the women in the river revive the narrator's memories of the Nile («Одна через голову сорвала с себя серую замашную рубаху и кинулась так дико, что я тот час вспомнил Нил, Нубию»). The Eastern setting is associated with increased eroticism. In *Пыль* we see a similar transformation: the Russian countryside is turned into Asia through the image of dust («мысли его опять возвратились к молодости, [...] к этому большому мертвому городу, вечно заносимому пылью, подобно оазисам среднеазиатских пустынь, подобно египетским каналам, засыпаемым песками... «ПЫЛЬ, ПЫЛЬ, ПЫЛЬ! – думал он с какой-то едкой и сладкой тоской, глядя на тончайшую сухую мглу, наполнявшую его жаркое купе. – Азия, Азия!»»).

Another group of short stories (*Агляя*, *Три просьбы*, *Готами*, *Темир-Аксак-Хан*, *В ночном море*, *Молодость и старость*) is structured alongside the logic of text within the text (*текст в тексте* [ЛЮТМАН, 2014]), and the relationship between the texts is different in each case. In *Агляя* the stories Katerina reads and tells about Russian history prepare Anna for life in the nunnery. In her tale Kiev is portrayed as the cradle of Russian Christianity, while the attack of the Tatar tribes is seen as God's punishment.⁶ In *Три просьбы* the tale about the Turk who had three wishes is interpreted by the narrator as an illustration of his own life («К сожалению, я в эту пору сам похож был на турка из сказки»). The framing text of *Готами* is not emphasised; only one sentence shows that the story should be interpreted as a legend («Повесть, трижды прекрасная своей краткостью и скромностью, повесть Готами»). At the end of the story the narrator summarises the lessons to be learned, so the text within the text functions as a parable. A song about the title character is integrated in *Темир-Аксак-Хан*. It serves as the catalyst of subjective experience; everyone in the audience reacts to it in some way. For the narrator, the song expresses the echo of lost heroic times.

The East can also play a role in the framing text. *В ночном море* is structured along the conversation of two men who used to be part of a love triangle. One of the men is an Oriental, which becomes apparent from his cultural references: he tells a story about Buddha (Царевич Гаутама), thus showing that he has come to terms with what happened in the past. The function of the text within the text is therefore similar to what we have seen in *Три просьбы*, but here the framing text is more extensive. Although we can deduce that one of the protagonists is an Oriental, the function of the night is to render the two men equal: even if their cultural background is different, they have to face the same hardships in life. In the beginning of *Молодость и старость* not the similarities, but the differences prevail on the level of social setting. While the first-class cabin of the narrator-protagonist is clean, spacious, and empty, the deck is overcrowded with passengers, and their space is

⁶ As Ewa Thompson states, the Tatars at this time were already subjects of the Russian Empire, but such narratives still represented them as enemies of Russian Christianity [THOMPSON 2000].

dominated by unpleasant smells. However, in contrast with the cabin, the deck is portrayed as a more exciting, more dynamic sphere. The old Khurd who appears in this setting tells a tale about the course of human life,⁷ proving his wisdom to the young Greek. The function of the text within the text is therefore to support the characterization of the old man, at the same time, with the tale about the essential equality of everyone, reevaluating the initial social setting.

Buninian chronotopes

Now we are turning our attention towards text groups in which one particular geographical region is linked with a characteristic line of action and outlook on time. Time and space are therefore linked in these texts, and as a result we can structure these formations with the help of the Bakhtinian concept of *chronotope* [БАХТИН 1975]. In the oeuvre of Bunin it is possible to distinguish three such chronotopes, connected to the territories of the Ukraine (at the time known as Little Russia), the Middle East, and Ceylon.

Little Russia: the birthplace of Russia

The chronotope of Little Russia can be identified in the following short stories: *На край света*, *Святые Горы*, *По Днепру*, *«Казацким ходом»*, *Лирник Родион*. This chronotope is connected to the past of Russia, it appears as the birthplace of Russian statehood and of the Russian Orthodox Church, as well as the locus of folkloric traditions and mythical heroes. *На край света* portrays the resettlement of Ukrainians to the Russian Far East. On the level of action, the characters are leaving their homeland. As a result, they are forced to abandon their past as well, since it is the geographical space through which they are connected to their ancestors («Много слез упало на этом месте и в былые дни. Стояли здесь когда-то снаряженные в далекий путь «лыцари». Они тоже прощались, как перед кончиной, и с детьми и с женами»). Leaving this space is seen as losing the past itself. The once proud and mighty army is replaced by a grey crowd, the motivational force behind the actions is now necessity and poverty instead of the thirst for adventure («Но тогда надо всем витала гордая казацкая воля. А теперь стоит серая толпа, которую навсегда выгоняет на край света не прихоть казацкая, а нищета, эти желтые пески, что сверкают за рекою»). Sentences in Ukrainian are included in the Russian text, which helps emphasise the characters' Ukrainian identity.

While in *На край света* the characters are moving away from their homeland, in the *Святые Горы*, *По Днепру*, *«Казацким ходом»*, and *Лирник Родион* the opposite movement is portrayed: on the level of action, the characters are moving towards and travel through Little Russia. All four texts have first-person narrators concentrating on their own subjective experiences. Movement in this space is closely connected to the image of the river: in *Святые Горы* the narrator follows the Donets, in the other three texts the action unfolds on the Dnieper. The river is portrayed as

⁷ Many variations of this tale exist in the folk traditions of the world; the old man narrates the Kurdish version [BEN-AMOS ET AL. 2004: 429].

the witness of bygone times, physically connecting the regions of the old Russian tzardom, connecting the present and the past. Therefore, the journey on/alongside the river may be understood, at the same time, as a spiritual journey.

In *Святые Горы* the narrator's pilgrimage is described; the emphasis is on the spiritual experience evoked by the holy place. A general festive spirit prevails in the short story, which is also represented on the level of social setting through people's clothing. Climbing the mountain and looking down at the river can be seen as the culmination point of the story. This is the episode when the present merges with the past: the narrator experiences what one of the soldiers of Igor, known from the chronicle *Повесть временных лет*, had once experienced («...Донца в солнечном блеске, какую горячею жизнью юга дышало все крутом! То-то, должно быть, дико-радостно билось сердце какого-нибудь воина полков Игоревых, когда, выскочив на хрипящем коне на эту высь, повисал он над обрывом, среди могучей чащи сосен, убегающих вниз!»). In *Лирник Родион* the general atmosphere is equally festive. The journey on the river is a journey from winter to spring, from death to life. The ship is called *Oleg*, which could be interpreted as a reference to the father of prince Igor from *Повесть временных лет*. The short story focuses on the blind singer Rodion, whose name bears an etymological connection to the Russian verb *родить/родиться*, and thus the Ukrainian character is also associated with life. Rodion tells the story of his own life, evoking *житие* (life of saints), one of the most important genres of old Russian literature. Even though the Ukrainian language is present in both short stories, emphasising the cultural separation of Little Russia from Great Russia, the Russian character has no difficulty in understanding it, and this separation is easily overcome.

По Днепру and «*Казацким ходом*» are strikingly similar in their action, but they differ in their tone: *По Днепру* is lyrical, while «*Казацким ходом*» is written in the style of a travel journal. While in the short stories that we have analysed so far the Ukrainian landscape represented the birthplace of Russian Christianity, both *Святые Горы* and *Лирник Родион* evoking genres and texts of early Russian Christianity, *По Днепру* and «*Казацким ходом*» refer to the *былина* (bylina), another significant, secular genre of old Russian literature, by making reference to the folk hero Danilo. The image of the region is split between past and present: the peaceful Little Russia of the present is opposed to the untamed and wild Ukraine, the world of bylinas and the folkloric world of Gogol's *Страшная месть*. The connection between the two time periods is once again established by the river («За Черкассами Днепр становится уже не таким мелководно широким и спокойным. [...] Кажется иногда, что это Днепр не теперешней мирной Малороссии, а Днепр времен «Страшной мести», Днепр могучего и вольного прошлого старой Украины»). The Ukrainian landscape is also connected to the figure of Taras Shevchenko, the father of modern Ukrainian literature, although his work is seen by the Russian narrator as an integral part of Russian literature («ждал увидеть вечное пристанище того, кто так горячо любил все это, кто воплотил в своих песнях всю красоту своей родины вместе с горестями своей страдальческой жизни и чье простое крестьянское имя – Тарас Шевченко – навсегда останется украшением русской

литературы»). In both short stories the fields of Little and Great Russia are compared. The former appears to be more lively, picturesque, and poetic, having a more organic connection to nature.

The biblical chronotope of the Middle East

The chronotopic character of the cycle of narrative travel poems⁸ *Тень Птицы* was analysed by Tatiana Kovaleva, who examines in detail the biblical chronotope in these texts [КОВАЛЁВА 2018]. The Middle East plays a part on the level of geographical and social setting. The eleven texts (*Тень Птицы, Моребогов, Дельта, Свет Зодиака, Иудея, Камень, Шеол, Пустыня дьявола, Страна содомская, Храм Солнца, Геннисарет*) follow the journey of the first-person narrator from Istanbul to Beirut. As Prascheruk states, in this cycle we can see the first example of the portrayal of absolute freedom, liberation from the bonds of time, a characteristic element of Bunin's later work [ПРАЩЕРУК 1999: 28–83]. The texts focus on the spiritual experience of the narrator, while the outside world, the diverse, always changing Middle Eastern landscape acts as a catalyst. As in the short stories linked to the chronotope of Little Russia, on the level of action constant movement, a kind of pilgrimage is portrayed, during which the biblical spaces emerge, evoking biblical times.

The same chronotope can be identified in *Копье господне* and *Воды многие*. These also lead us to the chronotope of Ceylon, which is going to be examined in the last part of this paper. Like in *Тень Птицы*, the narrative focus is on the subjective experience of the first-person narrator. On the level of action both texts portray a voyage, but in opposite directions: the ship in *Копье господне* is returning from the East, while in *Воды многие* the ship sails towards Ceylon. The two narrators differ in their attitude towards the East. In *Копье господне* the ship coming from the East is associated with the image of death, it sails under a yellow flag (the sign of quarantine), the vultures and the khamsin (desert wind) bring about the feeling of vulnerability and the realisation of being subjected to the forces of nature. Thus, physical illness caused by the East is coupled with psychological anxiety («тоже во время чумы [...] Но какой сон при хамсине! Тело ноет, сердце замирает. Поминутно, весь в поту, просыпаешься, куришь, снова задремываешь...»). At the same time, Arabia transforms into a place of the past, from Old Testament times («все думаешь о том древнем, мистическом, чем отравляет нас Восток [...] Аравия. Какая загадочная, донныне неведомая нам, ветхозаветная страна – эти пустыни, до шлака сожженные ветхозаветным богом!»). The weak, artificial lights of the Western ship are in contrast with the powerful light of celestial bodies, representing the East. The main attribute of the region is that its essence cannot be fully understood from the Western perspective. This enigmatic nature also leads to anxiety («Что там, в гористой, вечно мреющей миражами глубине ее? Окраины мы знаем: жара, грязь и вечная холера в портах; дальше – пески и камни; где-

⁸ A number of researchers, such as Maja Więckowska [WIĘCKOWSKA 2017], call this cycle *travel essays* (путевые очерки). However, according to Prascheruk, „essayism, as the generic-stylistic characteristic of the text, is too incidental, it does not exhaust its full content” [ПРАЩЕРУК 2016: 61].

нибудь на голой волнистой равнине их – страшный в своей доисторической неуклюжести верблюд»).

The narrator of *Воды многие* does not see nature as something threatening, but he is amazed by its power («Жизнь моя – трепетное и радостное причастие вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой мною»). Mount Sinai is seen in this text as a space that connects humankind, and the narrator reflects on the simple but universal truths of the Ten Commandments. West in this case is not seen as a sphere separated from the East: the two appear to be connected organically. The past time of the Old Testament is interpreted in its connection to the present, as the Ten Commandments are just as true in the present as they were in biblical times. Although the East is once again portrayed as an enigma, this does not result in anxiety, but in amazement, for even behind Eastern poverty the narrator suspects the divine will of God («чувства пробуждаются совсем иные, высокого, почти жуткого порядка. Тысячелетиями идет эта полуживотная жизнь. Но над нею – нам неведомые божьи цели»). The Oriental characters are seen in their physical aspect, obtaining animalistic features, and at the same time their sight evokes positive feelings in the narrator («кучка высоких черно-шоколадных тел [...] в тонких профилях было что-то козлиное [...] я смотрел на их наготу и испытывал какое-то странное, даже как будто стыдное, райское [да, истинно райское] чувство»). The journey to Ceylon is seen as a journey to Paradise, as the return to God, represented in the text almost like a prayer («Земля, рай все ближе – всю ночь облака, всю ночь луна сияет между ними, серебром озаряя их края. [...] я был в страшной и сладкой близости твоей, и безгранична моя любовь к тебе, и крепка вера в родимое, отчее лоно твое!»).

Ceylon: the guardian of ancient wisdom

The last Eastern chronotope to be examined can be identified in the short stories that take place in Ceylon (today Sri Lanka). The region, like the previously examined chronotopes, can be linked to the past and is portrayed as the birthplace of humankind, a true Paradise on Earth. *Третий класс*, *Соотечественник*, *Город Царя Царей*, and *Братья* can be linked to this chronotope. As in *Копье господне* and *Воды многие*, these texts pose an epistemological problem: is it possible for the West to fully understand the ancient wisdom of the East?

In these short stories the East is represented by a nature whose abundance stimulates the senses (strong colours, smells, voices), while its people are characterised by their diversity. By contrast, the West is represented by a built environment (offices, hotels, and train stations), and the Western people are uniform. *Третий класс*, *Соотечественник*, and *Братья* are also connected by certain signifiers of the characters: while the Westerners' clothing is emphasised, the Eastern characters are almost nude, thus being more connected to the original, natural state of men. The West is represented by the colour white; the dominant colour of the East is black.

Both *Третий класс* and *Город Царя Царей* have first-person narrators. As with the texts of the biblical chronotope, the narrative focus is on the subjective experience. In *Третий класс* the epistemological problem is represented in the situation

(however, it does not address the problem of time, so the chronotope is not fully developed here): the Western narrator is only allowed to travel in first class, thus he has no opportunity to get acquainted with the real East («Я хочу видеть все особенности страны, всю ее жизнь, всех ее обитателей, вплоть до самых «презренных» как вы любите выражаться о цветных людях»). The action of *Город Царя Царей* follows the thoughts of the narrator: he looks at the map, and Ceylon catches his attention. The history of the territory, the geographical space is thematised through the biblical story of Genesis, and in this way the history of the island is interpreted as the history of humankind. Ceylon is portrayed as the Paradise («Создатель одарил Цейлон всем, что только есть на земле ценного и прекрасного. Создатель сделал его раем, местом сотворения человека, и отдал Адаму в полное владение лишь с одним запретом: не стремиться ни мечтой, ни зрением за пределы рая»), while the original sin is equivalent to leaving Ceylon for India («преступил запрет, ушел с Евой в Индию»); the conflict of Ceylon and India is described as the story of Cain and Abel. The city of Anuradhapura is the locus of the past, a space to connect and unite the past and the present.

In *Соотечественник* the central character, Zotov, seems to represent from an outside perspective the dominant, masculine, aggressive West. However, according to his own account, upon approaching the East by ship, his worldview was completely changed («он испытал чувства необыкновенные на пути сюда, в те жаркие звездные ночи, когда впервые глядел на Южный Крест»). When seeing the East for the first time, he experienced a not completely understandable, but familiar feeling («тоска какого-то бесконечно далекого воспоминания, – что человеческим словом не выразишь»). Like in *Город Царя Царей*, the past here is organically linked to the present, just like in the collective memory concept of Jung [JUNG 1971], where the experiences of previous generations live on as memories in the man of the present («И затем горячо начинает уверять, что «вся сила в том», что он уже видел, чувствовал индийские тропики, может быть, тысячи лет тому назад, – глазами и душой своего бесконечно дальнего предка»), and the space serves as a catalyst that helps the characters access these memories.

Братья is a central text in the research of the oeuvre of Bunin. Prascheruk identifies it as one of the short stories in which the liberation from time (introduced in *Тень Птицы*) is represented [ПРАЩЕРУК 2016].⁹ From the texts that can be linked to the chronotope of Ceylon, this is the only one in which the East is portrayed through a fully developed character (the rikshawman). While in the texts analysed so far the narrative focus was on the internal, spiritual change of the West, on the possibility of accessing the wisdom of the East, in *Братья* the destructive effect of the West on the East is also represented, so that the two spheres mutually influence each other. The Orientals appropriate some Western elements (professions, clothing – in postcolonial discourse this is defined as mimicry [ВНАВНА 1994: 85–92]), resulting in moral degradation («это был большой притворщик, старик лукавый, как все, у кого есть достаток, кто торгует в городе»). The Westerners get

⁹ See the detailed analysis of the short story in the author's previous paper [JURACEK 2019].



physically ill because of the conditions in the East («У всех вид был полумертвый, все говорили, не двигая губами»), but the East can also potentially change Western thinking, unleashing the power of nature. This realization, as in *Соотечественник* and *Воды многие*, is linked to a journey on the ocean, just like in *Копье господне* the opposition of East and West is represented in the motif of artificial light versus natural light. Ceylon, the Paradise on Earth, is being destroyed by Western culture. The material resources of the West are in contrast with the natural resources of the East («зачем им, этим лесным людям, прямым наследникам земли прародителей, как и теперь еще называют Цейлон, зачем им города, центы, рупии? Разве не всё дают им лес, океан, солнце?»). Time in the short story is not only represented on a historical scale, but also in terms of the cycle of human life, on the level of characterization as one generation following the other. The rickshawman naturally takes his father's place after the death of the latter (the father is buried at sunset, which represents his reunification with nature), the past and the present are organically connected in the sphere of the East. The English traveller perceives this connection, the organic nature of history, consequently realising the wrong, self-centred outlook of the West that is only concerned with the present.

Summary

Based on our analysis, we can state that the images of the East play a significant role in the short fiction of Bunin. If we examine these images in the context of his works, it is possible to identify certain thematic junctions: Little Russia and the chronotope connected with this region dominated his prose in the 1890s; in the 1900s this was replaced by the biblical chronotope of the Middle East, and in the 1910s – by Ceylon, seen as the cradle of humankind. The East resurfaced in the 1940s as the dominant element of the short fiction of Bunin in the character type of the Oriental woman. It is important to note that in the analysed texts the buninian narrator never completely adopts the point of view of the East. His own vision either reflects the dominant (Russian/European) culture or denotes an external view of both the East and the West. As a result, the people inhabiting the Middle and Far East in the prose of Bunin are primitive and live according to the laws of nature, while his Little Russia is populated by simple folk, still keeping with ethnic traditions. These groups, as in the theories of Said and Thompson, are seen as culturally inferior from the point of view of the dominant culture; in many cases, like that of Oriental women, their animalistic nature is emphasised. At the same time, on the positive pole of their portrayal, these characters and spaces are still organically connected to nature, to the historical past, and to the natural order of the world, motivating the West to reflect on these questions and re-evaluate its own position in the world.

Literature

- BEN-AMOS ET AL. 2007: Ben-Amos, D.– Noy, D. – Frankel, E. (ed.), *Folktales of the Jews, Volume 2: Tales from Eastern Europe*, Jewish Publication Society.
- BHABHA 1994: Bhabha, H., *The Location of Culture*. London: Routledge.
- EGERES 2012: Egeres Zs., *A Kelet világának értelmezési módozatai Nyikolaj Gumiljov műveiben és a XX. századi festészetben*, PhD dissertation, Eötvös Lóránd University, Faculty of Humanities.
- ENG 1978: van der Eng, J., *On Descriptive Narrative Poetics. // On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as a story-teller and playwright*, Lisse: The Peter de Ridder Press. 6–94.
- FOUCAULT 1991: Foucault, M., *A diskurzus rendje. // Holmi, 1991/7: 868–889.*
- JAKOBSON 1987: Jakobson, R., *The Dominant. // Language in Literature*, Cambridge / London: Harvard University Press. 41–46.
- JUNG 1971: Jung, C. G., *On the Relationship of Analytical Psychology and Poetry. // The Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton University Press.
- JURACSEK 2019: Juracsek K., *Az idegen poétikája Ivan Bunyin Testvérek című elbeszélésében. // Szabó T. – Szili S. (ed.): Egyéni és kollektív identitások. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában IX.*, Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság. 192–204.
- KALINOWSKA 2004: Kalinowska, I., *Between East and West: Polish and Russian Nineteenth-Century Travel to the Orient*, Rochester: University of Rochester Press.
- LOTMAN ET AL. 1975: Lotman, J. M. – Uspenskij, B. A. – Ivanov, V. V. – Toporov, V. N. – Pjatigorskij, A. M., *Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). // Sebeok T. A. (ed.) The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, Lisse: The Peter de Ridder Press. 57–84.
- MARULLO 1998: Marullo, T. G., *If you see the Buddha: Studies in the fiction of Ivan Bunin*, Evanston: Northwestern University Press.
- RÁCZ 2018: Rác I. M., *A lét és a szerelem szentsége. Alkotásfilozófia és művészi kifejezés-mód Ivan Bunyin prózájában és ennek hatása Vladimir Nabokov "Másenyka" című regényére*, PhD dissertation, Eötvös Lóránd University, Faculty of Humanities.
- SAID 2006: Said, E. W., *Orientalism*, Penguin Books India.
- THOMPSON 2000: Thompson, E. M., *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, London, Greenwood Press.
- WIĘCKOWSKA 2007: Więckowska, M., *Из наблюдений над мифологическими образами в цикле путевых очерков Ивана Бунина "Тень птицы" – между легендой и преданием // Studia Rossica Gedanensia, 2007 (4): 227–237.*
- БАХТИН 1975: Бахтин М. М., *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Вопросы литературы и эстетики, Москва: «Худ. лит.» 234–407.*
- КОВАЛЁВА 2018: Ковалёва Т. Н., *Библейский хронотоп в путевых поэмах И. А. Бунина «Тень Птицы» (о некоторых итогах изучения цикла). // Бердникова О.А. (ed.): Метафизика И.А. Бунина. Межвузовский сборник научных трудов, к 100-летию Воронежского государственного университета, Воронеж. 82–94.*
- КОННОЛЛИ 2001: Коннолли, Дж. В., *Иван Бунин и Восток: поэтическая встреча. Transl. Белячковой, Н.–Викторовской, К. // Иван Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Санкт-Петербург: «Издательство русского Христианского гуманитарного института» 552–561.*

- КРАСНОВА 2005: Краснова, Т. В., Российская топонимия в художественной прозе И.А. Бунина, Елец: «Елецкий государственный университет».
- ЛОТМАН 1985: Лотман, Ю. М., Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова. // Лермонтовский сборник (под ред. Чистова, И.С.), Ленинград: «Наука» 5–22.
- ЛОТМАН 2014: Лотман Ю. М., Текст в тексте // Образовательные технологии, № 1: 30–42.
- МАЛЬЦЕВ 1994: Мальцев, Ю. В., Иван Бунин, 1870–1953, Москва: Посев.
- МАРЧЕНКО 2015: Марченко, Т. В., Поэтика совершенства: о прозе И. А. Бунина, Москва: «Издательство Дома русского зарубежья им. А. И. Солженицына».
- ПРАЩЕРУК 1999: Пращерук, Н. В., Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства, Екатеринбург: «Фонд Созидание».
- ПРАЩЕРУК 2012: Пращерук, Н. В., Диалоги с русской классикой: о прозе И.А. Бунина: монография, Екатеринбург: «Гуманитарный университет».
- ПРАЩЕРУК 2016: Пращерук, Н. В., Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен, Москва: «Флинта».
- СИЛАРД 1978: Силард, Л., К вопросу о толстовских традициях в русской прозе начала XX века. // Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae, 20: 215–230.
- УСПЕНСКИЙ 1970: Успенский, Б. А., Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы), Москва: «Искусство».

