

МирГород

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2016
n° 2 (8)

Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2016 n°2 (8)



Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach

«МИРГОРОД»

<http://www.mirgorod.uph.edu.pl>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
Maxim Shadurski
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)
Patricia Deotto (Триест, Италия)
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)
Rainer Goldt (Майнц, Германия)
Leonid Heller (Париж, Франция)
Aleksander Korablev (Донецк, Украина)
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)
Dina Magomedowa (Москва, Россия)
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)
Alexander Wöll (Франкфурт-на-Одере, Германия)

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

Номер под редакцией
Анастасии де ля Фортель

2016
n° 2 (8)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie
Roman Bobryk

© *Copyright by Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach*

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

Adres redakcji:

Ewa Kozak „Mirgorod”
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
ul. Żytnia 39, pok. 