Kata JURACSEK
PhD student
ELTE Doctoral School of Literary Studies
Budapest, Hungary
juracsek.kata@gmail.com



Сергей ШУЛЬЦ

**Б. СПИНОЗА, Н.В. ГОГОЛЬ, Ж. БОДРИЙЯР:
К СПОРАМ О ТЕОЦЕНТРИЗМЕ И АНТРОПОЦЕНТРИЗМЕ**

**B. Spinoza, N.V. Gogol, J. Baudrillard:
On the Debate about Theocentrism and Anthropocentrism**

Abstract

Interest in the problem of man, in the structure of the world and in its foundations is brought together, with all the difference, Spinoza, Gogol, Baudrillard. In the line-up of authors, three main attitudes are revealed. Spinoza: all that exists is theocentric; one must strive to comprehend God and His "extensions" (not creatures!) in the form of the world and man. Gogol: comic-romantic criticism regarding intramural irrationality with the author's aspiration for an eschatological perspective. Baudrillard: immersion in the pan-social as the only being, although it has (starting from the Renaissance) an empty foundation.

According to Spinoza, man, nature, the world, in general, everything in reality is an extension of God. Not "creation"! - it is a continuation, practically an integral part of God, some "doubles", although those with less "good." It turns out that God is not able to separate himself from what is around him, what is in the outside world and everything that is not He considers himself to be. Gogol, on the other hand, strove to portray man as really different in relation to God and at the same time capable of changing (the concept of "Dead Souls"). Isn't the "apocalypse of our time" outlined by Baudrillard? Its unchanging Marxist-Freudian jargon is intended only to serve the immediate intention of reforming social reality. The Baudrillard concept is marked by post- and neo-romantic scepticism regarding the nature of man and society. The extra-Marxist (and non-Freudian) in Baudrillard - his bet on "reversibility", on the "gift" (in the terminology of Moos and his followers) of the "gift", i.e. installation on a "symbolic exchange" between communicants in all spheres of existence. Thus, Baudrillard comes to recognize the linkage "modern / postmodern" and to recognize the benefits of modernity. The transformation of "dead souls" is a path that Gogol also thought about realizing on different grounds and which opposes the complacency of Spinozist machines.

Keywords: *Spinoza, Gogol, Baudrillard, theocentrism, anthropocentrism*

Актуализация теологической и антропологической проблематики, столь характерная для сочинений Спинозы, Гоголя, Бодрийяра, заставляет сблизить трех авторов. Не всё в их текстах проговорено «прямо»¹, но фактура их работ выводит к скрытым семантическим контекстам, способствующим приращению смысла. Задача данной работы – герменевтическая дешифровка скрытых смыслов и скрытой генеалогии наследия Спинозы, Гоголя, Бодрийяра. Безусловно, любой разговор об авторах такого ранга по определению не может

¹ Например, теологическая проблематика у Бодрийяра.



претендовать на то, чтобы искать у них какие-либо «ошибки». Однако рассмотрение их в качестве участников современного культурфилософского и социально-политического диалога – добавим: в качестве непосредственных участников – в полемических целях позволяет не избегать острых углов.

Подчеркивая включенность Спинозы, Гоголя, Бодрийера в современность, нельзя не затронуть вопрос о роли в ситуации нынешнего мира связи модернизм/постмодернизм. Значимость данной связи убедительно показана Ю. Хабермасом, который справедливо отдавал предпочтение модерну² как гаранту исторического движения, гаранту новизны и позитивных изменений [ХАБЕРМАС 2008]. Далее мы попытаемся продемонстрировать, хотя бы пунктирно, связь Спинозы с зарождением постмодерна, а также значение Гоголя и Бодрийера для утверждения модернистской установки.

Свидетельств чтения Гоголем философских сочинений немного, так же немного упоминаний философов в его текстах (имени Спинозы нет). Однако необходимо учитывать, что рецепция мыслителя началась в России еще в первой половине XVIII в. Ф. Прокоповичем. Затем А.Н. Радищев писал о Спинозе как о философе, который «ощущал» «над собою власть», превышающую человека – «власть всеотца», «источника всех сил» [РАДИЩЕВ 2001: 30].

Радищевская оценка акцентирует в мире Спинозы идею всемогущего и благого Бога – идею, близкую христианской доктрине. В.С. Соловьев признавался, что в ранний, славянофильский период своего философского творчества он считал Спинозу близким православия: «...православная формула <...> состоит в том, что Христос страдал, умер и воскрес не по божеству, а по человечеству» [СОЛОВЬЕВ 2002: 138]. Соловьев подразумевает, что в восточном христианстве отрицается догмат *filioque* (о том, что Святой Дух исходит и от Сына): отсюда выдвижение наперед первой ипостаси Троицы. Вторая же ипостась предстает в православии не в столь могущественном виде по сравнению с католицизмом³.

Однако необходимо во многом возразить Соловьеву: само по себе отрицание *filioque* еще не сближает православие и спинозизм. К тому же соловьевское сопоставление носит преимущественно эмоциональный характер, его направляют импульсы, непосредственно не относящиеся к теологии, а «попутные».

В первой половине XIX в. к наследию Спинозы обращались, в том числе, отдельные представители окружения Гоголя – любомудры (прямые отклики у В.Ф. Одоевского), а также П.Я. Чаадаев [КАУФМАН 2005: 321–324, 325–328]. Кроме того, Гоголь хорошо знал богословскую литературу [ВОРОПАЕВ 2002], а та неизменно сопряжена с метафизикой. Гоголь, фиксирующий в своем творчестве иррационализм ситуации современного ему мира и комический абсурд как зазор между мыслью об идеале и реальностью⁴, не был утопистом, но он и не оправдывал целиком существующий миропорядок, в отличие от Спинозы или Гегеля. Художественная мысль Гоголя близка установке христианской

² Возводя его генезис к XVIII в.: [ХАБЕРМАС 2005].

³ Где догмат *filioque* формально зафиксирован.

⁴ Именно так А. Камю в XX в. сформулировал принцип абсурда.

религии и теологии на смысловое и, вместе с тем, действительное преображение жизненно-исторического мира.

Контекст Спинозы – постренессансный и зачинающий ряд Нового времени, ряд предпросветительский. Спиноза, переработавший ренессансный пантеизм (от которого, впрочем, в спинозизме осталось скорее сходство отдельных концептов) и ренессансный гуманизм, а также рационалистическую философию Декарта, оперирует сугубо логицистскими и механицистскими формулировками и аргументами⁵. Словно о Спинозе замечание Гоголя из его набросков к «Комедии»: «Толкует по-своему, вроде метафизическое математическим» [ГОГОЛЬ 2009–2010 т.7: 130].

Спиноза теоцентричен. И Гоголь выстраивает модель физического и исторического космоса, а также непосредственно социума в рамках теоцентризма. Однако принципы понимания двумя авторами Бога и мироздания различны.

Во второй половине XX в. Ж. Делез и Ф. Гваттари назвали Спинозу «королем философов» за якобы отсутствие у Спинозы претензий на «мудрость» [ДЕЛЁЗ 2001; ДЕЛЁЗ – ГВАТТАРИ 2009], хотя Спиноза от таких претензий вовсе не отказывался. Следы спинозизма, но с обратным знаком, заметны у Бодрийяра. Бодрийяр констатировал наступление эры симулякров – ложных подобий при отсутствии их источника (референта). Симулякры, тем самым, укоренены в Ничто. Референт симулякров – не только разного рода предметность, но и мир знаков, отношений, понятий. У Бодрийяра налицо рудименты апофатической трактовки Бога как Ничто. В спинозизме единственная «субстанция» – Бог, а у французского мыслителя функции такого рода выполняет небожественное Ничто. С приведенными фактами связан также бодрийяровский концепт «гиперреальность», означающий сплетение действительных фактов с домыслами и фантазмами.

Интерес к устройству мира и к его основаниям, а также попытки найти принципы приемлемого функционирования социума сближают Спинозу, Гоголя, Бодрийяра. В выстраиваемом ряду налицо три основные установки. Спиноза: всё сущее теоцентрично, надо стремиться к постижению Бога и Его «продолжений» (не порождений!) в виде мира и человека. Гоголь: комическо-романтический критицизм в отношении внутримировой иррациональности при устремлении автора к эсхатологической перспективе. Бодрийяр: преимущественное внимание к пансоциальному (которое, по мнению Бодрийяра, с эпохи Ренессанса имеет «пустую» основу, т.е. опирается на Ничто – на смысловые провалы в оценке субъектами различных социально-политических моментов); поиск диалога с симулякрами для «излечения» пансоциального, возвращения ему исконного статуса многосторонней межличностной коммуникации⁶.

По-своему пытавшийся синтезировать ветхозаветное и новозаветное послания с арабской мыслью, Спиноза превращает философию в теологию

⁵ Отсюда его «геометрический метод». Ключевой текст позднего Э. Гуссерля «Начало геометрии» явно полемичен в отношении формулировки «геометрический метод» и, разумеется, самой процедуры, таким методом подразумеваемой.

⁶ Межличностной коммуникации в самом широком значении, идентичном используемому Ю. Хабермасом.



с установкой на постижение Бога как «высшего блага». Он следует давней традиции различения «природы созидающей» и «природы созидаемой». В его «Этике» такому различению соответствуют два способа понимания вещей – реальный (разумный) и модальный (в воображении). Однако «природа создаваемая» (модус воображения) выступает для Спинозы определенным продолжением «природы созидающей» (Бога), поскольку Бог в спинозизме составляет единственную субстанцию. Пребывание Бога в вечности, а «природы созданной» (мира и человека) во времени не противопоставляет их друг другу, поскольку, согласно Спинозе, время также создано Богом, подобно воображению.

Однако Бог Спинозы – лишь прием для тотального оправдания всего наличного, как оно есть здесь и сейчас, а спинозовская теология оборачивается антропологией психологического/психологистического/механицистского комфорта «я» (субъекта). Несмотря на то, что у Спинозы задано понятие бесконечного мышления, в том полностью отсутствует момент историзма⁷. В своих конструкциях Спиноза не выходит за пределы синхронии. Его «бесконечное мышление» ограничено тем, что «я» наблюдает вокруг себя в данный момент. Исток построений Спинозы – долженствование, а не фактичность. Спинозовское долженствование состоит в том, чтобы обеспечить для «я» максимум внешнего и внутреннего комфорта: под эту идею и подбираются все доказательства. Поэтому Спиноза «набрасывает» на мир «сетку» заранее подобранных искусственных оценок и искусственных аргументов. Он делает существенный шаг к тому, что уже в наше время назвали постправдой.

Постправда – манипулирование, оправдывающее свои меркантильные цели якобы высокими и запутывающее не только окружающих, но и самого себя⁸. Спиноза дискредитировал понятие цели. В качестве мотива своего философствования Спиноза выдвинул мирооправдание – хотя реальной подоплекой было его личное оправдание. Здесь почти та же логика, что и в ренессансном концепте гуманизма⁹, а затем в концепте постмодерна.

Все декларации Спинозы – в выражениях следования «благой цели», например: «Конечная цель заключается не в том, чтобы господствовать и держать людей в страхе, подчиняя их власти другого, но, наоборот, в том, чтобы каждого освободить от страха, дабы он жил в безопасности, насколько это возможно» [СПИНОЗА 1991: 295]. Л.И. Шестов считал, что весь «Геолого-политический трактат» посвящен «доказательству той мысли, что Библия вовсе и не стремится

⁷ Вопреки мнению В.С. Соловьева [СОЛОВЬЕВ 2002].

⁸ Уже Сервантес в «Дон Кихоте» при изображении разнородных реакций окружающих на поступки Дон Кихота показал сущность т.н. «постправды»: насмешники отдают себе отчет в том, кто таков Дон Кихот, но запутывают и его, и всех остальных, и самих себя.

⁹ У Канта понятие цели несет печать спинозистской двойственности. Кант призвал рассматривать человека в качестве цели, но ведь нет цели вообще, цели чистой в себе вообще. Как методы бывают негодными, так негодными некоторые представляют себе цели. Низкие средства уже моделируют низкую цель, даже при наличии больших надежд на «благое» дело впереди: в этом, например, коллизия самообмана Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского [КАРЯКИН 1976].

научить человека истине, что ее задача – только нравственная: научить человека жить в добре...» [ШЕСТОВ 1990: 253]. Для Спинозы «в добре» означает: в субъективистском психологистическом комфорте «я», причем отдельно взятого «я».

Согласно Спинозе, человек, природа, мир, вообще всё в реальности – продолжение Бога. Не «творение»! – именно продолжение, практически составная часть Бога. Выходит, что Бог не в состоянии отделить себя от того, что вокруг него, что во внешнем мире. Получается, Спинозовский Бог всё, что не Он, считает собою. Повсюду только и есть, что Первосубъект (единственная субстанция) и его «двойники», хотя те с меньшим количеством «блага» (к тому же ведь они «воображаемые» – почти что симулякры, в терминологии Бодрийяра).

Будто бы похоже на теологическую систему Фомы Аквинского, томизм, но радикальная разница в том, что у св. Фомы Творец и творение взаимоотделены, каждый из них – свободен. По поводу Бога Спинозы вспоминается фраза Хлестакова из «Ревизора»: «Я везде, везде!» [ГОГОЛЬ 2009–2010 т.4: 258]. «Кругом возможно Бог» – таково амбивалентное название поэмы обэриута А.И. Введенского, наследника Гоголя. Где в названии смысловое ударение: *возможно* Бог? Или возможно *Бог*? Или возможно *кругом* Бог? Ирония Введенского в адрес именно Спинозы очевидна.

Вслед за Монтенем и Шекспиром Спиноза утверждает, что добро и зло – не в самих вещах, а в отношении к ним самих людей. Но, в отличие от ренессансных авторов, у Спинозы этот вывод следует не из идеи смыслового порождения/преображения мира, а из механицистских оценок.

Отсюда же Спинозовский тезис о том, что дьявола не существует, поскольку кругом – Бог, высшее благо. Но если вокруг Первосубъекта в принципе нет реального другого (других), потенциально способного осуществить ответный диалогический жест, то Бог – в «вакууме». От продолжений-двойников ничего услышать и узнать нельзя: ведь это не реальные другие в их другости; к тому же продолжения-двойники фаталистически заданы Первосубъектом изначально.

Противник всякой абстрактности, Гегель, тем не менее увидел «величие склада мыслей Спинозы <...> в том, что он мог отказаться от всего определенного, особенного и держаться лишь единого, почитать лишь это единое» [ГЕГЕЛЬ 1994: 348]. И далее: «Что же касается перехода Спинозы к отдельным вещам и, в особенности, к самосознанию, к свободе «я», то он <...> больше сводит все ограниченности к субстанции, чем фиксирует единичное» [ГЕГЕЛЬ 1994: 357]. Однако ведь свое единое Спиноза выдает за особенное, конкретное, чем совершается подмена. Впрочем, у Спинозы реально вообще нет единого, поскольку центр и части рассмотрены сразу однопорядковыми, взаимопринадлежащими. Получается, словно в ключе А. Арто, некое «тело без органов»: одно сплошное единство без составных элементов.

Спиноза выводит дух из природы: дух должен «наиболее отражать природу», т.е. «объективно иметь и ее сущность, и порядок, и единство» [СПИНОЗА 1998б: 320]. Тем самым Спиноза вроде бы пытается вдохнуть в механицистскую «природу» Декарта «дух» и «душу», однако в итоге дух предстает



у Спинозы чем-то полностью подчиненным «природе». Разве это пантеизм? Тут первенство не духа (не Бога), а непосредственно самого природного.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь, в противовес узкому рационализму, изобразил «душу» природы в качестве художественного проявления души мира: налицо близость «эстетическому пантеизму»¹⁰ Шеллинга, но не спиновскому псевдопантеизму. Вопреки Спинозе, черт у Гоголя реален, проделки черта (хаос в мироздании) реальны. Однако в «Вечерах...» черт смешон, тем самым развенчан. У позднего Гоголя черт приобретает более страшный вид, о чем есть запись в его предсмертной молитве: «Помилуй меня, грешного, прости, Господи! Свяжи вновь сатану таинственной силой неисповедимого Креста!» [ГОГОЛЬ 2009–2010 т.6: 414].

По мнению В.В. Бычкова, Гоголь «...остро ощущает, что его творчеством руководит Бог» [БЫЧКОВ 2007: 11]. Однако Гоголь боялся искушения. У позднего Гоголя выстраивалась идея творчества *как бы* на равных с Богом, *словно* на равных. Уже этого тезиса было для него достаточно для предъявления себе незаслуженных упреков, в том числе «в потакании» черту.

Согласно замечанию Ю.М. Лотмана: «Гоголь верил в то, что он не “изображает”, а творит мир» [ЛОТМАН 1996: 15]. Однако коннотации этого «творит» у Гоголя весьма двусмысленны, на грани с буквалистским значением. В XX в. П.А. Флоренский напоминал, что для христианина Бог – художник, творящий мир как свое художественное произведение, что человек-художник в своем искусстве уподобляется Богу [ФЛОРЕНСКИЙ 2000: 18–19]. Гоголь расширил рамки указанного уподобления...

Спиноза считал, что у человека нет свободы воли и свободы выбора: поскольку человек якобы изначально «в Боге», то нечего и выбирать. Чтобы смягчить вытекающую отсюда сугубую каузальность, Спиноза допустил, что при всей фатальности человек способен что-то решить сам и даже способен «совершенствоваться». Но данная уступка малоубедительна. В мире Спинозы человек так и остается «игрушкой» в руках Бога (формулировка позднего Платона), «марионеткой» (образ Г. фон Клейста), принужденной лишь следовать указаниям абсолютной субстанции.

В финале ранней гоголевской повести «Сорочинская ярмарка» изображены герои-автоматы, но, вопреки Спинозе, лишены всякой «божественности»: «Странное неизъяснимое чувство овладело бы зрителем, при виде, как от одного удара смычком музыканта <...> всё обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. <..> Но еще страннее, еще неразгаданное чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. <...> даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом...» [ГОГОЛЬ 2009–2010 т.1: 111].

¹⁰ Термин П.П. Гайденко.



Обратив внимание на механизированный образ танцующих старушек, Ю.В. Манн связал его с отступлением от карнавального начала [МАНН 1988: 5–38]. Точнее, однако, рассуждать о романтическом варьировании карнавальности. Гоголь метит в спинозизм, распространяющий длань абсолютной субстанции на всё мироздание, вот почему автоматизированы танцующие. В идеале Гоголь видит свободу воли в каждом – прежде всего в способности субъекта внутренне развиваться и меняться (на этом основан замысел «Мертвых душ»). В целом это предмодернистская/модернистская установка¹¹.

Представления Спинозы о Боге взяты из его собственных представлений о человеке, в данном случае – о самом себе. В спинозовской концепции проступают контуры образа человека до грехопадения и (руссоистского) «безгрешного» «естественного человека». Отсюда у Спинозы элементы теомании: это когда субъект (в данном случае сам Спиноза) считает себя Богом, совершая подмену понятий и фактов («постправда»). Уже изначально и тем более в итоге Спиноза подменяет теологию антропологией. Грубо говоря, подменяет идеей обустройства мира без Бога, хотя и с именем Бога на устах.

В гоголевской «Записной книжке 1846–1850 гг.» есть примечательное высказывание: «Неизъяснимое вечернее блистанье <...> по ним разметан<н>ых знаков. Погасанье лучей и дым от хат легкими струями к небу нес<е>тся?». Как осмелился позабыть тебя человек. О, да будет проклят, кто научил людей покинуть простоту для просвещения. Заплатил страданиями и тяжким и подлым бессилием» [ГОГОЛЬ 2009–2010 т.9: 706]. В начале цитаты через сельские виды-пейзажи обрисована картина некоего земного рая. Те выступают символом/аллегорией потерянного рая. Утеря «простоты» объясняется тягой к «просвещению», явно не сводимого Гоголем к XVIII в. В гоголевской цитате дело идет о глобальной ситуации потери первочеловеком (почти «естественным человеком») «простоты», хотя Гоголь закономерно различает статус человека до и после грехопадения: после грехопадения «естественность» в человеке уже невозможна.

Элементы концепции «естественного человека» распространяются в мире Гоголя в основном на обитателей идиллий – таков помещик Петух в позднейшей редакции второго тома «Мертвых душ»: «...вместе с рыбою запутался как-то круглый человек, такой же меры в вышину, как и в толщину, точный арбуз или бочонок» [ГОГОЛЬ 2009–2010 т.5: 408]. По замечанию А.Х. Гольденберга, Гоголь «своей иронией <...> разрушает мир Петуха» [ГОЛЬДЕНБЕРГ 2012: 81]. Гоголевская ирония подвергает сомнению идею «естественности»-«божественности» человека, каким тот стал, оказавшись в ситуации после грехопадения – вот с того момента и в перспективе до Страшного суда.

Спинозой в определенной мере предвосхищена гоголевская топика «мертвых душ». Поднимая вопрос о том, в каком значении человеческая душа смертна, Спиноза умозаключает, что Бог может создать, может и разрушить; каждая вещь непрерывно продолжает твориться Богом. Философ имеет в виду произвол, каприз Бога, что вступает в некий конфликт со спинозовской же

¹¹ Подробнее о гоголевском предвосхищении модернизма см.: [Белый 1996; Манн 2019; Шульц 2018].



фатальностью и детерминизмом. Заданная Спинозой (хотя не его по факту рождения) идея всё продолжающегося творения мира реально заменена у философа идеей непрерывного дления Богом себя же самого. Человеку, вопреки внешним Спинозовским декларациям, вовсе не надо «совершенствоваться» – Спинозистский Бог сам доделает свои автоматы.

В гоголевском образе «мертвых душ» концептуализированы фактически все люди всех стран, в перспективе их личной и общей эсхатологии. Искры божественности («живости») Гоголь искал у всех людей и смог найти только в художнике и в подвижнике, согласно писателю, равно подражающих Христу. С подвижником поздним Гоголем отождествляется также рачительный помещик. В первом томе «Мертвых душ» намечен сложный образ «прирожденных страстей», которые самим Богом даны человеку для совершения незримых путей к благу. Гоголь – крайнее опровержение Спинозизма.

Спиноза перевернул аристотелевское представление о том, что философия начинается с удивления, предложив ничему не удивляться, в том числе отсюда Спинозовское отрицание смеха. Ведь смех так или иначе восходит к некоему «удивлению» («пораженности»). С точки зрения Спинозы, «Насмешка и шутка зависят от ложного мнения и обнаруживают в насмешнике и шутнике несовершенство» [СПИНОЗА 1998а: 89]. В процитированном высказывании перевернуто аристотелевское представление о необходимой доле «плохого» в объекте для провоцирования у субъекта насмешки. Спиноза считает, что, напротив, несовершенство – в самом только шутнике. По поводу носителей такого мнения Бахтин употреблял термин «агеласт», т.е. официальный противник смеха.

В следующих словах Спинозы будто бы намечен выход к идее постижения Бога через «интуитивно-созерцательное» начало (М. Шелер): «Бог для своего проявления людям не нуждается ни в словах, ни в чудесах, ни в сотворенных вещах, а только в себе самом» [СПИНОЗА 1998а: 119]. Однако реально Спиноза все сводит к познанию Богом себя же: налицо концепция Первосубъекта, существующего только для себя. Вместо «интуитивно-созерцательного» начала у Спинозы дело идет о неких личных «догадках» каждого, которые тот *должен возводить* к Богу – концепция, близкая бодрийеровскому концепту гиперреальности, смешивающей реальное и вымышленное (домысленное).

Против Бога Спинозы явно направлено высказывание Н.А. Бердяева: «Бог без человека, Бог бесчеловечный был бы сатаной» [БЕРДЯЕВ 1990]¹². Монистический Бог Спинозы – Бог сверхпорядка, энтропийный Бог, тем самым это Бог хаоса, внешнего и внутреннего (в человеческой душе). В тисках так понятого Бога омертвляется даже самое живое.

М. Шелер противопоставил Спинозу и Фихте как «Созерцателя» – «морально настроенному, нацеленному на улучшение и изменение мира Деятелю» [ШЕЛЕР 1994: 67]. Оспаривая правомерность обозначения Спинозы «Созерцателем»,

¹² Хорошо известно изречение, что смерть Бога влечет за собой также смерть человека. В развитие этой мысли М. Фуко во второй половине XX в. констатировал, что ныне исчезает идея человека и сам человек.

нельзя не отнести характеристику, данную Фихте («Созерцателю»), к Гоголю, думавшему о смысловом и действительном преобразении мира в эсхатологической перспективе.

Разве не «апокалипсис нашего времени»¹³ обрисовал Бодрийяр? Его неизменный марксистско-фрейдистский жаргон призван лишь обслуживать непосредственную интенцию реформирования социальной реальности. В бодрийяровской концепции заметен пост- и неоромантический скепсис в отношении природы человека и социума, скепсис, сближающий его с абсурдизмом и иррационализмом Э.Т.А. Гофмана (концепция бездушных автоматов-людей, заменяющих живое начало или воплощенная в образе Крошки Цахеса идея законного права на приписывание себе достижений других, т.е. идея права на постправду), А. Шамиссо, Ф. Ницше, Е.Л. Шварца (у трех последних – концепция главенства тени над ее носителем), а также Гоголя, Ф. Кафки или Э. Ионеско.

К философии романтизма (преимущественно позднего в лице Ницше) и модернизма [ХАБЕРМАС 2008] возводим также парадоксальный историзм Бодрийяра, заключающийся в поиске им генеалогии эры симулякров. Точку отсчета генеалогии Бодрийяр обнаруживает в Возрождении. Философ полагает, что «недобросовестная» подмена знаком реальности «со времен Ренессанса подтачивает изнутри всю нашу живопись» [БОДРИЙЯР 1994 с.350]. Если «пространство Ренессанса» «упорядочивалось» «убегающей вглубь линией перспективы», то в нынешнем мире «обманки» (специальный бодрийяровский термин) «эффект перспективы так или иначе проецируется вперед» [БОДРИЙЯР 1994]: «Объекты здесь <...> сами “обманывают” глаз <...> – не потому, что они внушают веру в реальный мир, которого не существует, но потому, что они переигрывают и опрокидывают привилегированную позицию взгляда». С Ренессанса берет начало «прочесывающий <...> глаз», «паноптический взгляд», т.е. взгляд-господство над объектом. Теперь же «самим вам ничего не увидеть, это вещи вас видят, они не убегают перед вами в перспективу (как в линейной перспективе ренессансной живописи. – С.Ш.), они несутся вам навстречу» [БОДРИЙЯР 1994]. «Обманка» становится «ироническим симулякром» Ренессанса [БОДРИЙЯР 1994: 351], т.е. заведомо ложным, глумливым подобием того, что само дало начало ошибочному, согласно Бодрийяру, движению, – подобием Возрождения¹⁴.

Критически констатируя неразличение тела и лица в современном мире, Бодрийяр прямо использует понятие «ничто»: «Лицо, все равно какое, оказывается неуместным, поскольку оно ломает непристойность (современности. – С.Ш.) и восстанавливает смысл там, где, в исступлении секса и головокружительной круговерти ничто, все нацелено на его (лица. – С.Ш.) упразднение»

¹³ Так назвал свою книгу о событиях октября 1917 г. В.В. Розанов.

¹⁴ Нельзя не заметить сходство взглядов на Ренессанс у Бодрийяра и П.А. Флоренского (см.: [ФЛОРЕНСКИЙ 2000]). Однако нельзя не противопоставить ренессансной живописи, как ее поняли Бодрийяр и Флоренский, ренессансную литературу, где эффектов иллюзионизма и «паноптизма» почти нет, зато присутствует установка на панфилософскую рефлексию, высокий вымысел, высокую занимательность.



[там же: 340]. Критика Бодрийяром «упразднения» лица и вообще человеческого в человеке корреспондирует гоголевским метафизическим описаниям псевдолиц – начиная с персонажей «Ивана Федоровича Шпоньки и его тушки» до «Носа», «Шинели» (ср. образ «значительного лица») и «Мертвых душ». В «Носе» разрушение человеческого лица и наделение одной его части прерогативами целого (когда пропавший нос становится господином Носом, самостоятельным субъектом) трактовано Гоголем как «растерзание» (Н.А. Бердяев) образа и подобия Божьего в человеке. Хотя Бодрийяр теологического языка избегает, его оценки по содержанию не столь от него далеки.

Благодаря тому, Спиноза воспринимал онтологический статус вещей мира лишь в виде элементов («модусов») Первосубъекта, уже в его философии заложена генезис теории симулякров Ж. Бодрийяра. Однако Бодрийяр отнесся к «двойникам» спинозовского Бога гораздо критичнее самого Спинозы. Бодрийяровские симулякры – это словно те же двойники Бога, что и у Спинозы, но у философа XX в. их существование конституируется в отрицательном регистре, дано в виде фиктивного, фантомного. Философия Бодрийяра – это спинозизм, доведенный до своего логического отрицания, демистифицированный (вместо Бога – Ничто в качестве основы всего).

Бодрийяровский пафос похож на апофатику, т.е. на отрицательное познание Бога, на отрицательную онтологию. По замечанию О.А. Печенкиной, понятие симулякра приобретает у Бодрийяра этико-онтологический характер [ПЕЧЕНКИНА 2006: 6]. В отличие от Ничто Ж.П. Сартра, Ничто Бодрийяра – не трагическое, а пессимистическое, что более соответствует современной ситуации. Бодрийяровское пансоциальное, потерявшее в современности свою основу, взыскует ее в виде обретения «социального пантеизма» (подлинной общественной коммуникации).

Бодрийяр констатирует: «Победила другая стадия ценности, стадия полной относительности, всеобщей подстановки, комбинаторики и симуляции. Симуляции в том смысле, что теперь все знаки обмениваются друг на друга, но не обмениваются больше ни на что реальное...» [БОДРИЙЯР 2006: 52]. Под отказом от детерминированности Бодрийяр имеет в виду лишение смыслопорождающего акта реальной основы и реального наполнения.

Гоголевский мир наполнен фантомами – от случайно забредших в хату «не тех» гостей («Вечера...») до панночки, «раздвоенной» то на молодую красавицу, то на старуху («Вий»), от ложного ревизора (Хлестаков) до мертвых душ, от мнимого жениха (Подколесин в «Женитьбе») до мнимого карточного гения (Ихарев в «Игроках»). Каков онтологический статус этих персон в гоголевском мире? Они словно не дорастают до статуса реальности...¹⁵

Наперекор идее «высшего блага» в спинозистском варианте Бодрийяр строит свою концепцию «прозрачности Зла», позволяющую избежать ложного отождествления заведомо нетождественного, вообще подмен. Бодрийяровская

¹⁵ Исследования мотивов фантомности, пустоты, отсутствия и Ничто в мире Гоголя см. в сб.: [SPIEKER 1999].

критическая концепция «гиперреальности» направлена против сцепления реального и фантазматического, в том числе против спинозистского принципа тождества Бога и его «продолжений». Поэтому, пожалуй, Бодрийяр трезвее остальных описал состояние постмодерна. Мир постмодерна – фантомный и фиктивный мир, в котором всё уже якобы давно произошло, все якобы уже давно сказано, показано, а нового нет и уже никогда не будет. «Гиперреальность» бессильна вместить в себя действительные вещи мира.

Бодрийяр считал, что после Возрождения «Социальная история человечества становится историей вытеснения смерти», т.е. одного из естественных состояний всего живого, и что вслед за мертвыми из социального пространства последовательно изгоняются дикари, сумасшедшие, дети, старики, необразованные, бедняки... [Бодрийяр 2006; ГАРАДЖА 1991: 44]. В последнем случае дело идет о неких «париях общества», начиная с дикаря- «естественного человека», не вписывающегося в просчитанные правила наличного социума, и заканчивая социально ущемленными слоями.

Бодрийяр призывает к диалогу с симулякрами – диалогу, не могущему, заметим, не оказаться мнимым. Подобный призыв – уступка постмодерну, изымающая симулякры из их контекста, из многостороннего хронотопа существования. Тем более сомнителен бодрийяровский императив первенства объекта (симулякров) над субъектом.

Внемарксистское и внефрейдистское в Бодрийяре – его ставка на обратимость, т.е. на «отдаривание» дара. Обратимость подразумевает способность к изменениям, обновлению, а «отдаривание дара» – императив символического обмена между коммуникантами во всех сферах жизненно-исторического мира. Это модернистская установка, в наши дни лишь с нею возможно вступление в подлинный социально-политический диалог, который «кладет конец линейности времени, <...> экономическому обмену, накоплению и власти» [ГАРАДЖА 1991: 44–45]. Тем самым Бодрийяр приходит к расшатыванию связки «модерн/постмодерн»¹⁶, утверждая преимущество модерна.

¹⁶ Роль для современности связки «модерн/постмодерн» убедительно показана Ю. Хабермасом.



Литература

- БЕЛЫЙ 1996: Белый, Андрей. Мастерство Гоголя. [2-е изд.] Москва: Книговек, 310–339
- БЕРДЯЕВ 1990: Бердяев, Н.А. <Афоризмы> // Литературная газета. 18 июля 1990. №29. С.12.
- БОДРИЙАР 1994: Бодрийяр, Ж. О совращении // Ad marginem'93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. Москва: Ad marginem, 324–353. (пер. с фр. Зенкина, С.Н.)
- БОДРИЙАР 2006: Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, С.389. (пер. с фр.)
- БЫЧКОВ 2007: Бычков, В.В. Русская теургическая эстетика. Москва: Ладомир.
- ВОРОПАЕВ 2002: Воропаев, В.А. Гоголь над страницами духовных книг. Москва: Макариевский фонд.
- ГАРАДЖА 1991: Гараджа, А.В. Бодрийяр Ж. // Современная западная философия. Словарь. Москва: Политиздат, 44–45.
- ГЕГЕЛЬ 1994: Гегель, Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Санкт-Петербург: Наука.
- ГОГОЛЬ 2009–2010: Гоголь, Н.В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. Москва; Киев: Издательство Московской Патриархии.
- ГОЛЬДЕНБЕРГ 2012: Гольденберг, А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 2-е изд. Москва: Флинта.
- ДЕЛЁЗ 2001: Делёз, Ж. Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. Москва: ПЕР СЭ, 325–444. (Пер с фр.)
- ДЕЛЁЗ – ГВАТТАРИ 2009: Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? Москва. (пер. с фр. Зенкина, С.Н.)
- КАРЯКИН 1976: Карякин, Ю.Ф. Самообман Раскольников. Роман Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание". Москва: Художеств. лит.
- КАУФМАН 2005: Кауфман, И.С. Философия Спинозы в России. Первая часть. 1774–1884 // Историко-философский ежегодник. 2004. Москва: Наука, 312–344.
- ЛОТМАН 1996: Лотман, Ю.М. О «реализме» Гоголя // Труды по русскому и славянскому литературоведению. Новая серия. Вып. II. Тарту, 11–35.
- МАНН 1988: Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд. Москва, 413.
- МАНН 2019: Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя как предвестие модернизма (заметки) // Гоголь и пути развития русской литературы. Восемнадцатые Гоголевские чтения. Москва; Новосибирск, 18–23
- ПЕЧЕНКИНА 2006: Печенкина, О.А. Этика симулякров Ж. Бодрийяра (анализ постмодернистской рецепции этического). Автореф. дис. ... канд. философ. наук. Тула.
- РАДИЩЕВ 2001: Радищев, А.Н. О человеке, его смертности и бессмертии. Санкт-Петербург.; Москва; Харьков; Минск: Питер.
- СОЛОВЬЕВ 2002: Соловьев, В.С. Понятие о Боге (В защиту философии Спинозы) // Спиноза: pro et contra. Санкт-Петербург. 132–156.
- СПИНОЗА 1991: Спиноза. Богословско-политический трактат // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир - эпоха Просвещения. Москва: Политиздат, 293–295. (пер. с лат. Лопаткина, М.)
- СПИНОЗА 1998а: Спиноза. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье // Спиноза. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 23–132. (пер. с голланд. под редакцией Рубина, А.И.)
- СПИНОЗА 1998б: Спиноза. Трактат об усовершенствовании разума // Спиноза. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 281–324. (пер. с лат. Воробской Я.М.)



- ФЛОРЕНСКИЙ 2000: священник Флоренский П.А. Иконостас // священник Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург: МИФРИЛ; Русская книга, 1–173.
- ХАБЕРМАС 2005: Хабермас, Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. №4. (пер. с нем. Скуратова, Б.М.)
- ХАБЕРМАС 2008: Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне. 2-е изд. Москва. (пер. с нем. Беляева, М.М. и др.)
- ШЕЛЕР 1994: Шелер, М. Спиноза // Шелер М. Избранные произведения. Москва: Гнозис, С.57–69. (пер. с нем. Малинкина, А.Н.)
- ШЕСТОВ 1990: Шестов, Л.И. На весах Иова (Странствования по душам) // Шестов Л.И. Соч.: в 2 тт. Москва: Наука, Т.2. 7–350.
- ШУЛЬЦ 2018: Шульц, С.А. Рим Стендаля, Гоголя и Феллини // Творчество Гоголя в контексте европейских культур. Взгляд из Рима. Семнадцатые Гоголевские чтения. МОСКВА; Новосибирск, 83–88.
- SPIEKER 1999: Sven Spieker (Ed.) *Gøgøl: Exploring Absence: Negativity In 19th Century Russian Literature*. Bloomington, Indiana University, Slavica.

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



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

CULTUROLOGY

KULTURWISSENSCHAFT

Дина ТАНАТОВА – Татьяна ЮДИНА

**ГЛОБАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА:
ДИСКУРСИВНЫЕ И СОЦИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ****Global Culture:
Discursive and Social Practices****Abstract**

The dynamics of modern society development is directly proportional to changes in its culture. In the discourse of global culture, there are many supporters of its real presence, and many opponents who claim that such a phenomenon does not exist in principle. The article considers various polar points of view. Arguments are presented that confirm the existence of a global culture formed as a result of multiple cultural contacts, including cultural tourism. Digitalization has become a new impetus for the development of global culture, which has large-scale ways to spread the achievements of world culture in General, and art in particular, to the population of the planet, regardless of location. Digital formats have proven their worth in specific social practices.

Keywords: *Global culture, discursive practices, social practices, digitalization*

Введение

Значительные изменения социокультурной ситуации в мире, происходящие под воздействием научно-технического прогресса в целом и развития средств коммуникации и массмедиа, выдвинули на первый план исследования новых форм организации культурной жизни. Как справедливо отмечает Ю.А. Сухарев [СУХАРЕВ 2015: 9–21], «принципиально новым моментом в теоретическом рассмотрении социокультурной ситуации является признание того факта, что традиционные формы организации культурной жизни потеряли свое прежнее доминирующее значение». Благодаря свободному территориальному перемещению человека, новым высокоскоростным средствам транспорта, формированию глобального коммуникационного пространства возник безграничный доступ к культурному достоянию в любой точке мира. И если эти возможности (прекрасно отраженные в кинематографе, вспомним фильм «Красотка», 1990), были в основном только для избранных, имеющих высокие финансовые возможности, то сейчас в так называемый культурный туризм вовлечены миллионы жителей планеты. Как отмечает А.А. Гревцева, феномен культурной глобализации ведет к формированию общего культурно-информационного пространства, единого культурного пространства, а также к возникновению «общего поля глобальной культуры (культурной глобализации)» [ГРЕВЦЕВА 2008: 145–149].

Как отмечают исследователи, в силу динамичности мира и человека, социальной мобильности и гибкости мышления, способности «быстро реагировать на постоянно меняющийся интеллектуальный запрос времени» [ТИШУНИНА

2003: 16], появление новых сфер деятельности, новых способов самореализации человека, нового понимания свободы и т.д., происходит так называемое «размытие границ культуры». А сама культура вырабатывает некий набор «средств практической адаптации» к появившимся возможностям познания мира в целом и его культурной составляющей.

Происходящее несомненное усиление глобальной взаимозависимости актуализировало проблему целостности мирового культурного пространства, принципов его структурирования и взаимодействия культур разных стран. Целью данной статьи является аргументация глобальной культуры как явления, процесса, формирующую гуманную консолидацию населения мира вокруг достижений культуры и искусства, новые формы организации культурной жизни на планете.

Методология

В статье использованы концептуальные идеи Э. Тайлора, Г. Спенсера относительно понятийного аппарата культуры, понимания значения свободы выбора. Нашли отражение понимание культуры и ее антропологические модели Л. Уайта, М. Салинса, диффузионистская теория Ф. Гребнера, теория и типология культуры, значение культурной самобытности Б. Малиновского и др. Многие аспекты статьи опираются на теоретические разработки социологов в отношении институтов культуры, объектов культуры, функций культуры, традиционной и современной культуры, межкультурного взаимодействия (Э. Дюркгейм, Р. Мертон, Т. Парсонс, П. Сорокин и др.). Дискутируются представления о глобальной культуре, глобализации в работах Э.Д. Смита, А. Аппадурай, М. Маклюэна, а также труды российских и других зарубежных социологов, культурологов, философов по вопросам глобальной культуры, глобализации культуры, цифровизации искусства, в том числе Д.К. Танатовой, О. Сюч, Т.Н. Юдиной и др. [TANATOVA 2009: 180–184; Сюч – ЮДИНА 2018: 158–167].

Результаты

Глобальная культура: основные подходы к рассмотрению

В научной литературе прослеживается множественность подходов и трактовок культуры и, соответственно, глобальной культуры. Модель «глобальной культуры» получила широкое распространение в 1990-е годы, основной тезис которой заключался в том, что культура становится отражением нового состояния человечества. Так в 1990 году, И. Валлерстайн обосновал необходимость различения двух значений понятия «культура». Им было сделано предположение, что, во-первых, его можно использовать для внутригрупповой ценностной характеристики, и, во-вторых, употреблять для описания отношений между нациями – государствами [WALLERSTAIN 1990: 31–35]. В 1993 году Р. Мадсен стал утверждать, что основанием глобальной культуры является наличие следующих межстрановых потоков: а) туристов, иммигрантов; б) меж- и внутрикорпоративных продуктов и обменов; в) финансового капитала и информации; г) средств массовой информации; д) идеологии в форме



идеалов, образцов, верований и т.д. [MADSEN 1993: 493–511]. По мнению Дж. Питерса «глобальная культура есть некая эклектика, которая отражает и выражает точки общих пересечений отдельных национальных культур. Если национальные культуры ограничены во времени и исторически специфичны, то у глобальной культуры нет своего точного месторасположения, ни ограниченного временного периода существования. Она «здесь», «теперь» и «везде». Поскольку глобальная культура – это «гибрид» элементов национальных культур, то она не является монолитным устойчивым образованием и подвержена тем многочисленным трансформациям, которые связаны прежде всего с технологическими и геополитическими изменениями» [PIETERSE 1994:9: 161–184].

В последние годы само понятие глобальной культуры, стало активно отрицаться. Это отрицание коренится во многих направлениях познания – деконструкции, постмодернизме, постколониализме, постструктурализме, культурных исследованиях [КАПУСТИНА 2010:6: 161–175]. Хотя, конечно, в каждом из этих течений существуют самые разные подходы. Так, по мнению Э.Д. Смита феномен глобальной культуры есть «идеологическая конструкция», при этом она эклектична, универсальна, внеисторична, не располагает своей сакральной территорией, не воспроизводит никакой общей памяти поколений, не содержит проспектов будущего. Идеологами этой «конструируемой культуры», по его мнению, выступают страны, продвигающие культурный империализм как некий общечеловеческий гуманистический идеал [SMITH 1990:7: 171]. Похожей точки зрения придерживается А. Аппадурай, который считает, что понятие «глобальная культура», является теоретическим конструктом, необходимым для анализа тех изменений, которые произошли в мире в последние два десятилетия XXI в. Феномен глобальной культуры, по мысли А. Аппадурай, может быть подвергнут исследованию только «при условии осмысления того, каким образом он существует во времени и пространстве». Глобальная культура, по представлению А. Аппадурай, это пять конструируемых пространств. Она постоянно меняет комбинацию взаимодействий этих пространств в следующих измерениях: этническом, технологическом, финансовом, электронном и идеологическом. Терминологически они обозначены как этноскейп, техноскейп, финансовскейп, медиаскейп и идеоскейп [APPADURAI 1998, 5: 1411–1412].

Конкретное наполнение термина «глобальная культура» в российской научной мысли стало осуществляться под воздействием работ экономистов, социологов и политологов, опубликованных во второй половине 90-х годов (Дилигенский Т.Г., Иноземцев В.Л., Ионин Л.Г., Прусаускас А., Цыганков П.А., Филиппов А.Ф. и др.).

На сегодняшний день Сухаревым Ю.А. конкретизировано понятие глобальной культуры как «метасистемы, органично объединяющей национальные культуры и субкультуры в рамках единого мирового культурного пространства». Кроме того, им предложено рассматривать глобальную культуру как самостоятельную и автономную культурную конфигурацию – результат «сложного и

эkleктичного «смешения», «скрещивания» культур и стилей жизни (явления «гибридизации» и «креолизации») [СУХАРЕВ 2001].

Сегодня многие исследователи разделяют точку зрения М. Фитхерстона, который утверждает, что «если говорить о глобальной культуре как о самостоятельной культуре типа национальной культуры, то такой культуры просто не существует. Если же говорить не с точки зрения статики, а с точки зрения динамики, т.е. с точки зрения определения культуры в терминах процесса, то, несомненно, следует указать на глобализацию культуры» [FEATHERSTONE 1990: 2–3: 1–14]. По его мнению, центральными факторами изменений, охвативших весь мир, выступают электронные средства связи и миграция.

Феномен глобализации современного искусства

Рассмотрим глобализацию искусства как часть культуры. Ключевые точки, демонстрирующие глобальные изменения в области современного искусства – это расширение культурных контактов, общение между народами, межстрановые потоки туристов. Современное искусство один из важных элементов культуры, способный сформировать убедительный мотив к туристской поездке. Основными направлениями мирового культурного туризма считаются – культурно-историческое, культурно-событийное, культурно-религиозное, культурно-археологическое, культурно-этнографическое, культурно-этническое, культурно-антропологическое.

Мы наблюдаем все более нарастающий поток людей из самых разных стран, ставших участниками культурного туризма с высокой мотивацией ознакомиться с теми или иными шедеврами выставочных и музейных экспозиций. Как метко заметил по этому поводу итальянский философ и семиолог Паоло Вирно: «искусство переместилось с периферии в центр общества. Иными словами, искусство растворилось в обществе, словно таблетка в стакане воды. Определяющую роль в данном процессе сыграла глобализация культуры» [ВИРНО 2015: 9]. Частично ответ на этот вопрос можно также найти в работах немецкого социолога Никласа Лумана, который говорит, что искусство создает «ощущение возможности» (Möglichkeitssinn). «Ничто не является ни необходимым, ни возможным» или «все существующее всегда может быть иным» – таково послание искусства современному обществу [LUMANN 1995].

Если вспомнить определение глобализации, которое дал Маршалл Маклюэн, еще в 1964 году с помощью хорошо известной метафоры «глобальной деревни», то она показывает не только на быстрое распространение новостей между деревенскими жителями, но и на то, что глобализация подразумевает растущее число международных контактов или глобальную «сеть контактов», которая представляет из себя множество сетей или подсетей, которые образуют временные или более длительные пересечения [МАКЛЮЭН 2003].

Можно с уверенностью сказать, что современная система мирового искусства фактически представляет собой сетевую структуру, образованную бесчисленными международными подсетями. Отдельные города стали служить универсальными точками пересечения в этой системе. Это, в первую очередь,



такие города как Париж, Пекин, Нью-Йорк, Лондон, Вашингтон, Санкт-Петербург, подтверждаемые официальной статистикой посещаемости. В частности, в 2019 году она составила более 200 млн. человек. Действительно, «мегаполисы представляют собой целый универсум и являются общим домом для людей разных рас, национальностей, этносов, религиозных убеждений. Глобализация в сфере культуры повышает ценность нюансов и отличий, создает спрос на них, и локальные культурные традиции становятся товаром на полке мирового «культурного супермаркета» [ГРОМОГЛАСОВА 2019].

Обратимся к ежегодному рейтингу посещаемости музеев по всему миру в 2019 году (по версии The Art Newspaper¹). В первую десятку из топ-100 входят: 1. Лувр (Париж) – 9, 6 млн. посетителей»; 2. Национальный музей Китая (Пекин) – 8,06 млн.; 3. Музеи Ватикана (Ватикан) – 6, 88 млн.; 4. Метрополитен-музей (Нью-Йорк) – 6, 47 млн.; 5. Британский музей (Лондон) – 6,23 млн.; 6. Тейт Модерн (Лондон) – 6,09 млн.; 7. Национальная галерея (Лондон) – 6,01; 8. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) – 4,96 млн.; 9. Центр искусства королевы Софии (Мадрид) – 4,42 млн., 10. Национальная художественная галерея (Вашингтон) – 4,07 млн.². В этом рейтинге второе место занимает Национальный музей Китая, который имеет этот статус с 2017 года, в его коллекции насчитывается более 1 млн. произведений искусства.

Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге (Россия) с десятого места в 2017 году поднялся на две ступеньки вверх и по итогам 2019 года стал восьмым в рейтинге. Кроме Эрмитажа, в топ-100 самых посещаемых вошли еще пять российских музеев. Это Музеи Московского Кремля (17-е место, 3,1 млн.), Государственная Третьяковская галерея (20-е место, 2,84 млн.), Государственный Русский музей (25-е место, 2,39 млн.), Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (46-е место, 1,48 млн.), Музей современного искусства «Гараж» (84-е место, 942 тыс.). Все они улучшили свое положение в рейтинге.

Рост динамики посещения объектов искусства российскими гражданами отмечается многими исследователями и экспертами. Если за 2017 год общее число музейных посетителей в России составило 125 млн., то в 2018 году, по данным Министерства культуры РФ, их насчитывалось уже 154 млн., что превышает официальную численность населения страны.

В целом мировой рейтинг музеев предсказуем, как правило, сохраняется лишь незначительная ротация между основными лидерами. Что касается рейтинга выставок, здесь иная ситуация, они работают в условиях жесткой конкуренции.

Анализ показывает, что лидерами мировых выставочных рейтингов выступают монографические выставки конкретного художника, когда собираются его произведения искусства из музеев или из запасников всего мира, а

¹ Методология рейтинга: Среднее количество посетителей в день (ч/д) рассчитывается автоматически базой данных. Вычисляется количество дней, в течение которых выставка была открыта, с учетом непредвиденных закрытий, а затем общая цифра посещения делится на количество дней. Все использованные данные предоставлены музеями и галереями. Некоторые музеи предлагают несколько выставок по одному билету – они показаны как одно посещение.

² Шесть российских музеев вошли в топ самых посещаемых музеев мира за 2019 год.

также выставки конкретного направления живописи (классики, авангарда, модерна, импрессионизма и т.д.).

Так лидером мирового выставочного рейтинга 2018 года стала выставка самого дорогого художника второй половины XX века Жан-Мишель Баскиа. Организатором выставки в Париже выступил Фонд LouisVuitton. В фокусе около 100 ключевых произведений, созданных Баскиа в течение своей короткой творческой жизни, с 1980 по 1988 год: от ранних рисунков из серии «Головы» и многочисленных коллабораций с Энди Уорхолом до произведений, которые никогда не демонстрировались в Европе или практически не показывались со времен прижизненных выставок художника.

В этом же году в Париже в Центре Помпиду прошла выставка главных героев русского авангарда – Малевича, Шагала и Лисицкого, их учеников. На выставке было представлено около 200 работ из Третьяковской галереи, Русского музея, музеев Витебска и Минска, американских и европейских коллекций.

Проект, посвященный анимации кинокомпании DreamWorks, посмотреть на который собиралось по 11 тыс. человек в день, стал лидером 2019 года. Организатором данной выставки в Рио-де-Жанейро и Белу-Оризонти выступил Банк Бразилии. Третье место еще у одной выставки, организованной Культурным центром Банка Бразилии, – персональной экспозиции китайского современного художника Ай Вэйвэя. Работы Ай Вэйвэя в Южной Америке показывали впервые, а по числу произведений выставка стала крупнейшей в карьере художника. Ее ежедневно посещали свыше 9100 человек. Все три выставки были бесплатными.

Далее идут выставки, за просмотр которых зрители платили немалые деньги. Это ретроспектива Эдварда Мунка и проект «Густав Климт. Вена, Япония, 1900». Обе выставки прошли в Токийском художественном музее «Метрополитен» (по 8,9 тыс. и 7,8 тыс. человек в день, 4-е и 5-е места). На шестом месте по численности посетителей (7,7 тыс.) выставка «Тутанхамон. Сокровища золотого фараона», проходившая в выставочном комплексе Grande Halle парижского парка Ла-Виллет.

В международный топ-500 выставок вошли также российские проекты. Среди них ретроспектива Архипа Куинджи и выставка Эдварда Мунка в Третьяковке (95-е и 126-е места), «Союз молодежи. Русский авангард 1909–1914» и «Три коллекции» в Русском музее (116-е и 141-е места), а также международный проект музея «Гараж» «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» (162-е место).

Искусство в изоляции или возможности цифровизации произведений искусства

Продолжается активная дискуссия, по поводу нужна или нет цифровизация художественных произведений искусства [ТАНАТОВА 2016: 140–147; СЮЧ и ДР. 2019]. Голоса «за» и «против» цифровизации разделились, как например, на VIII Санкт-Петербургском международном культурном форуме «Голос искусства в медиапространстве». Между тем, оцифровка культурных артефактов является одной из главных задач национального проекта «Культура». Так сайт



Культура. РФ, где можно получить доступ к тысячам спектаклей и лекций, научно-популярных передач, трансляциям культурных событий и концертов, посещают 30–40 млн. человек в год, или 100–150 тыс. ежедневно. Однако, есть и противоположная точка зрения, которую высказывают многие деятели искусства. Среди них, художественный руководитель театра на Малой Бронной в Москве Константин Богомолов: «Искусство все-таки является тайной и является неким сложным погружением, индивидуальным путем. И вот как сохранить этот индивидуальный путь человека, который приходит в зону искусства и постигает искусство, как дать ему возможность лично пройти, <...> получить свои личные наслаждение, радость или страдание. <...> Но медиа могут и лишить человека этого самого особенного индивидуального пути, делая его путь частью большого потока, по которому его направляют условные кураторы»³.

Этот спор во многом, на наш взгляд, разрешила мировая пандемия коронавируса. Музеям, галереям, выставкам пришлось столкнуться с новой реальностью. Культурные институции в условиях тотального закрытия всех культурных учреждений – от крупнейших музеев и оперных театров до музыкальных клубов, кинотеатров и крохотных галерей, быстро освоили цифровое и виртуальное пространство. Искусство стремительно переместилось в онлайн, обеспечивая тем самым миллионные просмотры. В условиях самоизоляции это в высокой степени социально значимо.

Среди мировых музеев на онлайн-прогулки приглашают парижский Лувр, амстердамский музей Ван Гога, Музей истории искусств в Вене и Британский музей. Из дома можно будет увидеть фотографии 11 тысяч произведений музея Прадо, прогуляться по Сикстинской капелле и музею Ватикана.

Так Парижский Лувр предложил несколько онлайн-экскурсий. Например, прогулка вдоль рва, построенного еще в 1190 году французским королем Филиппом-Августом для защиты Парижа. Можно виртуально прогуляться по экспозиции египетских древностей и по знаменитой галерее «Аполлон», посвященной королю-солнцу Людовику XIV. Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге предложил снятую неотрывной камерой, пятиминутную прогулку по своим залам. Не менее привлекательно выглядит и снятая камерой с круговым 360-градусным обзором экскурсия по залам классической скульптуры музеев Пия-Климента и Кьярамонти в Ватикане. Аналогичный опыт – панорамный обзор своих залов с помощью Google Street View, предлагает своим виртуальным посетителям и лондонская Национальная галерея. Русский музей в Петербурге из-за эпидемии коронавируса также перешёл в онлайн и запустил программу «Искусство рядом».

Цифровые технологии коснулись оперы, балета и классической музыки. Для любителей оперы Венская опера и Метрополитен Опера анонсируют бесплатные стримы с концертов. Лондонский симфонический оркестр запустил

³ Оцифровать нельзя увидеть. На ПМКФ обсудили, нужен ли онлайн-доступ к объектам культуры. // VIII Санкт-петербургский международный культурный форум. 14 ноября 2019 <https://tass.ru/kultura/7121207> (дата обращения: 22.03.2020).

онлайн-программу Always Playing, в которой транслируются полные записи избранных концертов лучшего оркестра Британии, а Королевский театр оперы и балета на своем канале в YouTube и на своей странице Facebook запускает бесплатные трансляции своих избранных спектаклей. То же самое делает Мариинский театр в Санкт-Петербурге. И таких примеров можно привести великое множество.

Но каким будет мир искусства после пандемии коронавируса? Что в нем изменится? Сегодня этими вопросами задаются многие исследователи в области искусства. Мы согласны с теми, кто утверждает, что цифра уже не уйдет из сферы культуры, продолжится всеобщий переход искусства в онлайн. А это естественное продолжение глобализации культуры. Придет «принципиально тиражируемое искусство и придут коллекционеры, которых не будет интересоваться уникальность. Произойдет «переход рынка от понятий копии и оригинала к циркуляции образов, а не предметов» [ГЕЛЬМАН 2020].

Глобальная культура и новый язык общения

Мы разделяем точку зрения ряда исследователей, которые утверждают, что глобальная культура тяготеет к созданию нового языка, разрушая, таким образом, языковые барьеры. Речь идет не только о необходимости языка, который был бы универсальным языком общения (в связи с этим мы наблюдаем выделение английского языка как языка глобальной культуры и процессов глобализации). Меняется отношение к языку как средству общения. Вербальность заменяется телесностью в непосредственном контакте, начинают доминировать аудиовизуальные средства, преобладает информативный тип коммуникации, которая, как справедливо отмечает в своей книге «Антропология глобального мира: Человек в современной коммуникативно-информационной сфере» А.Д. Иоселиани, становится «контекстной» [ИОСЕЛИАНИ 2013: 153]. Так как сеть подразумевает обязательное наличие ссылок и т. д. Общение в сфере культуры становится «интерактивным и гипертекстуальным» [ЕРОХИНА 2019: 334–335].

Заключение

Глобальная культура увеличивает число своих сторонников как в методологическом, так и в практическом контексте. Большинство из них это ученые, исследователи, специалисты в сфере культуры, и самый главный их посыл связан с гуманизацией общества через мировые культурные достижения. Нами была рассмотрена только часть культуры, связанная с искусством, но несомненно, глобальная культура глубоко связана с традициями, ценностями, поведенческими паттернами, социальными институтами – образованием, экономикой, правом, спортом. Среди новых форм организации культурной жизни – цифровизация и искусственный интеллект. Они позволяют увеличить темп, скорость, качество, потенциал вовлеченности людей в мировую культуру независимо от удаленности, из любой точки мира. И есть надежда, что глобальная культура выполнит свою социальную миссию, направленную на консолидацию общества во имя мира без войн и террора.



Литература

- ВИРНО 2015: Вирно, П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- ГЕЛЬМАН 2020: Гельман М. Искусство после коронавируса // Частный корреспондент. 2.04.2020/http://www.chaskor.ru/article/iskusstvo_posle_koronavirusa_45985 (дата обращения: 20.02.2020).
- ГРЕВЦЕВА 2008: Гревцева А.А. Культурная глобализация: проблемы и парадигмы // Известия Российского педагогического университета им. В. Герцена. 2008, Вып. 70: 145–149.
- ГРОМОГЛАСОВА 2019: Громогласова Т. Риски культурной глобализации через призму семиотики культуры. <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/missiya-vypolnima-kulturnaya-politika-i-diplomatiya-rossii-v-globalnom-mire/> (дата обращения: 04.04.2020).
- ЕРОХИНА 2019: Ерохина Т.И. Человек и глобальная культура: границы коммуникации // Международные Лихачевские научные чтения. 2019 год. «Мировое развитие: проблемы предсказуемости и управляемости». Секция 2. Человек и культура в эпоху глобальных перемен. 334–335.
- ИОСЕЛИАНИ 2013: Иоселиани А.Д. Антропология глобального мира: человек в современной коммуникативно-информационной сфере // Век глобализации. 2013, «2».
- КАПУСТИНА 2010: Капустина Л.Б. Глобализация и глобальная культура: два десятилетия под прицелом аналитиков // Управленческое консультирование. 2010/ 4: 161–175.
- МАКЛЮЭН 2003: Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле.
- СУХАРЕВ 2001: Сухарев Ю.А. Глобализация и культурные трансформации в современном мире: Приоритеты, тенденции, противоречия. автореферата по ВАК РФ 24.00.01, доктор философских наук. <https://www.dissercat.com/content/globalizatsiya-i-kulturnye-transformatsii-v-sovremennom-mire-prioritety-tendentsii-protivore> (дата обращения: 21.03.2020).
- СУХАРЕВ 2015: Сухарев Ю.А. Концептуальные основания новой культурной реальности // Вестник МГЛУ. Выпуск 13 (724): 9-21.
- СЮЧ И ДР. 2019: Сюч, О., Танатова, Д., & Юдина, Т. Культура в цифровом формате. *Slavica*, 48, 12 p. <https://doi.org/10.31034/048.2019.09>
- СЮЧ – ЮДИНА 2018: Сюч О., Юдина Т. Современное искусство и коррелятивные процессы институтов культуры // *Slavica* 46: 158–167.
- ТАНАТОВА 2016: Танатова Д.К. Интернет как культура и культура в интернете // Социальная политика и социология. Т. 15. № 3 (116): 140–147.
- ТИШУНИНА 2003: Тишунина Н.В. Современные глобализационные процессы: вызов, рефлексии, стратегии // Глобализация и культура: аналитический подход: сб. науч. материалов / отв. ред. Н. В. Тишунина. Санкт-Петербург.: Янус.



- APPADURAI 1998: Appadurai A. Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization (Public Worlds) // *The American Journal of Sociology*, Vol. 103, No. 5 (March 1998), pp. 1411-1412 http://www.cepa.lk/content_images/publications/documents/109-S-Albrow-The%20American%20journal%20of%20Sociology-Modernity%20at%20large.pdf (дата обращения: 06.04.2020).
- FEATHERSTONE 1990: Featherstone M. Globe Culture // *Theory, culture and society*. –7/2–3: 1–14.
- LUHMANN 1995: Luhmann N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkam. *Medienwissenschaft* 4/96
- MADSEN 1993: Madsen R. Global monoculture, multicultural, and polyculture // *Socialresearch*. 60/3: 493–511.
- PIETERSE 1994: Pieterse J. Globalisation as hybridisation // *International sociology*. 9/2: 161–184.
- SMITH 1990: Smith Anthony D. Towards a Global Culture? *Theory Culture Society* 1990 7: 171/ <https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/students/modules/hi31v/syllabus/week18/smith-tcs-1990.pdf> (дата обращения: 24.03.2020).
- TANATOVA 2009: Tanatova D.K. Positive and negative in cultural globalization // *Russian Society in Sociological Dimension collected works of USSR to the 9th ESA conference in Lisbon*. Union of sociologists of Russia. 180–184.
- WALLERSTAIN 1990: Wallerstain I. Culture as the Ideological Battleground of the modern World System // *Theory, Culture and Society*. 7/2–3: 31–55.

Дина ТАНАТОВА

Российский государственный социальный университет

Москва, Россия

dktanatova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7924-2242

Татьяна ЮДИНА

Российский государственный социальный университет

Москва, Россия

ioudinatn@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7785-8601



Дмитрий РЕУТ

ЭПОХА ПОСТ-ПРАГМАТИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ

«Лис знает много секретов, а еж –
один, но самый главный»
Архилох (7 в. до н.э.)

Era of Post-Pragmatical Strategies

Abstract

An extended definition of culture as a phenomenon that includes processes and results of human communities interaction with wildlife, e.g. viruses is propounded. An indicator of development limitations of Global civilization-cultural integrity is proposed. We put forward the concept of a post-pragmatic strategy of a cultural unit. The latter signifies social integrity that represents a separate culture – a stable set of traits, categories, patterns reproduced in series of generations. We believe a cultural unit to be a large-scale system. Our study is carried out in the context of the emerging intellectual discipline Hygiene of Culture with the help of methodology of sustainable reproduction of a cultural unit. The aim of the study is to form methodological bases for the reaction of cultural unit aimed at confronting phenomena similar to COVID-19. The result is altruistic post-pragmatic strategy, free of mistrust. We propose to supplement the known security dilemma as follows. Actors allocate their military budgets in proportion to confidence/mistrust rates to opponents while likelihood of risk events in the environment increases according to sandpile model and information noise rises.

Keywords: *cultural unit, security dilemma, trust, hygiene of culture, COVID-19*

Взрывной рост числа негативных событий в мире, нарушающий status quo, выводит сегодняшнего наблюдателя и участника (как индивидуального, так и коллективного субъекта) в рефлексивную позицию.

Она позволяет видеть, что человечество в целом оказалось по отношению к происходящему в режиме **догоняющего** и неизменно отстающего **понимания**. Конечно, понимание феноменов окружающего мира является вечной проблемой. Ее усугубляет скорость происходящих изменений. По опыту мы знаем, что ее разрешению (хотя бы временному и частичному) способствует расширение контекста рассмотрения проблемы. Естественно будет прибегнуть к этому приему и сейчас.

Наиболее широким из известных нам сегодня является контекст становящейся интеллектуальной дисциплины **«гигиена культуры»** с развивающимся в ее рамках инструментарием **методологии культурной единицы** (методологии четвертого типа, названной так в развитие классификации В.М. Розина [Розин 2005]).

Библиография гигиены культуры пока обозрима, она состоит из десятка сборников трудов Международных конференций и коллективных монографий

(эту часть библиографии мы выделили в отдельное ПРИЛОЖЕНИЕ) плюс ряд публикаций в журнале *Slavica* и других периодических изданиях. Указанные книги (в большинстве – двуязычные) доступны в Ассоциации «За венгерско-российское сотрудничество имени Л.Н. Толстого», библиотеках крупнейших университетов и Российской государственной библиотеке.

Объект исследования гигиены культуры вообще и настоящей работы в частности – культура. Обычно она понимается как «совокупность всех надбиологических форм жизнедеятельности человека и их результатов» [КАГАН 1966: 29]. Но даже в такое, казалось бы, фундаментальное определение жизнь вносит свои коррективы, на этот раз в духе «транс-анти-гуманизма». Мы имеем в виду так или иначе возникшие биологические угрозы, например, вирус COVID-19. Бесспорно, они влияют на многие культурные феномены. В связи со сказанным мы предлагаем дополнить приведенное выше определение [КАГАН 1966: 29] следующим образом.

Культура есть совокупность всех надбиологических форм жизнедеятельности человека и их результатов, включая формируемые с участием естественно происходящего или/и искусственно организуемого взаимодействия живой природной среды – в ее естественных или искусственно культивируемых проявлениях – с человеком.

Предмет исследования – наиболее важные (с нашей точки зрения, сформировавшейся к середине апреля 2020 года) аспекты способа существования культурных единиц и их совокупностей, способствующие устойчивости их воспроизводства. Они служат отправной точкой применения методологии устойчивого воспроизводства культурной единицы к пониманию текущей повседневности и грядущих перспектив. Предмет исследования настоящего направления работ конкретизируется ниже.

Культурная единица в нашем понимании – это система, различимая на культурном фоне методами культурологии или/и изучающих отдельные ее подсистемы дисциплин. Культурная единица, как правило, воспроизводится на сменном человеческом материале, поэтому она подвержена изменениям. Культурная единица обладает устойчивостью, достаточной, чтобы успевать применять к ней культурологический инструментарий. Культурная единица может погибнуть вследствие социальных и/или природных катаклизмов. Культурная единица может трансформироваться в одну или несколько новых культурных единиц, либо давать начало «разветвлениям». Эти культурные феномены могут фиксироваться конвенционально и получать индивидуальные имена (подобно периодам итальянского Ренессанса). Культурные единицы способны взаимодействовать («столкновение цивилизаций» по Хантингтону [ХАНТИНГТОН 2003]). Подробнее понятие культурной единицы обсуждается в ряде работ [РЕУТ 2017; РЕУТ 2019а: 72–98; РЕУТ 2019б]. Заметим, что в последнем источнике редакторы в большинстве случаев заменили термин «культурная единица» на «культурная система», как более распространенный в русскоязычной литературе. Термин «культурная единица» несет специфическую акцентировку (с коннотациями «единица исследования», «сущность в ряду

многих подобных сущностей» и т.д.), хотя, конечно, системный подход к ее изучению вполне правомерен и в большинстве случаев предпочтителен.

Так, иногда бывает удобно видеть в культурной единице **крупномасштабную систему**. «Мы предлагаем в ходе социокультурных исследований различать несколько классов подсистем Глобальной системы, соответствующих следующим аспектам теоретической действительности: 1) хозяйственно-экономической деятельности, 2) социальной деятельности, 3) пространству истории, 4) пространству геополитических конфигураций, 5) пространству культурной интеграции, 6) планетарному пространству» [РЕУТ 2020]. Критерием отнесения подсистемы деятельности и осуществляющего ее субъекта к тому или другому классу служит проверка его локальной состоятельности. Он должен быть в состоянии обеспечивать в течение всего времени своей деятельности протекание базовых процессов, соответствующих рассматриваемому аспекту (слою) совокупной системы. **Крупномасштабная система** есть совокупность двух или более «нарисованных друг на друга» подсистем, принадлежащих различным ее классам (слоям). Число принимаемых в рассмотрение слоев зависит от интересов исследователя.

В качестве примера крупномасштабной системы может быть рассмотрена современная война. Э. Люттвак выделяет 5 уровней войны [ЛЮТТВАК 2012], К. Грей – 17 «размерностей», воздействующих друг на друга [GRAY 1999].

В настоящее время нестабильность среды обитания человека возрастает. Пример – пандемия COVID-19. Нестабильность среды активизирует способность как человека, так и культурной единицы в целом к адаптации. Может потребоваться трансформация некоторых аспектов способа существования культурных единиц и их совокупностей. Одним из таких аспектов является стратегия культурной единицы. **Цель настоящей работы** – детализация методологии культурных единиц и их совокупностей в отношении выбора класса предпочтительных стратегий, их разработки и реализации.

Какова бы ни была реальная история COVID-19, приходится констатировать, что в ходе пандемии и сопутствующих хозяйственно-экономических «крикошетов» крупные страны понесли **беспрецедентные потери**. Следовательно, рассматриваемая проблема является значимой.

ЛПР (лица, принимающие решения) в составе крупных институций и культурных единиц, имеющие доступ к ресурсам – **адресаты результатов наших исследований** – вероятно, согласятся, что при любом сценарии возникновения и развития пандемии на ее ход некоторым образом влияли и влияют решения, принимаемые и реализуемые на разных уровнях крупномасштабных систем в разное время.

Каковы основания для подготовки и принятия решения? С одной стороны, это – фактически складывающаяся ситуация, с другой стороны – стратегия культурной единицы. Что является исходным пунктом в этом процессе? Каково должно быть направление движения – снизу вверх или сверху вниз? Мы следуем концепции сложностного мышления Э. Морена [МОРЕН 2005], предлагающего начало движения от сложного к простому с последующим переходом к челночному движению. Таким образом, вопрос о конкретизации **предмета**

исследования мы решаем в пользу **стратегии культурной единицы**, разработанной и осуществляемой под руководством ее ЛПР.

Что составляет содержание стратегий крупных культурных единиц (например, «странового» масштаба?) Широкий обзор соответствующих публикаций представлен в монографии [АРЗУМАНЯН 2011]. Ее библиографический список содержит 559 позиций, в основном, англоязычных. В книге сопоставляются основные доктрины военной стратегии: концепция Сунь-Цзы, Н. Макиавелли, К. фон Клаузевица, Наполеона, Х. Мольтке-старшего, А. де Жомини, Дж. Корбетта, Л. Гарта, М. Говарда, Э. Люттвака, М. ван Кревельда, К. Грея, современная концепция сетецентрических войн, включая доктрину «мощь на кромке», а также претендующие на их обобщение представления, бытующие в современных американских военных руководствах.

При этом единого общепринятого определения стратегии в современном культурном дискурсе не существует.

Согласно популярному определению, даваемому в учебниках U.S. Army War College, **стратегия** – это «искусная формулировка, координация и применение целей (задач), способов (путей, методов), действий и средств (обеспечивающих ресурсов) для укрепления и защиты национальных интересов» [СНІСОАТ 2001]. Мы цитируем это определение не потому, что оно представляется нам наиболее удачным, но потому, что оно маркирует мейнстрим современных стратегических представлений.

Концентрируясь на концептуальном аспекте вопроса, мы можем полагать, что **стратегия** есть более или менее пространная формулировка способа достижения целей индивидуумом или коллективом в природной и/или социальной среде на том или ином уровне ее агрегирования/рассмотрения.

Разразившаяся ныне пандемия COVID-19 по факту (вне зависимости от возможного осуществления предварительных конспирологических сюжетов) не отвечает интересам ни одной крупной нации, способной в принципе осуществить масштабную программу конструирования вирусов. Всем странам пришлось срочно разрабатывать и вводить затратные чрезвычайные меры. Вывод: регулярные рабочие стратегии государственного масштаба стран очерченного круга оказались неэффективными.

Отдельного рассмотрения заслуживает вопрос о рабочей стратегии «странового» уровня в случае вероятного возникновения военных конфликтов малой интенсивности [ТОФФЛЕР 2005, КРЕВЕЛЬД 2005], тесно связанный с развитием средств массовой коммуникации. Вследствие их развития **граница между миром и войной** становится все более размытой. Если «безопасность» в мире ядерного оружия базировалась на гарантированном мгновенном взаимном уничтожении, то признаки начала войны или серии войн малой интенсивности отсутствуют. Это заставляет обратить внимание на стратегию мирного времени. Интересно, что она была предметом исследования древних авторов [КРОЛЬ 1993]. Стратегии будущего должны охватывать оба модуса существования культурных единиц, один из которых базируется на архетипе обители, другой – на архетипе

похода [ВОЛОВИК 2012]. Основания современной концепции существования культурной единицы будут круизировать между этими «полюсами».

Обратимся к истории осмысления феномена стратегии. Иногда ее сопоставляют с искусством [АРЗУМАНЯН 2010] или даже спортом [КРЕВЕЛЬД 2005] – настолько далеко она выходит за рамки науки. Стратегия в современном понимании этого термина возникает в контексте **осознанного насилия или/и противодействия ему**. Материалом для исследователей чаще всего служат войны эпохи сражающихся царств Древнего Китая (VI в. до н.э.) [СУНЬ-ЦЗЫ 2006] или даже социальное поведение шимпанзе и других приматов (дележ лесных территорий между их стаями) [ФРИДМАН 2018].

«Лучшее пособие по стратегии последнего десятилетия в обороне, политике и бизнесе» Л. Фридмана констатирует: «лучшая стратегия ныне заключается в том, чтобы умело обернуть обстоятельства в свою пользу» [ФРИДМАН 2018: 4].

Обман актуального и возможного противника (включая сегодняшних союзников?) стал повседневностью культурных единиц «странового» уровня. Обратной стороной обмана является недоверие. Несмотря на современную практику, один из ведущих социологов современности – П. Штомпка – полагает, что шанс на возникновение общества доверия существует. И «даже если это является, возможно, новой утопией, то такой, которая достойна нашего размышления и наших усилий, которая расширяет горизонт нашей мечты о лучшем существовании общества» [ШТОМПКА 2012: 432].

Поскольку стратегия как аспект способа существования может обладать вредоносностью, «токсичностью» (по отношению как к объекту, так и к субъекту стратегии), она является объектом рассмотрения гигиены культуры. Здесь мы не выстраиваем проектов увеличения взаимного доверия между какими бы то ни было субъектами, в том числе, на «страновом» уровне. Мы исходим из предположения, что в обозримом будущем некоторая степень недоверия в глобальной системе будет присутствовать. Из этого следует, что бюджеты стран будут отвлекать немалую часть ресурсов на непроизводительные расходы – гонку вооружений, в том числе, бактериологических и вирусных, на коммуникационные и сетевые разрушительные средства. Но как показывает история, рано или поздно «висящее на стене ружье» стреляет, несмотря на многоуровневую защиту от случайностей. Примерами могут служить аварии на атомных электростанциях Чернобыля и Фукусимы. Открытый П. Баком закон спонтанной эволюции систем к критическому состоянию указывает на отличную от нуля вероятность подобных катастроф [БАК 2013]. Растущие информационные потоки, порождая самоорганизующиеся калейдоскопические структуры непрерывно дополняемой реальности [РЕУТ 2020] увеличивают нестабильность мира.

Сетевые стратегии сами не защищены от фейков стратегического масштаба, например, от фейка о том, что некто отравлен в Солсбери или о том, что Россия является врагом США или/и стран Европы. Но фейки могут быть эффективным аргументом этих стратегов, например, при разделе государственных бюджетов.



Возвращаясь к COVID-19, заметим, что если даже эта конкретная пандемия имеет естественное происхождение, множество лабораторий по разработке бактериологического и вирусного оружия, принадлежащих противостоящим друг другу военным блокам, не имеют абсолютной защиты. Случатся ли утечки? Это – вопрос времени. Но **взаимное недоверие субъектов геостратегического плацдарма устанавливает предел развитию глобальной системы.** Чем выше уровень недоверия и, соответственно, расходов на средства взаимного уничтожения, тем меньше средств остается на развитие и позитивное взаимодействие. Уровень недоверия между культурными единицами есть абсолютный ограничитель пределов развития сложной глобальной цивилизационно-культурной целостности.

И хотя в условиях пандемии успешными оказываются национально- и социально-ориентированные государственные образования сильной степени централизации, пока они не выходят за рамки вышесказанного.

Компетенции ЛПР включают способность оценивать последствия принимаемых решений. Существует классификация типов последствий принимаемого решения. В работе [ЩЕДРОВИЦКИЙ 1987: 41] рассмотрены три типа последствий: 1) контролируемые и учитываемые, 2) не контролируемые, но учитываемые, 3) не контролируемые и не учитываемые. В указанной работе обсуждается организация деятельности в каждом из перечисленных случаев. Мы предлагаем рассмотреть еще один тип последствий принимаемых решений, а именно, связанных с **контролем последствий, которые невозможно заранее учесть** [РЕУТ 2015]. Таков в рассматриваемой ситуации класс решений, связанных с взаимным недоверием. Возможны ли стратегии, исключаящие этот класс?

Для ответа на этот вопрос обратимся к естественной истории. Как отмечалось, временной горизонт рассмотрения феномена стратегии обычно начинается с возникновения осмысленной агрессии или/и защиты от нее. Ретроспективный анализ процесса эволюции живой природы, продолженный «глубже» точки возникновения мышления (и изобретения феномена обмана), показывает, что такие стратегии возможны. Они характеризуют способ существования далеких от мышления животных, непрерывно, хотя и медленно, шлифовавшийся естественным отбором. Мыслящие существа противопоставили ему искусственный отбор, базирующийся на «лучших практиках», в частности, на более или менее искусном обмане. Вопрос о том, каким образом Homo Sapiens может «вернуться» в область правдивых, альтруистических **пост-прагматических стратегий**, мы оставляем за рамками настоящей статьи. Но он стоит на повестке дня гигиены культуры. Сейчас мы фиксируем только, что жизнь и даже некоторые формы социальности без обмана и недоверия возможны. Чем альтруистичнее семейная пара, выкармливающая птенцов, тем вероятнее ее репродуктивный успех в стратегической перспективе.

С появлением Homo Sapiens искусственный отбор посредством мышления оказался всего лишь ступенью в преобразованной форме отбора естественного.

«Природный интеллект во всей совокупности его проявлений ... изначально развивался как орган антиэнтропийной активности, способствующий добычанию свободной энергии, а также защите накопленной в организме



энергии от притязаний извне. Убедившись же, что антиэнтропийный процесс непременно оплачивается ростом энтропии, мы вынуждены признать: интеллект по одной из своих первичных функций – *инструмент агрессии*. Но вместе с тем – *инструмент экономии агрессии*, поскольку он обеспечивал достижение целей активности меньшими энергетическими затратами» [НАЗАРЕТЯН 1996: 28 – 29]. В данной работе мы рассматриваем предельный вариант, в котором уровень агрессии снижается до нуля. К сожалению, как утверждается в исследовании [ПИЛЕЦКИЙ 2015: 462], уровень агрессивности человека с прогрессом общества не снижается.

Возможно, продвижение в направлении снижения агрессивности социума может быть получено с помощью технологии, использующей идею цикла креативности Кребса, предусматривающего циклическое обращение к категориям науки, инженерии, дизайна и искусства [РЕУТ – ПОЛОВОВА 2017]. Стратегии применимы ко всем четырем составляющим цикла Кребса. В связи с этим важны исследования социальных измерений аудитории искусства [УШКАРЕВ 2019], науки, инженерии, дизайна.

Вернемся к эпиграфу, помещенному в начале статьи. В чем заключается главный секрет? Да, лис знает много хитростей, но главная хитрость, **главный секрет** метафорического «ежа» применительно к обсуждаемой теме – **правдивость**.

Нам представляется далеко не случайным, что основоположник теории рыночного хозяйства А. Смит создал свой фундаментальный труд «Исследование о природе и причинах богатства народов» [СМИТ 2007] уже будучи автором получившей всеобщее признание «Теории нравственных чувств» [СМИТ 1997]. Можно сделать вывод, что он мыслил субъекта рыночной экономики несомненным носителем моральных качеств, в первую очередь, справедливости и правдивости, чему не должен мешать здоровый эгоизм предпринимателя. Ведь только при этих условиях рынок мог бы обеспечить всеобщую справедливость и равенство. На многочисленных примерах из истории Европы и ее колоний в программном труде [СМИТ 2007] автор показал, что войны и произвол властителей подрывают веру рабочих и предпринимателей в справедливость, отрицательно влияют на реальную экономику и богатство народов. А. Смит не строил безосновательных иллюзий относительно восстановления идеальных условий для рыночной экономики. «Конечно, ожидать восстановления когда-нибудь полностью свободной торговли в Великобритании так же нелепо, как ожидать осуществления в ней «Океании» или «Утопии» («Океания» - название известного сочинения Гаррингтона; «Утопия» - название сочинения Томаса Мора)» - замечал он [СМИТ 2007: 456].

В конце XIX в. французский микробиолог Л. Пастер излечил безнадежного больного от бешенства введением ослабленного возбудителя. Случай привлек внимание публики и прессы. В то время в стране разразилась эпидемия сибирской язвы, поражавшей скот. Ученый исследовал возбудителя этой болезни и разработал вакцину. Общественная поддержка позволила развернуть ее производство, бесплатное распространение и обучение ветеринаров. Эпидемия была побеждена.



В 1983 г. французский социолог и философ Б. Латур опубликовал статью «Дайте мне лабораторию, и я переверну мир», в которой он на примере Пастера излагает взгляд социолога на естественные науки, изучает различия и сходства, существующие между исследованиями феноменов «макро» и «микро» уровней. Лаборатории не только получают новые знания, но и разрабатывают практические технологии. Последние влияют на процессы «макро» уровня. Латур выделяет приемы, позволяющие «лаборатории» получить поддержку общества. Но политического уровня это влияние не достигает. «Врожденным недостатком социологии науки является ее предрасположенность искать явные политические мотивы и интересы в одном из тех мест (т. е. в лаборатории), где зарождаются еще как таковые непризнанные истоки новой политики» [ЛАТУР 2002: 229]. В статье представлено видение взаимосвязи и взаимозависимости проблем микро и макроуровней и методологический подход к развитию взаимодействия между ними. Однако вопросы взаимодействия исследований микроуровня культурой в целом остаются вне поля зрения автора, поскольку он преодолевает «интерналистское» видение своей науки лишь в отношении микробиологии. Поэтому во времена Латура переопределения феномена культуры не произошло.

Ситуация с COVID-19 качественно иная. Перспективы достижения коллективного иммунитета и получения вакцины неопределены в связи с мутациями вируса. Возникают экономические трудности и локальные дефициты медицинских ресурсов. Мир захлестывают неупорядоченные информационные потоки, создаваемые калейдоскопическими структурами непрерывно дополняемой реальности. Стремительно меняется повседневность. Растет социальная напряженность. Возникают спекуляции о коронавирусе как об инструменте политики. Закрытие границ выявляет влияние культурных различий (локальных инвариантов, образующих несущий каркас) на социальные процессы. Проявляется сравнительная способность культурных единиц выживать в экстремальных условиях.

В свое время внимание прессы обеспечило Пастеру решающую поддержку общества в борьбе с эпидемией. Но сегодня полемическое заглавие статьи Латура мы не можем переформулировать в стиле «дайте мне аккаунт, и я переверну мир». Не удастся априорно указать, какой твит вызовет лавину перепостов и, возможно, очередную мировую катастрофу. Мир на наших глазах перевернулся и продолжает неконтролируемо меняться.

Доверие - мощнейший ресурс культуры, позволяющий снять присущее современной эпохе фундаментальное ограничение на развитие цивилизационно-культурной общности. То, что изменение мира происходит через изменение себя – давно стало общим местом гуманистической философии. Уже принуждение к доверию дает обильные плоды. Мы полагаем, что добровольное доверие может привести к качественному росту общественной эффективности, о чем свидетельствует, в частности, опыт мировых религий.

Мы полагаем, что возможен переход, открывающий **эпоху пост-прагматических стратегий** культурных единиц. Стратегия может рассматриваться как стержень способа существования названной единицы и/или некоторой их совокупности, поскольку реализацией собственной стратегии



они стремятся выстраивать свое будущее. Мы избрали названный в заглавии статьи класс стратегий в качестве **предмета исследования** настоящего направления работ. За очерчиванием границ класса пост-прагматических стратегий должна последовать их детализация.

В качестве одного из инструментов разработки пост-прагматических стратегий предлагается использовать модель, основанную на фундаментальной проблеме теории игр – так называемой «дилемме заключенного» [AXELROD – HAMILTON 1981]. В терминах политического реализма она именуется дилеммой безопасности [BOOTH – WHEELER 2007]. Суть ее состоит в следующем. Игроки геополитического плацдарма стремятся наращивать вооружения в целях собственной безопасности. Это порождает недоверие других участников международных отношений и толкает их на аналогичные меры. Возникает порочный круг безопасности и накопления силы [HERZ 1950]. Использование рефлексии предоставляет субъектам политического плацдарма дополнительные инструменты анализа в процессе принятия решений [ЛЕФЕВР 2003]. С некоторых пор модель отягчается заботой о кибербезопасности.

Применительно к сложившимся условиям мы предлагаем модифицировать обсуждаемую модель введением дополнительных условий. При этом она приобретает следующий вид. Существует множество субъектов международной политики, способных создавать коалиции и совершать иные действия (набор которых можно обсуждать) в калейдоскопическом пространстве дополняемой реальности, перманентно распределяющих свои ресурсы и ежегодно распределяющих свои бюджеты пропорционально ставкам на доверие/недоверие к оппонентам в условиях роста вероятности наступления рискованных событий во внешней среде, реализующихся согласно модели песчаной кучи П. Бака [БАК 2013].

С позиций гигиены культуры мы настаиваем, что вес взаимного доверия в международных отношениях следует увеличивать. Это объективно необходимо вследствие роста вероятности наступления рискованных событий во внешней среде и мощности этих событий, а также «зашумления» информационного пространства. Оно порождается неожиданными для стратегов процессами самоорганизации окружающей их дополняемой реальности. Эти процессы инициируются за счет интенсификации пронизывающих повседневность информационных потоков.

Смысловой поток развития методологии с опорой на классификацию В.М. Розина [РОЗИН 2005] мы можем охарактеризовать следующим образом. Человеческая активность была отрефлектирована зачинателями методологического движения в качестве феномена системомыследеятельности (СМД) [ЩЕДРОВИЦКИЙ 1995]. Поскольку она представлялась участникам методологического движения центральной и, по сути, единственной заслуживающей внимания сущностью, этот период развития методологии называют пан-методологическим. Сегодня мы видим, как СМД, проходя сквозь «игольное ушко» хронотопа (понимаемого как точка пространственно-временного континуума), формирует триединство культурной единицы, ее стратегии и временного горизонта осуществления стратегии или последовательности стратегий, имплицитно задающего вероятную продолжительность существования



культурной единицы. При этом единство мышления, деятельности и их системного представления сохраняется.

Хочется верить, что этот номер журнала выйдет в свет уже после преодоления гибридного кризиса-2020. Но есть основания подозревать, что он не будет последним кризисом в истории человечества. Поэтому **роль гигиены культуры** в завтрашнем мире сохранится и будет усиливаться.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Труды конференций и коллективные монографии по гигиене культуры

(в хронологическом порядке)

1. Культура и гигиена. Гуманизм как потребность. Материалы круглого стола «Гигиена культуры – культурологический обзор», организованного Ассоциацией «За венгерско-российское сотрудничество им. Льва Николаевича Толстого» в Венгерском культурном центре в Москве 30 мая - 1 июня 2012 г. Будапешт: Ассоциация им. Л.Н. Толстого. Издательство Каирос. – 2012. Kultúra és higiénia. A humanizmus mint szükséglet. A Tolsztoj Társaság a Magyar-Orosz Együttműködésért Egyesület és a Moszkvai Magyar Kulturális Központ “A kultúra higiénája – kulturológiai áttekintés” címmel 2012. május 31 – 1-n megrendezett kerekasztala anyagaiból készült tanulmánykötet. Budapest: Tolsztoj Társaság. Kairosz Kiadó. 2012. Тираж 500 экз.
2. Культура и гигиена 2. Работа продолжается. Коллективная монография // Ред.: Иштван Мадьяри-Бек и Ольга Сюч. Изд. Каирос. Будапешт, 2014. г. 561 с. Kultúra és Higiénia 2. A munka folytatódik. // Szerkesztette: Dr. Magyar Beck István, Dr. Szűcs Olga. Kairosz Kiadó. Budapest, 2014. 7-8. old. 561. Тираж 500 экз.
3. Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография / Отв. редакторы М.В. Бирюкова, А.В. Ляшко, А.А. Никонова. – Санкт-Петербург: РХГА, 2014. 368 с. The Phenomenon of Loneliness. Actual Questions of Hygiene of Culture: Collective monograph// Resp. editors M.V. Biryukova, A.V. Lyashko, A. A. Nikonova, – St. Petersburg, 2014. – 368 p. Тираж 500 экз.
4. Гигиена культуры: общий концепт и виды социальных болезней: монография / колл. авторов; отв. редакторы: И. Мадьяри-Бек, Т.Н. Юдина, Т.Ю. Кирилина. – Москва: РУСАЙНС, 2016. 282 с. Hygiene of culture: concept and types of social diseases: monograph / collective of authors; editors: I. Magyary-Beck, T.N. Yudina, N.Y. Kirilina. – Moscow: RU-SCIENCE, 2016. – 282 p. Тираж 500 экз.
5. Гигиена культуры: современные повседневные практики и риски: коллективная монография / отв. ред. Т.Н. Юдина, Д.К. Танатова. Москва: Издательство РГСУ, 2018. 464 с. Hygiene of culture: today’s everyday practices and risks: collective monograph / Ed. Editors: Yudina T.N., Tanatova D.K. – Moscow Publishing house of RSSU, 2018. 464 p. Тираж 500 экз.
6. Гигиена культуры. Вопросы будущего. Коллективная монография. Ассоциация им. Л.Н. Толстого – Будапешт: Издательство Каирос, 2018. 158 с. The hygiene of culture. The questions of the future. Collective monograph. Budapest: Association named after L.N. Tolstoy – Publishing house “Kairos”. 2018. 134 p. Тираж 500 экз.
7. Гигиена культуры. Экспертный диалог. Коллективная монография. Ассоциация им. Л.Н. Толстого – Будапешт: Издательство Каирос, 2019. 139 с. The hygiene of culture. Expert Dialogue. Collective monograph. Budapest: Association named after L.N. Tolstoy – Publishing house “Kairos”. 2019. 131 p. Тираж 500 экз.



8. Гигиена культуры: теория, методология, практики. Коллективная монография. Москва: РГСУ, 2019, 416 с. Тираж 500 экз.
9. Основы культурной политики: аксиологический подход. Сборник трудов Международной конференции. Государственный институт искусствознания. Октябрь 2018 г. Москва: Издательство ГИИ. 2020. (электронное издание)
10. Культура в цифровом обществе – аспекты гигиены культуры. Труды Десятой (юбилейной) конференции, проводимой в рамках международного сотрудничества по новой дисциплине *Гигиены культуры*. Дебрецен, 17-18 октября 2019. г. Дебрецен: Русский Центр Дебреценского университета. 2020. Тираж 500 экз. (в печати)

Литература

- AXELROD – HAMILTON 1981: Axelrod, Robert and Hamilton, William D. «The Evolution of Cooperation». Science, New Series, Vol. 211, No. 4489 (Mar. 27, 1981), pp. 1390-1396. ISBN 0-465-02121-2. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0036-8075%2819810327%293%3A211%3A4489%3C1390%3ATEOC%3E2.0.CO%3B2-6> (Дата обращения 04.07.2020)
- BOOTH – WHEELER 2007: Booth, Ken, Wheeler, Nicholas. The Security Dilemma: Fear, Cooperation and Trust in World Politics. – First Edition, New York: Palgrave.
- CHILCOAT 2001: Chilcoat, Richard A. “Strategic Art: The New Discipline for 21st Century Strategists,” in U.S. Army War College Guide to Strategy, PA: Strategic Studies Institute.
- GRAY 1999: Gray, Colin Modern Strategy. Oxford: Oxford University Press.
- HERZ 1950: Herz, John H. Idealist Internationalism and the Security Dilemma // World Politics. V. 2, Issue 2. 157–180. – doi:10.2307/2009187.
- АРЗУМАНЯН 2010: Арзуманян, Р. Сложное мышление и наука сложности // 21-й век. Выпуск № 4 (16) / 2010. С. 12 – 38. <http://cyberleninka.ru/article/n/slozhnoe-myshlenie-i-nauka-slozhnosti> (Дата обращения 04.07.2020).
- АРЗУМАНЯН 2011: Арзуманян, Р. Сложное мышление и Сеть: парадигма нелинейности и среда безопасности XXI века / Монография. Ереван: НОФ «Нораванк». http://noravank.am/rus/books/detail.php?ELEMENT_ID=622818.01.2012. <http://csef.ru/ru/oborona-i-bezopasnost/348/rarzumanyan-slozhnoe-myshlenie-i-set-paradigma-nelinejnosti-i-sreda-bezopasnosti-xxi-veka-2512> (Дата обращения 04.07.2020).
- БАК 2013: Бак, Пер. Как работает природа: теория самоорганизованной критичности. Москва: Книжный дом ЛИБРОКОМ.
- ВОЛОВИК 2012: Воловик, В.В. Порядок обители и порядок похода. Феноменология институционального. 2012. Сайт Фонд ГП. URL: <http://www.fondgp.ru/lib/seminars/2012-2013/xix/35> (Дата обращения 17.02.2020).
- КАГАН 1966: Каган, М. Философия культуры. Санкт-Петербург: Наука.
- КРЕВЕЛЬД 2005: Кревельд, М. фон «Трансформация войны». Москва: Альпина Бизнес Букс.
- КРОЛЬ 1993: Крость, Ю.Л. (отв. ред.) Книга правителя области Шан (пер. с китайского Переломов, Л.С.) Москва: Ладомир.
- ЛАТУР 2002: Латур, Б. Дайте мне лабораторию, и я переверну мир / Логос. 2002. 5–6 (32). 211–242.
- ЛЕФЕВР 2003: Лефевр, В.А. Алгебра совести. Москва: КОГИТО-ЦЕНТР.
- ЛЮТТВАК 2012: Люттвак, Э.Н. Стратегия. Логика войны и мира. Москва: Университет Дмитрия Пожарского. Русский Фонд Содействия Образованию и Науке.
- МОРЕН 2005: Морен, Э. Метод. Природа природы / перевод с французского Е.Н. Князевой. – Москва: Прогресс-Традиция.



- НАЗАРЕТЯН 1996: Назаретян, А.П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры. Москва: Наследие.
- ПИЛЕЦКИЙ 2015: Пилецкий, С.Г. Каиново наследие, или Опыт изучения человеческой агрессивности: Анализ этологических, социобиологических и современных социально-гуманитарных концепций. Москва: ЛЕНАРД.
- РЕУТ 2015: Реут, Д.В. Контроллинг в атомной отрасли / Контроллинг, 2015/1:0 18–25.
- РЕУТ 2017: Реут, Д.В. От методологии до практики устойчивого воспроизводства культурной единицы на примере Европы (гигиена культуры) / Slavica 46: 124–139.
- РЕУТ 2019а: Реут, Д.В. Методология гигиены культуры как междисциплинарного научного направления / Гигиена культуры: теория, методология, практики. Коллективная монография. / Й. Горетить, О. Сюч, Д.В. Реут и др. Москва: РГСУ.
- РЕУТ 2019б: Реут, Д.В. О культурных единицах и совокупностях, создаваемых ими и самовоспроизводящихся / Мир психологии, 2019/3: 69–79.
- РЕУТ 2020: Реут, Д.В. Цифровые джунгли наступают: "квантовые скачки" сложности техногенной среды обитания современного человека/ Культура в цифровом обществе – аспекты гигиены культуры. Труды Десятой (юбилейной) конференции, проводимой в рамках международного сотрудничества по новой дисциплине Гигиены культуры. Дебрецен, 17-18 октября 2019. г. Дебрецен: Русский Центр Дебреценского университета. (в печати).
- РЕУТ – ПОЛОВОВА 2017: Реут, Д.В., Половова, В.С. Цикл Кребса: новая семиотическая машина креативности / Мир психологии, 2017/2: 218–231.
- РОЗИН 2005: Розин, В.М. Методология: становление и современное состояние. Москва: Московский психолого-социальный институт.
- СМИТ 1997: Смит, А. Теория нравственных чувств. Москва: Республика.
- СМИТ 2007: Смит, А. Исследование о природе и причинах богатства народов. Москва: Эксмо.
- СУНЬ-ЦЗЫ 2006: Сунь-цзы. Искусство стратегии. Москва: Издательство Эксмо; Санкт-Петербург; Мидгард.
- ТОФФЛЕР 2005: Тоффлер, Э. Война и антивоенная. Москва: АСТ.
- УШКАРЕВ 2019: Ушкарев, А.А. Аудитория искусства в социальных измерениях. Санкт-Петербург: Алетейя.
- ФРИДМАН 2018: Фридман, Л. Стратегия: война, революция, бизнес. Москва: Кучково поле.
- ХАНТИНГТОН 2003: Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций. Москва: ООО «Издательство АСТ».
- ШТОМПКА 2012: Штомпка, П. Доверие – основа общества. Москва: Логос.
- ЩЕДРОВИЦКИЙ 1987: Щедровицкий, П.Г. Деятельностно-природная система / "Человек и природа", Москва, "Знание", 1987/12: 12–63
<http://www.shkr.ru/lib/publications/11> (Дата обращения 04.07.2020).
- ЩЕДРОВИЦКИЙ 1995: Щедровицкий, Г.П. Избранные труды. - Москва: Школа культурной политики.

Дмитрий РЕУТ

Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана

reut@bmsu.ru

Национальный исследовательский ядерный университет (МИФИ)

dmreut@gmail.com

Московский педагогический государственный университет

dv.reut@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0003-3577-7373



НАУЧНЫЕ КРИТИКИ

SCIENTIFIC CRITICISM

WISSENSCHAFTSKRITIK

Nóra TROITSKY

**ЭКФРАСИС – ХАМЕЛЕОН ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ
«ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЭКФРАСИСА: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ»
SIEDLCE, 2018 ИНСТИТУТ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ ИМЕНИ ФРАНЦИШКА КАРПИНСКОГО В СЕДЛЬЦАХ
КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО
ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ
ISBN 978–83–64884–30–6 (703 СТРАНИЦЫ)**

Abstract

This article aims to highlight the various methods in which ekphrasis can be analysed and new interpretations of the phenomenon in the monograph “The Theory and History of Ekphrasis: Results and Prospects of the Study” published for the 15th year anniversary of the previous work “Ekphrasis in Russian Literature” (2002). The articles touch upon the history of the study of ekphrasis, its typology, the dynamics of its functions as well as the poetics of description in the history of literature, theory and classification, including the theme of narratology, and works containing analysis from autobiographical points of view. The novelty of the monograph is that it also includes contemporary fiction which provides an excellent opportunity to redefine and reinterpret the phenomenon.

Keywords: *ekphrasis, functions, typology, history*

В 2018 году под научной редакцией Татьяны Автухович при участии Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской вышла коллективная монография «Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения». В предисловии объясняется причина создания такого масштабного и серьезного материала. Научная конференция под названием «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» в польском городе Седльце 25-26 мая 2017 года была посвящена 15-летию юбилею выхода в свет сборника «Экфрасис в русской литературе» (2002), который послужил причиной появления ряда статей, монографий, диссертаций и конференций.

Леонид Геллер, организатор Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе», говорит о «воскрешении понятия», которое заставило литературоведов снова обратить внимание на явление экфрасиса. Стремление к междисциплинарному синтезу в литературоведческом исследовании, взаимодействие искусств и распространенность различных видов экфрасиса в прозе и поэзии последних десятилетий снова возродили интерес к понятию экфрасиса. Статьи участников юбилейной конференции, составивших коллективную монографию, отражают современное состояние и основные направления исследования экфрасиса.

Рассматриваемая нами монография состоит из шести глав. В научных статьях затрагиваются темы истории изучения экфрасиса, его типологии и истории, вопросы о динамике его функций и о поэтике описания в истории литературы, в том числе с аспекта нарратологии или с автобиографической точки зрения. В монографии обнаруживаются разные методологические подходы к изучению экфрасического феномена, как например кейс-стади или компаративный подход. Материалами для исследований являются как лирические, так и эпические жанры с древнегреческих времен до наших дней, которые расширяют и углубляют диапазон данного сборника. В нашей критике, следуя за структурой монографии, мы рассматриваем эволюцию понятия экфрасиса с точки зрения разных авторов. В начале нашей работы мы должны отметить, что в рамках критической статьи дать полную картину о работе такого крупного характера – невозможно. На выбор тех или иных научных статей для рассмотрения в данной рецензии влияло наше стремление обозначить общий характер сборника и представленные в нём основные направления. Конечно, мы понимаем смелость нашего намерения, но значимость коллективной монографии все-таки заставляет нас обратить внимание более широкой публики на огромную работу редакторов сборника и авторов статей.

В первой части монографии авторы занимаются историей изучения экфрасиса. Нина Брагинская в статье «Показ, каталог, сравнение, экфразис: О.М. Фрейденберг о происхождении литературного описания» пишет об основных идеях работы известного филолога-классика, сохранившихся в незавершенной рукописи. Таким образом, текст Ольги М. Фрейденберг «Происхождение литературного описания» публикуется по фрагментам рукописи при участии Нины Брагинской и с примечаниями Натальи Костенко и является значительной работой первой части монографии.

Фрейденберг начала работу над материалом перед Второй мировой войной, но закончить этот труд уже не успела. В данной статье она исходит из анализа текстов Гомера и устанавливает разницу, которая отделяет описания Гомера от описаний в новой литературе. По мнению ученого, для античного автора характерна простая передача событий, непосредственно показанных в их последовательности. Гомер «воспроизводит тщательно и добросовестно все, что видит; [...] он не владеет еще умением переводить субъект в объект, а потому ограничивается тем, что показывает субъект, заставляя его дефилировать перед нашими глазами» (30). Таким образом, обилие предметных деталей заменяет у Гомера отсутствие отбора существенных черт, и единственными средствами описания становятся эпитеты и перечисления.

Знаменитое описание щита Ахилла в «Илиаде» является, по мнению Ольги Фрейденберг, единственным местом во всем греческом эпосе, не считая сравнения, где люди оказываются действующими лицами, где картины носят жанровый характер и вполне реальны. Но это реализм описания не самой жизни, а жизни, отражающейся на щите Ахилла и выкованной богом Гефестом. «В древности – замечает автор статьи – такие описания изображений искусства (картин, статуй, вытканых и выкованных художественных вещей) назывались



экфразой» (40). Исследовательница сама использует упомянутое выражение в данной форме, и дает нам точное определение того, что мы должны понимать под этим термином. «В экфразе [...] мы имеем не описание непосредственной природы, но описание вторичное, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, выкованного, слепленного. Экфраза – это описание описания» (43). И далее, уточняя значение, добавляет: «В риторике экфразой называется описание произведений искусства. Но это узко, неверно. Экфраза описывает, в первую голову, произведения ремесла, поскольку и у Гомера, и вообще в греческой древности ремесло предшествует искусству и терминологически с ним слито. Экфраза – это, в сущности, описание всякой искусно сработанной вещи, из чего и для чего она ни была бы сделана. Экфраза – словесное выражение вещи, уже выраженной в дереве, камне, металле, ткани» (43–44). Феномен экфрасиса прошел долгий путь и, распространяясь на разные тексты, приобрел многоаспектность.

Роман Мних рассматривает проблему визуального искусства в научном творчестве известного философа и слависта Дмитрия Ивановича Чижевского (1894–1977). Литературовед русско-польского происхождения имел многолетний опыт изучения барочного эмблематизма и визуальных аспектов его интерпретации. Хотя Чижевский не написал специальной статьи об экфрасисе, но две его книги посвящены диалогу изобразительного искусства с литературой и находятся в фокусе внимания автора статьи. Мних утверждает универсальность визуальности и говорит о том, что «визуальность является обязательным элементом в текстах древних культур, переходит в тексты более молодых культур, в каждую эпоху проявляется по-своему» в отдельные периоды развития культуры (85).

Таким образом, изучение экфрасиса как системы соотношений между литературой и изобразительным искусством является, с одной стороны, «древней», а с другой – модной и современной темой, и интерпретируется на различных уровнях взаимодействия искусств. Расширение терминологии неизбежно, так как исследователи все чаще говорят об аудиальном, музыкальном экфрасисе, о киноэкфрасисе и кинематографическом гипотипозисе, а также об экфрасисе в лирике и о вербальных репрезентациях скульптур и архитектурных творений. Таким образом, граница размывается, и возникает сложность определения понятия экфрасиса. Статьи следующей главы монографии занимаются как раз вопросами теоретического характера, в том числе идет речь о «несамостоятельности» понятия экфрасиса. Иво Поспишил, чешский исследователь, в форме кейс-стади также обращает внимание на изменчивый характер экфрасиса. В его статье обнаруживается, что в методологии экфрасиса следует учитывать разные его формы и функции. Экфрасис может появляться: 1) как связующее звено разных идейных течений и поэтологических вариантов; 2) как дополнение поэтического текста либо в качестве его ядра или интегрирующего элемента и может быть представлен от полного описания до фрагментарного (113).

Наталия Абиева, автор статьи «Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста», пишет об историческом развитии экфрасиса и дает нам широкий обзор определений этого понятия. Исследователь считает, что

феномен экфрасиса станет более понятным, если учесть при его рассмотрении изменения экфрасиса в ходе исторического развития культуры и когнитивную специфику лежащего в его основе межсемиотического перевода. Ссылаясь на работу А. Пейвио, Абиева различает вербальное, объективированное описание от экфрастического описания с помощью двух понятий, уточняет термины презентация и репрезентация и приходит к выводу: экфрасы описывают вторичное представление действительности, являясь репрезентацией репрезентации, что сближает данное определение с уже упомянутым нами оформлением понятия экфразы Ольгой Фрейндерберг: «описание описания».

К проблеме изучения музыкального экфрасиса обращается Янина Юхимук. В своей работе она объясняет необходимость редефиниции термина экфрасиса с точки зрения музыки, так как еще не выработаны универсальные определения для разных видов экфрасиса. В силу того, что общее определение феномена основывается на визуальном описании предметов искусства, появляется сложность определения аудиального экфрасиса. Причина этого кроется в том, что предмет артефакта превращается в другой, более абстрактный медиум. Юхимук говорит о том, что полноправное существование «невизуальных» видов экфрасиса, к сожалению, отрицается многими исследователями данного литературного феномена, однако это не соответствует количеству современных публикаций о музыкальном экфрасисе. Юхимук отмечает, что «такие изменения позволяют снять ограничения в восприятии экфрасиса исключительно в пределах визуального поля, поскольку все органы чувств человека являются репрезентативными» (212).

Появление и широкое использование музыкальных тем во второй половине XX и начале XXI века создали общее мультимедийное пространство. В статье трактуются вопросы возникновения и формирования экфрасиса в современной литературе. Автор статьи определяет специфику явлений музыкального гипотипозиса, эйдолона и псевдоэкфрасиса. Разрастающийся до размера жанровой разновидности музыкальный экфрасис называется текст-экфрасисом, который имитирует подобие музыкального произведения, используя его коннотат. В заключении статьи автор утверждает, что благодаря музыкальному экфрасису тексты обогащены новыми значениями.

Татьяна Автухович, редактор монографии, рассматривает экфрастические стихотворения поэта-символиста Вячеслава Иванова и поэта-акмеиста Георгия Иванова, посвященные картинам Н. Пуссена, К. Лоррена и А. Ватто. Автор статьи ищет ответ на следующий вопрос: почему этими поэтами выбраны именно эти картины и именно эти художники? Автухович, сопоставляя стихотворения двух русских поэтов, приходит к выводу, что восприятие картин обусловлено эстетическим самоопределением поэтов в рамках модернизма. К лирическим текстам обращаются также Роман Тименчик в статье «Еще раз о русском стиховом экфрасисе»; соавторы Лариса Павлова и Ирина Романова, которые интерпретируют основанные на картинах Клода Лоррена и П. Брейгеля экфрасисы русских поэтов; Мария Маршалэк, занимающаяся стихами по теме

картин Марка Шагала, и обращающиеся к пушкинским текстам авторы Ольга Червинская и Сидни Эрик Демент.

С появлением новых видов искусства в конце XIX и начала XX века, таких как кино и фотография, в художественных текстах обнаруживаются формы взаимодействия с ними, что порождает новые дискуссии и направления в литературоведческих исследованиях. Статья Леонида Геллера «Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму» утверждает, что киноэкфрасис означает уже не только включение или «инкорпорацию» описания фильма в произведение литературы, но и показ в кино произведений других видов искусства – живописи, архитектуры, танца и т.д. Экранизация литературного произведения входит в область интермедальности. В статье анализируется диалог романа Константина Вагинова «Козлиная песнь» (1927) с кино. На области кино и драматургии обратили внимание Нина Бочкарева и Кристина Загороднева в статье «Портрет жены художника как экфрастическая модель».

Статьи в третьей главе монографии затрагивают тему нарратологии. Статья венгерского литературоведа Тюнде Сабо «Икона «Хвалите Господа с небес» в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»» относится к теме религиозного экфрасиса. Автор статьи рассматривает принцип религиозного экфрасиса в упомянутом романе современной писательницы. В концовке романа соприкасаются четыре разные семиотические системы: «Псалом 148», традиционная икона «Хвалите Господа с небес», созданная на основе текста этого псалма, современная икона Юлии Рейтлингер, послужившая прототипом образа матери Иоанны в романе, и завершающий сюжет романа отрывок, в котором описывается эта же икона. Тюнде Сабо через внимательный анализ всех этих «текстов» и их взаимоотношений убедительно доказывает, что с помощью приема религиозного экфрасиса в романе расширяется смысловой потенциал произведения. Если читатель в образе матери Иоанны «подразумекает» жизнь и творчество Юлии Рейтлингер, то в романе открывается новый слой значений, касающийся восприятия главного образа и авторских «отступлений» романа. Автор статьи приходит к выводу, что таким образом, с одной стороны, можно обнаружить параллель в жизненной установке Юлии Рейтлингер и Даниэля Штайна, а с другой, вырисовывается сходство между эстетическими исканиями Рейтлингер и самой Улицкой. В статье эти параллели наглядно представляются общей, использованной самоопределением Юлии Рейтлингер метафорой «моста между мирами».

В статье Елены Астащенко «Развитие экфрасисов Ст. Пшибышевского в прозе А. Белого и М. Булгакова» утверждается влияние польского писателя, его тем, персонажей, словарного запаса, синтаксиса и интонации на русские романы. Татьяна Гребенюк обращается к экфрастическим описаниям романа Софии Андрухович «Феликс Австрия». Центральные экфрастические описания романа молодой украинской писательницы на уровне мифопоэтики демонстрируют читателю противостояние космической и хаотической стихии, где космическая упорядоченность и покой ассоциируются именно с семантикой смерти.

Статья Ольги Судленковой тщательно рассматривает распространенное явление фотографического экфрасиса в британской литературе последних десятилетий. В качестве основы своего анализа автор приводит примеры из произведений английских авторов. Убедительное исследование десяти произведений позволяет нам рассмотреть специфику фотоэкфрасических текстов современной британской литературы. Фотоэкфрасисы в рассмотренных произведениях связаны со всеми основными жанрами фотографических работ: с фото-портретом, с фотопейзажем, с серией фотографий, которые выполняют разные функции в тексте. Судленкова с помощью этих примеров доказывает, что использование фотоэкфрасиса «расширяет стратегические возможности литературы, позволяет варьировать повествовательные приемы» (336) и наводит фокус на философские, социальные и этические проблемы.

В главе «Писатель и живопись», с одной стороны, показаны портретные изображения русского писателя Ф.М. Достоевского; с другой стороны, проанализированы отношения писателей (И. Бродского и В. Набокова) к произведениям изобразительного искусства. В статье «Динамика портретных изображений Ф.М. Достоевского в русской живописи» Татьяна Зверева анализирует портреты известного писателя с XIX до XXI века с точки зрения восприятия образа писателя. Автор пытается ответить на вопрос, в какой степени художественные интерпретации соответствуют изменениям представлений о художественном мире писателя. Другие статьи занимают примерами экфрасиса, которые нашли отражение в поэзии Иосифа Бродского и в стихотворении «*Ut pictura roesis*» (1926), и в рассказе «Посещение музея» (1939) Владимира Набокова. Автобиографический анализ Юрия Левинга прослеживает отношения И. Бродского с музейными пространствами и их кураторами. В статье Гавриэля Шапиро главное внимание уделяется набоковскому взгляду на петербургский городской пейзаж сквозь призму творчества художников-мирискусников, прежде всего его бывшего учителя рисования – Мстислава Добужинского.

В пятой главе делается попытка провести различие между отдельными типами явления экфрасиса. Борис Иванюк обращается к стихотворному экфрасису, а Ирина Заярная в статье «Типы экфрасичности в творчестве обэриутов» изучает типы экфрасисов в поэтическом цикле Н. Олейникова и в романах К. Вагинова. О фотоэкфрасисе в лирическом стихотворении пишет Виктория Малкина. В ее статье предлагается определение фотоэкфрасиса в лирическом стихотворении в русской лирике XX-XXI веков. Автор статьи, упоминая работы Е. Яценко, Е. Прохорова и Н. Тмарченко, определяет функции данного феномена. Специфика фотоэкфрасиса состоит в том, что фотография рассматривается в нем не как произведение искусства, а как документальный визуальный объект, существовавший в реальности. Кроме многомерного визуального изображенного образа создается многомерный образ видения (зрения): с фотографии смотрит кто-то, субъект смотрит на фотографию, читатель смотрит и на то, и на другое. Остановка взгляда на фотографии, как пишет автор статьи, замедляет и развитие рефлексии точно так же, как фотография останавливает время.

Некоторые статьи занимаются религиозными экфрасисами, как мы уже видели на примере романа Улицкой. В статье «Экфрасис Мадонны в произведениях Милоша Црнянского и Милеты Продановича» Даян Айбачич анализирует изображения Мадонны в произведениях двух сербских писателей. В статье упомянуты «Пьета», скульптура Микеланджело и «Святое собеседование» Пьеро делла Франческа. В работе Елены Шкапы «Религиозный экфрасис в повести „Запечатленный ангел“ Н. Лескова (на примере христианских песнопений)» рассматривается лесковский рождественский рассказ, который в современной критике является примером религиозного живописного экфрасиса. Обращаясь к аудиально-вокальному экфрасису, автор статьи раскрывает функции христианских православных песнопений и описывает их восприятие героями. Елена Шкапа утверждает, что духовная музыка занимает важное место в поэтическом мире Лескова и находит отражение в христианском, в православном экфрасисе. По этой причине не удивительно, что именно эта повесть была положена на музыку в форме духовного сочинения.

Тексты постмодерна анализирует Татьяна Бовсуновская в своей статье, которая посвящена проблеме различия экфрастического романного жанра и жанра романа с экфрасисом. Автор предлагает различия на основе использования категории «радикальной презентации» Н. Фрая и «смешанной радикальной репрезентации» В.Т. Митчелла. Примером романа-экфрасиса назван роман Эрик-Эмманюэля Шмитта «Кики ван Бетховен», а романом с экфрасисом – «История одной кошки» Гвена Купера.

В статье Станислава Росовецкого-младшего исследуются проблемы корпоративного стиля экфрасиса и экфрастических элементов у постсимволистов. В центре анализа стоят футуристы, акмеисты и имажинисты и их автобиографические тексты. Лариса Шевченко обращается к музыкальному экфрасису в статье «Соната Прокофьева Ивана Драча: Homo creator против Homo faber», а Маргарита Черкашина в своей статье анализирует способы репрезентации в поэзии Ива Бонфуа, прослеживает путь его поэзии от минимальной описательности к своеобразию экфрасиса.

В последней главе монографии под заглавием «Страницы истории экфрасиса: динамика функций, типов, поэтики описания» статьи в хронологическом порядке дают нам полный и глубокий обзор экфрастического феномена. Начиная с античной литературы (статья Юлии Коварской), через анализ древнеанглийской поэзии (Наталья Гвоздецкая) и русской «демократической поэзии» конца XVII века (в анализе Станислава Росовецкого), через романтизм и поэзию начала XX века до современных писателей, как например Дина Рубина, статьи охватывают комплексный ряд интерпретаций.

В статье Натальи Гвоздецкой «Экфрасис в древнеанглийской поэзии: описание волшебного меча в „Беовульфе“ (в аспекте межсемиотического и межъязыкового перевода)» описана роль феномена в межкультурной коммуникации, также как и в работе Юлии Дядищевой-Росовецкой «Своеобразие экфрасиса в Мефодиевом переводе Песни песней», где экфрасис рассматривается как проблема перевода.

В статье Василия Щукина «Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению» рассматриваются элементы экфрастического дискурса в элегии Василия Жуковского «Славянка» (1816). В ранней элегии поэта описываются картины русской природы: берега реки Славянки, березовые рощи. Задача поэта состоит в том, чтобы средствами языка выразить и передать красоту окружающей природы и культуры, но способен ли на это человеческий язык? С точки зрения экфрастического феномена, специфические особенности поэтической программы Жуковского затрагивают темы кризиса медиа. Автор статьи доказывает, что экфрасис в сентиментальном произведении «Славянка» выполняет психотерапевтическую функцию с помощью описания красоты природы (*natura supra*).

Далее, в статье Анны Серединой, появляется связь экфрасиса с новым видом искусства – театром. В статье анализируются функции экфрасиса в художественной прозе Аполлона Григорьева. Крупнейший театральный критик, поэт, называющий себя «последним русским романтиком», описывал театральные декорации посредством архитектуры и живописи, сопоставлял архитектуру с декорациями, оценивал живопись в категориях поэзии и наоборот. Автор статьи обращает внимание на появляющиеся черты реалистической поэтики критика и на трансформации функций экфрасиса: от характеризующей в ранней прозе до идеологической в мемуарах. В ранней прозе Григорьева экфрасис выполняет ознакомительную функцию с достопримечательностями города, а в мемуарах писатель уже обращается к изображению, возникшему в рамках русской православной традиции.

В последних статьях монографии авторы обращаются к представителям Серебряного века, как например к прозе Ивана Рукавишников (статья Дануты Шимоника), к символистской поэзии (работа Александра Маркова «Между викторианством, ар-нуво и ар-деко». Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции»), к произведениям московских поэтов акмеистического круга (Александра Хадынской).

Дина Магомедова рассматривает символистские и постсимволистские тексты, которые построены по принципу загадки, так называемые стихотворения-шифры. В статье примером экфрасиса служат стихи А. Блока «Бред» и «Стихи о Прекрасной Даме», которые имеют тесную связь с музыкальной драмой Р. Вагнера «Гибель богов». В данном случае музыкальный элемент является – по словам автора – «пропущенным звеном», «разгадкой» в понимании стихов Блока.

Наталья Михаленко в своей статье анализирует различные виды экфрасисов в произведениях А.В. Чаянова. Автор статьи обращает наше внимание на описание главных героев повестей, на живописный экфрасис, анализируя произведения Чаянова, в том числе повесть «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», которая построена на экфрасисе, и роман «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», в котором играет важную роль символ Вавилонской башни.

Статья Людмилы Мних посвящена проблеме экфрасиса в поэзии Беллы Ахмадулиной. Автор статьи предлагает три основных аспекта на примере стихотворений («Снимок», «Отрывки о А. С. Пушкине», «Старинный портрет»)



одного из самых известных русских поэтов второй половины XX века. Названные аспекты анализа следующие: 1) проблема времени в описании фотографии, 2) интерпретация культурного наследия как проблема культурной памяти, 3) диалог с классическими текстами русской литературы. Александра Штепенко в статье «Экфрасис как стратегия создания авторской метакоцепции в романе А. Королева „Быть Босхом”» подчеркивает роль феномена в явлении автотекстуальности.

Юлия Серго рассматривает функции экфрасиса в романах Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы». Автор статьи ищет ответ на вопрос, каким образом выполняет экфрасис функцию авторской оценки, раскрывает логику авторского замысла.

Как мы видели, данная монография занимается многоаспектностью экфрастического явления. В случае некоторых статей (Р. Мних, Л. Геллер, О. Червинская, Е. Астащенко, Т. Зверева, В. Шукин, А. Середина) иллюстрации помогают и обогащают понимание текста. Использование визуальных элементов в научных статьях вырисовывает характер трактуемого явления, связывающий разные сферы искусства и разные дискурсы. Статьи рассматривают феномен с точки зрения историко-литературной эволюции и занимаются аспектами его формирования и функций. Широкий исследовательский круг из разных стран и научных центров выполнил значительную работу и вёл плодотворный диалог о теме. Монография имеет многомерный и глубокий теоретический и исторический подход к изучению экфрасиса. Важно подчеркнуть стремление к реформации термина и разнородность типологизирующих экспериментов. Авторы сборника представляют новые способы интерпретации и исследования экфрасиса.

Экфрастический феномен – подобно хамелеонам – имеет способность изменять окраску и природу своего предмета. Хамелеоны используют изменение цвета в первую очередь не для защиты, а для коммуникации с представителями своего вида. Цветовые вариации зависят от окружающей среды и возникают при разных условиях. Таким образом, можно провести параллель и с литературой. Экфрасис – мейнстрим в литературоведении, обладающий потенциалом для существования в художественных текстах с античных времен до наших дней и прикасающийся к цифровой сфере, отвечает искусством на искусство. Экфрастический «бум» и расширяющаяся сеть экфрастических текстов демонстрирует характеристику дискуссионности. Разновидное явление экфрасиса, появляющегося в любой форме, в любом жанре и в любой эпохе, открывает новые каналы для коммуникации, новые горизонты в литературе и новые платформы для обсуждения в литературоведении.

Nóra Troitsky [Нора ТРОИЦКИ]

Дебреценский университет

Докторская школа литературоведения и культурологии

Дебрецен, Венгрия

troitsky.nora@arts.unideb.hu



Наталья ПРУСАКОВА

**ТЭФФИ КАК ЖЕНЩИНА И ПИСАТЕЛЬ: ВЗГЛЯД ИЗ-ЗА ОКЕАНА
РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: EDYTHE HABER. TEFFI: A LIFE OF LETTERS AND
OF LAUGHTER. I.B. TAURIS. LONDON-NEW YORK 2019.**

**Teffi as a person and woman writer: a view from overseas
Review of: Edythe Haber. Teffi: A Life of Letters and of Laughter. I.B. Tauris.
London-New York 2019.**

Abstract

This review describes the conceptual and content side of a book by an American specialist Edythe Haber on the life and work of Teffi (1872-1952), the only monograph on Teffi in the world. The review notes a subtle combination of historical method and literary criticism on Haber's part. The biography of an outstanding person and a talented woman writer is reconstructed against a well-known historical background – three Russian revolutions, two world wars and the first wave of Russian emigration. Special attention is paid to E. Haber's analysis of evolution in Teffi's writing: how the characters and plots changed, just as the author's tone and role altered. The book is praised for its uniqueness and the author – for her high professionalism.

Keywords: *Teffi, biography, Russian literature, Russian emigration, Russian émigré literature*

В 2019 году увидела свет монография Э. Хейбер «Teffi: A Life of Letters and of Laughter».

Э. Хейбер является почетным профессором университета Массачусетс Бостон, сотрудником Центра Дэвиса Гарвардского университета, автором многочисленных работ по литературе Серебряного века, Русского зарубежья и советской литературе первой половины XX века. В круг ее интересов входит творчество М. Булгакова, В. Набокова. В 1998 году вышла ее книга «*Mikhail Bulgakov: The Early Years*» [НАБЕР 1998]. Ее перу принадлежат предисловия к англоязычным изданиям произведений Тэффи, а также объемное предисловие к ее «Воспоминаниям»: «*Teffi, Memories: From Moscow to the Black Sea*» [ТЕФФИ: 2016], получившим в 2017 премию Pushkin House Award в номинации «Лучшая русская книга в переводе».

Настоящая книга – это первая монографическая работа, посвященная жизни и творчеству Надежды Тэффи (1872-1952), в девичестве Лохвицкой. До сих пор мы довольствовались вступительными статьями к сборникам ее рассказов. Единственным до сегодняшнего дня сборником научных статей было издание «*Творчество Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века*» [МИХАЙЛОВ и ДР. 1999], где была опубликована статья Э. Хейбер «"Ведьма" Тэффи: мифология русской души».



Читателя ждет увлекательное путешествие в Россию первой половины XX века. Он познакомится с культурной и литературной жизнью дореволюционного Петербурга: «Башней» Вяч. Иванова, театром «Кривое зеркало», литературным кабаре «Бродячая собака», журналом «Сатирикон», а также с блестящими личностями, входившим в круг друзей и знакомых Тэффи, такими как Ф. Сологуб, А. Ремизов, А. Аверченко, Н. Гумилев, А. Куприн, В. Мейерхольд и др. В книге затронуты трагические страницы истории – революции, мировая война, исход из России ведущих представителей русской интеллигенции – И. Бунина, А. Толстого, Н. Бердяева, Д. Мережковского и З. Гиппиус и многих других. Эти события коснулись и Тэффи, они нашли отражение в ее лирике, рассказах и фельетонах. Э. Хейбер описывает жизнь русской эмиграции в европейских центрах рассеяния – Берлине, Праге, Париже. На этом фоне представлена судьба женщины-писателя, поэта, драматурга и публициста.

Э. Хейбер начинает повествование с истории рода Лохвицких, опираясь на различные биографические исследования и архивные данные. Кроме того, приведены и сведения о семье матери Надежды, Варвары фон Гойер. Э. Хейбер пишет о детстве и юности будущей писательницы, основывая свой рассказ на немногочисленных свидетельствах, а также автобиографических произведениях самой Тэффи, таких как «Мой первый Толстой», «Домовой», «Русалка». Говоря о неудачном замужестве, рождении дочерей и расставании с супругом, Владиславом Бучинским, исследовательница также по своему интерпретирует рассказы Тэффи, в которых фигурируют супруги Станя и Илька, а также рассказ «Старый дом», являющийся обработанным переводом с польского рассказа дочери Тэффи Елены под названием «Сентиментальная история». В качестве одной из версий семейной драмы Тэффи Э. Хебер приводит и рассказ Анастасии Вербицкой «Ключи от счастья», изданный в 1915 году. Далее идут годы раннего творчества, пробы себя в поэзии. Надежда не смогла соперничать со старшей сестрой Миррой, признанной русской Сафо. Да и издатели неохотно принимали стихи второй Лохвицкой. Как бы то ни было, Э. Хейбер отмечает, что первые стихотворения Тэффи довольно неприметны, как по содержанию, так и с точки зрения формы. На них не повлияли поэтические эксперименты модернистов, несмотря на близкое знакомство и тесное личное общение с многими из них. Стихи эти были скорее реминисценцией меланхолической поэзии 1880-х годов. Первый поэтический сборник «Семь огней», переполненный модернистскими символами и возвышенными восклицаниями, некоторые критики восприняли даже как пародию на символистов. Тем не менее, именно в нем представлены темы и образы, к которым Тэффи не раз обращается впоследствии в своих юмористических и серьезных рассказах – иллюзорность и фальшивость земного существования, побег от реальности в воображаемый трансцендентный мир. Наиболее удачными признаются поздние поэтические произведения, такие как «Серебряный корабль», отличающиеся более сдержанным стилем. В них все чаще убежищем от удручающей повседневности становится ностальгический образ утраченного дома, а полным от нее избавлением – смерть.



И все же при этом Э. Хейбер подчеркивает, что с самого начала Тэффи, прежде всего, демонстрировала мастерское владение острым пером сатиры, что вскоре способствовало ее стремительному взлету. Публикуя литературные пародии на произведения именитых поэтов, а также сатирические стихи и фельетоны она довольно скоро заставила говорить о себе. Э. Хейбер обращает внимание на ту смелость и даже отвагу, которая потребовалась Тэффи для того чтобы в литературном мире, где правили мужчины и где довлело мнение об отсутствии у женщин чувства юмора, играть уникальную роль женщины-сатирика. Именно эта роль превратила Тэффи из популярной фигуры литературного Петербурга в знаменитость национального масштаба. Анализируя сборники «Юмористических рассказов» и «Дым без огня», Э. Хейбер представляет свое понимание комического у Тэффи. Она отмечает, что на смену «смеху» нередко, особенно в ранних произведениях, приходит «осмеяние», строгую черту между которыми проводит Спиноза, чье высказывание служит эпиграфом к первому тому «Юмористических рассказов». Подзаголовок второго тома подтверждает мысль, высказанную в «Марионетках», о людях-куклах, человекообразных, живущих в мертвом бессмысленном мире. Опираясь на философию Анри Бергсона, Э. Хейбер видит в смехе Тэффи наложение механического, неестественного на живую дышащую плоть, что проявляется как в характеристиках персонажей, так и в ощущении пустоты под внешним искусственным положением вещей. Тэффи нередко обращается к избитым литературным типам, используя ставшие в какой-то мере кодифицированными описательные формулировки. Однако передавая их искаженную до абсурда речь, их наивное мировоззрение и комизм возникающих в их жизни недоразумений, Тэффи придает им выпуклость, и тип становится вдруг живым человеком – неприметным, блеклым, лишенным воображения и не способным на духовное творчество, но живым. Писательский тон легкомысленен, но истории часто завершаются в темных тонах. Причиной душевного опустошения является обман, а точнее самообман героев, «бескрылых душ». Разрыв между позой, ролью и реальностью часто приобретает гиперболические формы, как в знаменитой «Демонической женщине». В ранней прозе Тэффи идеалы иллюзорны, но они непреодолимо довлеют над жизнью. В комических произведениях эмигрантского периода, таких как сборник «Городок», сатира Тэффи становится все злее, а взгляд на мир более пессимистичным, что заставляет некоторых критиков усомниться в том, является ли она по-прежнему юмористическим писателем. Однако неурядицы жизни, типично для Тэффи, доведены до такого абсурда, что зачастую трагическая развязка неуместна, и остается только смех как способ избавления от боли.

Надежда Тэффи обладала талантом не только «смеющихся слов». Потрясения революций и войн, бедствия в эмиграции не могли не оставить следа в ее творчестве. Текущие события культурной и политической жизни, изображаемые ею в газетных фельетонах, подвергаются художественному переосмыслению в рассказах. Анализируя сборник «Неживой зверь» Э. Хейбер отмечает, что включение в него произведений, создаваемых в течение нескольких лет,



позволяет проследить эволюцию Тэффи как автора серьезной прозы – от высокопарных нот об истреблении служителей света, свойственного ее поэзии, до проникновенной зоркости к несправедливости мира, сквозящей в микроскопических моментах жизни простого человека. Особенной психологической и эмоциональной глубиной отмечены произведения о болезненном переходе от детства к безрадостной взрослой жизни. Претерпевает трансформацию и способ изображения народа: смешанное чувство жалости и отвращения сменяет ощущение сильной эмоциональной связи с ним. В сборнике «Ведьма» Тэффи разделяет с крестьянами предания и верования, страхи и предрассудки. Иллюзия в мире Тэффи приобретает особое значение для людей с воображением – причина нежной любви ее к детям, наделенных в ее историях удивительным даром фантазии. Острым чувством ностальгии, безысходности, растерянности, ощущением бесцельности жизни пронизаны произведения эмигрантского периода. Подчеркивается абсурдность раздвоенного сознания эмигрантов: одномоментного присутствия «здесь» и «там», одновременного существования в утраченном прошлом и ужасающем настоящем. Персонажи Тэффи по-прежнему живут притворством и самообманом. Лишь изредка на поверхность выходят неподдельные искренние чувства, обычно сокрытые под непроницаемой маской разыгрываемой роли. Герои в масках переходят и на подмостки. Пьесы Тэффи, на первый взгляд, написанные как цепочка увеселительных дивертисментов, по мнению Э. Хейбер, представляют собой не только легкомысленное развлечение. Они одновременно показывают два лица Тэффи – смеющееся и плачущее, демонстрируя ее особый талант создавать занимательные комедии на основе довольно печальных историй.

Обращаясь к анализу «Авантюрного романа», Э. Хейбер отмечает, что казалось бы, Тэффи создает художественность реальность, разительно отличающуюся от крошечных мирков ее рассказов, героев которых она застаёт врасплох в нелепых или горьких моментах повседневности. Несмотря на это, Тэффи верна себе и вновь останавливает свой выбор на «легком жанре» – авантюрной истории, точнее, криминальной новелле. Она как бы служит камуфляжем для второго плана: за любовными страстями и преступлениями, лежащими в основе сюжета, читатель видит прежнюю безысходность притворной поверхностной жизни, взаимной лжи, заблуждения и самообмана.

В своей книге Э. Хейбер отдает дань многогранному дарованию Тэффи, которая являлась одним из популярнейших авторов дореволюционной России и оставалась заметной литературной и общественной фигурой Русского Зарубежья. Тэффи экспериментирует с различными формами и жанрами: от серьезной поэзии и прозы до юмористических сценок, пьес и даже популярных песенок. По мнению Э. Хейбер, все произведения объединяет неизменный взгляд Тэффи на реальность: и в комических работах, подчеркивающих абсурдность повседневной рутины, и в серьезных, а подчас даже трагических рассказах, и в поэзии прослеживается неизменное стремление к более прекрасной и значимой версии самой себя и этого мира. Во многом благодаря этому, а также тонкому юмору, остроте слова и глубокой человечности ее произведений Тэффи читают и сегодня.



Кроме того, в современном мире, когда огромные массы людей снимаются с места в поисках лучшей доли или даже спасая свою жизнь, скитаясь, оказываются вдали от дома, ее рассказы о жизни на чужбине приобретают новое звучание.

Книга явилась плодом более чем 40-летней работы блестящего и именитого ученого. Можно без преувеличения сказать, что на сегодня она является исчерпывающим источником. Это объясняется не только авторитетом автора, но и личностями тех, кто опосредованно внес свой вклад в ее создание – литературоведов Э. Нитраур, Л. Спиридоновой, Д. Николаева, Е. Трубиловой, журналиста и биографа Тэффи Т. Александровой. Их имена и имена многих других ученых с благодарностью перечисляет Э. Хейбер.

Бесспорным достоинством исследования является сочетание исторического и литературоведческого подходов. С глубоким пониманием и явным сопереживанием описаны настроения и события, приведены неизвестные доселе детали личной жизни Тэффи, чрезвычайно скрытной в этом отношении. Э. Хейбер создала яркий живой портрет многогранной личности, отважной и свободолюбивой, со всеми сомнениями и слабостями, свойственными творческой, восприимчивой и чрезвычайно ранимой женщине. Биографические главы чередуются с главами, посвященными анализу произведений Тэффи. Автор не просто перечисляет изданные сборники, но отмечает смену их тематики и тональности. Произведения анализируются в хронологическом порядке – по времени написания и первой публикации, без оглядки на время появления их в составе сборников, что позволяет точнее проследить эволюцию творчества писательницы. Этому, очевидно, предшествовала серьезная работа с источниками. В основу книги легли не только архивные документы, но и переписка Тэффи с П. Бицилли, В. и И. Буниными, М. Алдановым, А. и И. Амфитеатровыми, Б. и В. Зайцевыми, А. Седых, дочерью Валерией, мемуары Б. Зайцева и И. Бунина. С опорой на эти материалы исследователь переосмысливает автобиографические произведения и журналистские работы.

Книга снабжена обстоятельными комментариями, библиографическим списком англоязычных источников, предметно-именным указателем. Помимо подробной биографической информации читатель увидит и не публиковавшиеся ранее фотографии из Бахметьевского архива, в том числе и последнюю фотографию Тэффи, сделанную незадолго до смерти.

Э. Хейбер пишет живым эмоциональным языком, полным ярких метафор, метких эпитетов и остроумной игры слов. В книге тонко сочетается научный педантизм и легкий стиль биографа-публициста.

Книга рекомендуется всем, кто интересуется русской историей и литературой, кого увлекает биографическая проза и проблема психологии творчества. Остается пожелать ее скорейшего перевода на другие языки, с тем, чтобы она удостоилась большего внимания как специалистов, так и простых поклонников творчества Надежды Тэффи.

Литература

- НАВЕР 1998: Haber, E. Mikhail Bulgakov: The Early Years. Harvard University Press.
НАВЕР 2019: Haber, E. Teffi: A Life of Letters and of Laughter. I.B. Tauris. London-New York.
ТЕФФИ 2016: Teffi, Memories: From Moscow to the Black Sea. New York Review Books.
МИХАЙЛОВ И ДР. 1999: Творчество Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. Редкол.: Михайлов О.Н., Николаев Д.Д., Трубилова Е.М., Москва: Наследие.

Наталья ПРУСАКОВА
Докторская школа литературоведения
Университет им. Лоранда Этвеша
Будапешт, Венгрия
natalia.prusakova@gmail.com



Andrea POSTA

**ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЗЕРКАЛЕ ТЕКСТОВ ИСТОРИИ, КУЛЬТУРЫ И
ЛИТЕРАТУРЫ EGYÉNI ÉS KOLLEKTÍV IDENTITÁSOK.**

РЕД. SZABÓ TÜNDE, SZILI SÁNDOR.

SZLÁV TÖRTÉNETI ÉS FILOLÓGIAI TÁRSASÁG. SZOMBATHELY 2019

ISBN: 978-615-5819-02-5 ISSN: 2064-7301 279 P.

Identity Problems from Historical, Cultural and Literary Aspects

Abstract

This critique focuses on the latest part of the publication series by the Slavic Historical and Philological Association entitled “Individual and Collective Identities”, which is of great importance for the field of Russian Studies in Hungary as it provides a regular platform for academics with annual conferences. In the three main chapters of the book, identity is approached in different contexts from a historical, cultural, and literary point of view. For this reason, we can say that this collection stands out due to its interdisciplinary nature and complexity serving as a useful resource for those who research identity issues.

Keywords: *critique, identity, culture, history, literature*

Сборник «Индивидуальные и коллективные идентичности» содержит доклады конференции, организованной Славянской историко-филологической ассоциацией [Szláv Történeti és Filológiai Társaság] в городе Сомбатхей в 2019 году. Цель ассоциации состоит в поддержке учителей и специалистов, занимающихся языком, литературой, историей и культурой славянских народов. Чтобы осуществить свою цель, данное сообщество организует лекции, дискуссии и разные культурные программы в областях истории, культуры, лингвистики и литературы. С помощью ассоциации регулярно публикуются книги на венгерском и славянских языках, что также способствует национальному и международному распространению достижений венгерской русистики и даёт ученым платформу для исследований.

Конференция ассоциации проходит ежегодно начиная с 2011 года. Организаторы стремятся выбрать современные, всеобъемлющие и разнообразные проблемы, которые находятся на переднем плане научного дискурса. Эти темы в то же время характеризуются и междисциплинарностью, и поэтому подходит к ним можно с исторической, литературной или культурной точек зрения. Первая конференция «Визуальные и словесные представления» [«Vizuális és verbális képrábrázolások»], организованная в 2011-ом году, была сконцентрирована на разных изобразительных и вербальных репрезентациях, например на визуализации любви и смерти в творчестве Тургенева или на визуализации сада в романе «Война и мир». Конференция «Семья в истории и культуре



славянских народов» [«A család a szláv népek történetében és kultúrájában»] была проведена в 2013 году и исследовала семейные мотивы в литературе XIX – XX в. и в современном литературном контексте. Сессия чтения «История и индивидуальное существование» [«Történelem és egyéni lét», 2014] уже включает в себе аспекты кино и лингвистики. Исторические статьи конференции «Войны и миры» [«Háborúk és békék», 2015] посвящены главным образом войне, в то время как в литературном разделе есть широкий спектр исследований по различным темам, начиная с поэзии Первой мировой войны и заканчивая оппозицией «свое-чужое». Сборник «Жизненные пути, биографии» [«Éleutak, életrajzok», 2016] представляется наиболее последовательным, содержащим работы по темам исторических личностей и (авто) биографий. На конференции «Документаризм контра фикция» [Dokumentarizmus vs. fikció, 2017] ставятся сложные вопросы историзма, исторической и поэтической правды, реальности и легенды. Тексты чтения «Исторические и литературные портреты» [«Történelmi és irodalmi arcképek», 2018] посвящены портретам политиков, правителей, философов, поэтов и писателей и даже включают статью, исследующую мотив портрета и иконы в контексте литературного произведения.

Таким образом, настоящий сборник имеет значительную предысторию: сборник статей «Индивидуальные и коллективные идентичности» [«Egyéni és kollektív identitások»] является частью серии под названием «Традиция и обновление в истории и культуре славянских народов» [«Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában»], опубликованной Славянской историко-филологической ассоциацией. С выпуска первого сборника – как мы видели – затрагивались разные междисциплинарные темы. Огромное преимущество заключается в том, что читатели могут легко ознакомиться с их материалами, так как все эти сборники доступны на сайте ассоциации, их свободно можно скачать в формате pdf.

В рассматриваемом мною сборнике «Индивидуальные и коллективные идентичности» собраны тексты по теме самоопределения личности и общества. На обложках сборников серии почти всегда присутствуют элементы живописи: картина, иллюстрация или икона. «Индивидуальная и коллективная идентичность» – не стала исключением: её обложка была разработана Шандором Бенкё с использованием картины Малевича. И художник, и конкретный выбор картины прекрасно вписываются в тему, так как проблема идентичности сыграла важную роль в жизни и творчестве самого Казимира Малевича. Имея польские корни, он родился в Киеве и стал пионером русской авангардистской живописи. Попробовав и объединив множество разных стилей, художник нашел свой голос и, наконец, разработал собственное, не традиционное, направление – супрематизм. Картина на обложке сборника является примером этого стиля. На первый взгляд, изображение женской фигуры может показаться неполным: одна сторона написана яркими цветами, а другая – имеет только слабый силуэт, на котором выделяются только глаза и рот. Этот образ является идеальным отражением сложных отношений человека со своей идентичностью, для развития которой может потребоваться целая жизнь. Полустраничное



представление может обозначать, что процесс самоопределения ещё не полностью завершён: живая, энергичная геометрическая сторона выражает, что процесс начался, но другая сторона еще не сформирована полностью, фигура все еще далека от «полной самости». Полная идентичность – это то состояние, которое может непрерывно развиваться через различные ситуации и роли в жизни человека во время процесса социализации. Однако этот процесс часто является трудным, и неизвестно, можно ли вообще говорить о законченности, о полной самости.

Проблема идентичности имеет множество перспектив для изучения, и, помимо исторических, литературных и культурных аспектов рецензируемой книги, возможно исследовать эту тему с психологической, философской и этнографической точек зрения. Данный сборник фокусируется на первых упомянутых областях, и таким образом состоит из трех частей: первая часть содержит в себе шесть статей, которые подходят к теме идентичности с исторической точки зрения, во второй части находится четыре текста, которые рассматривают вопрос самоопределения со стороны культуры, а последняя, третья часть сборника, состоит из одиннадцати статей, которые реализуют литературный подход к теме. Исключение составляет один текст: статьи сборника написаны на венгерском языке. Статьи свидетельствуют о том, что тема индивидуальности имеет сложную проблематику.

Разнообразие тем уже указана в первой части сборника, где читатель встречается с тремя историческими персонажами. Статьи Оршой Санисло, Дёрдя Бебешы и Михая Хусара представляют нам эти портреты. В первой статье изображаются женщины, которые жили в XVIII-XIX в. и решили последовать за своими мужьями в ссылку в Сибирь. В статье кратко описывается жизнь Натальи Борисовны Долгоруковой и Марии Николаевны Волконской, а затем, исходя из их воспоминаний, дается представление о судьбе этих двух женщин, которые жили в разное время, однако во многом очень похожи. Автор показывает нам причины добровольного изгнания вместе с супругами и то, как этот выбор повлиял на жизнь этих женщин. Потом читатель знакомится с великим русским генералом Иваном Фёдоровичем Паскевичем, ставшим известным в Венгрии благодаря подавлению борьбы за свободу и революцию 1848-49 гг., и по этой причине мы можем проследить связь между травмой народа и негативной коннотацией. Описывая жизнь и необычную карьеру Паскевича, автор подчеркивает, что генерал занимался только своей работой, выполнял приказы и не имел личной неприязни к венграм. После этого описывается путешествие Агоштона Трефорта, политика венгерской эпохи реформ, который занимался еврейским вопросом в России. Поездки в Москву и Санкт-Петербург в первой половине XIX в. были редкостью и во многом сформировали мировоззрение молодого дворянина. Он опубликовал три работы с описанием своего опыта, которые потом повлияли на ситуацию венгерского еврейства в эпоху реформ.

Национальная идентичность появляется в двух статьях в историческом разделе: работа Кристиана Бене знакомит нас с теми русскими добровольцами, которые записались в Свободные французские силы во время Второй мировой



войны, и, несмотря на свою национальную принадлежность, героически служили своей новой родине. Беата Варга тщательно исследует вопрос идентичности с точки зрения Украины, вызывающей в настоящее время особый интерес. В исследовании дается долгосрочный обзор наиболее важных влияющих на самоопределение нации факторов и исторических ключевых моментов развития сегодняшнего украинского национального самосознания. В последнем тексте главы вновь появляется гендерный аспект, и Вероника Бардиничек показывает, как заключенные в женских лагерях ГУЛАГа могли выражать свою идентичность в досуге и культурной жизни.

Три из четырех статей культурного блока сборника снова фокусируются на одном человеке. Жофия Месарош исследует значение слова «нигилист» и его изменения в литературных произведениях русского математика XIX века Софии Ковалевской. Как известно, в русской литературе слово «нигилизм» впервые было употреблено Н. И. Надеждиным в статье «Сонмище нигилистов», потом В. В. Берви употреблял это слово в качестве синонима к «скептицизму». В отличие от предыдущих авторов, Н. А. Добролюбов подхватил это слово, которое стало популярным крылатым выражением только после того, как И. С. Тургенев в своем романе «Отцы и дети» определил этой фразой мировоззрение своего героя, Базарова. По мнению Жофии Месарош, термин «нигилист» в более позднем революционном смысле является неточным. Через произведения трех этапов карьеры Ковалевской эта статья показывает, как слово «нигилист» становится в более позитивном свете определением «нового человека» или же человека высоко идеализированного, самоотверженного.

Согласно структуре сборника, новые аспекты вопроса идентичности появляются в свете личностей известных художников. В центре статьи Эстер Виллани и Эржебет Фаркаш стоит один из самых знаменитых российских композиторов – Пётр Ильич Чайковский. Здесь демонстрируется гендерный аспект идентичности в дополнение к национальному. Жужанна Димеши размышляет над вопросом коллективной идентичности в контексте творчества художника, писателя и визуального дизайнера Павла Зальцмана. Часть сборника, посвященная вопросам культуры, заканчивается статьей Эдит Гильберт. Ее научная работа тесно связана с темой исследования Каталин Кроо, однако это сочинение находится уже в литературной главе. Оба исследования посвящены появлению идентичности в литературных произведениях или через них. Эдит Гильберт исследует, как изображение путей самоопределения некоторых персонажей из романа Булгакова «Мастер и Маргарита», сценической версии «Идиота» в дебrecенском театре им. Чоконаи, спектакля театра им. Радноти под названием «10» и произведения Улицкой «Сонечка» влияют на процесс самоопределения самого читателя / зрителя.

В уже упомянутой статье Каталин Кроо возникает вопрос характеристики, идентичности личности главного героя повести Достоевского «Записки из подполья» и расположения антропологической проблемы, связанной с литературным персонажем в целом произведении с двух точек зрения. Известный достоевед анализирует, как главный герой позиционирует себя по отношению

к другим, интерпретируя эпизоды «приключенческих историй» второй части текста («стычка» с офицером, обед с давними школьными «товарищами» и две встречи с Лизой). Затрагивая проблемы взаимоотношений между индивидуальной и коллективной идентичностью, Каталин Кроо анализирует и семантическую плоскость текста, изучает важность наименьшего элемента повествования. В статье предлагается модель, основанная на теоретических положениях М. Бахтина, для прослеживания концептуализации поэтики «Я» и «других» в творчестве Достоевского.

Литературная глава уже меньше фокусируется на проблеме национальной и гендерной идентичности, но также является чрезвычайно разнообразной и комплексной с точки зрения отдельных литературных текстов, эпох и авторов. Петер Бали Фаркаш, как и Каталин Кроо, также выбирает произведение Достоевского и анализирует краткую сцену на Вознесенском мосту в романе «Преступление и наказание», фокусируясь на развитии главного героя Раскольникова семиотически. По мнению Петера Бали Фаркаша, эта маленькая часть подготавливает на мотивационном уровне пробуждение совести Раскольникова и его путь к покаянию. Статья Кати Юрачек также в основном связана с изображением персонажа: исследователь отслеживает в повести Ивана Бунина «Братья», в какой степени оппозиция Востока и Запада, оппозиция *своей* и *чужой* влияют на идентичность действующих героев. Под конфликтом Востока и Запада автор статьи имеет в виду конфликт в смысле постколониальной критики, основанной на произведении Эдварда Саида «Ориентализм». Циклический, похожий на миф сюжет повести Бунина разворачивается в бывшей британской королевской колонии, на Цейлоне, и ее персонажи резко разделены на группы восточного и западного характера. Статья анализирует семантическую структуру на уровнях сюжета, изображения персонажа, географического и социального контекста и пытается интерпретировать нарративный голос.

В контексте романа пражского писателя Иржи Вейля «Москва на границе», Эржебет Шиллер исследует вопрос индивидуальной и коллективной идентичности и проводит параллель с рассказом Набокова под заглавием «Облако, озеро и башня». В романе Вейля мы познаем жизнь советской столицы глазами иностранцев. Соответствие с набокковским рассказом проистекает из того факта, что исходная ситуация произведения «Облако, озеро и башня» противоположна этой ситуации: русский эмигрант противопоставлен немецкой группе. Эржебет Шиллер отмечает, что в тревожном рассказе Набокова коллективная идентичность немецких туристов развивается, с одной стороны, из-за общего врага, а с другой – язык является средством усиления коллективной идентичности. Статья Жофии Калавски органично связана с этим аспектом, который через пушкинскую юмореску Михаила Зощенко чутко представляет, как тоталитарное государство пытается навязать свою точку зрения обществу. В то же время в статье рассматриваются не только фальшивые моменты пушкинского культа советских времён, но и возрождение пушкинских текстов в рассказе Зощенко, посредством чего осуществляется и конфронтация пушкинского культа, сформированного властью, с культом Пушкина индивидуального характера.



Хотя гендерный вопрос, который в наше время часто стоит в центре научного дискурса, упоминается несколько раз в данном сборнике, в литературной главе только одна русскоязычная статья посвящена этой теме. Александра Банченко рассматривает особенности женского авторства в русской литературе XIX века. Статья знакомит читателя с характеристиками автобиографий, написанных женщинами, их стилем, распределением жанров, изображением женщин, характерными мотивами и вопросами авторства, рассказчика, героя.

Термин «кризис идентичности» был впервые использован немецким психоаналитиком Эриком Х. Эриксеном для конфликта, который возникает в нас, в людях, когда мы покидаем одну фазу нашей жизни и переходим в другую. С самого начала истории культуры и до современных произведений этот конфликт является общей темой в литературе и в других видах искусства. Этот вопрос находится в центре трагедии древнегреческой драмы царя Эдипа; в центре шекспировской трагедии, в которой мы можем следовать стремлению Гамлета к идентичности, и, например, в романе «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вульф также прекрасно иллюстрируется неопределенность идентичности после Первой мировой войны. В сборнике «Индивидуальная и коллективная идентичность» кризис самоопределения играет важную роль в двух работах. Иштван Надь сопоставляет фрейдистский феномен «недомогания» с работами В. В. Розанова, призывая его автобиографические произведения раскрыть глубины авторского поведения философа. Жужанна Калафатич анализирует мотив самоисследования и посттравматического учета в жизни человека в современном романе Евгения Водолазкина «Авиатор», который является богатым источником проблематики кризиса идентичности.

Лаура Тотова пытается проиллюстрировать механизм «фрейма» в серии драм Л. Петрушевской «Квартира Коломбины». «Фрейм» понимается автором на основе теоретических работ Р. Н. Энтмана, К. Филлмора и М. Минского как разновидность познавательной деятельности, в которой люди принимают решения, связывая свои существующие возможности с позитивными или негативными коннотациями. Четыре драмы в этом цикле изобилуют примерами этого явления в форме манипулятивных персонажей и ситуаций.

В центре последних двух работ этой главы ставится проблема авторской идентичности в современных произведениях. Тюнде Сабо исследует, как Борис Пастернак повлиял на самоопределение Людмилы Улицкой. Это отношение ясно прослеживается в её работах. По общему признанию, Улицкая является большим поклонником Пастернака, и в ее текстах мы часто находим четкие упоминания и конкретные ссылки на произведения писателя-лауреата Нобелевской премии. В этом последовательно-логическом исследовании автор анализирует конкретные интертекстуальные ссылки и ищет дальнейшие возможные связи между романами «Лестница Якова» и «Доктор Живаго», основываясь как на времени и месте сюжета, так и на жизни героев. В дополнение к прозе и драме, наконец, появляется третий род литературы – лирическая поэзия. Сборник заканчивается статьей Ильдико Регеци, где анализируются мистификации и ролевые игры, напоминающие героев Чехова в творчестве

современного трансильванского поэта Ласло Кирая. Автор предполагает, что так называемые «русские стихи» венгерской лирики также являются средствами тематизации вопросов собственной и национальной идентичности.

В целом читатель имеет чрезвычайно комплексный сборник. С одной стороны, эта сложность является результатом рассмотрения вопроса об индивидуальной и коллективной идентичности с исторической, культурной и литературной точек зрения, а с другой – из-за отчетливых тематических разнообразий глав сборника. Литературная часть является особенной, потому что кроме статей, содержащих анализ известных классических текстов русской литературы, читатель имеет возможность познакомиться с исследованиями, в рамках которых интерпретируются центральноевропейские произведения. С точки зрения литературных эпох, можно сказать, что в сборник входят в форме объекта изучения более и менее известные тексты с XIX в. по настоящее время. Видимо, аспект коллективной идентичности доминирует в сборнике, а гендерная идентичность анализируется меньше. Интерпретации основаны на различных методологиях: читатель находит примеры исследований исторической биографии и создания нации, сравнительного анализа, подхода к феномену с идеологической точки зрения и поэтического изучения различных художественных произведений. Разнообразие тем и подходов ясно демонстрирует неисчерпаемость проблемы идентичности и ее актуальность для многих дисциплин.

В заключение я хотела бы подчеркнуть, что редакторы сборника, являющиеся в то же время и организаторами серии конференций, вновь составили интересный материал на высоком профессиональном уровне. «Индивидуальные и коллективные идентичности» отлично вписываются в серию «История и культура народов России» и являются достойным продолжением серии конференций «Традиция и обновление в истории и культуре славянских народов». Опять же, был подготовлен сборник, который служит полезным ресурсом для тех, кто занимается вопросами идентичности. Междисциплинарный характер и компаративные темы сборника позволяют привлечь более широкую аудиторию. Данная тема сама по себе является отличной возможностью для диалога и для противоречивых перспектив, заставляет мыслить объективно о себе и других, об отношениях личности и коллектива.

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:** 11p

Объем публикации: 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 цитированная 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 and 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).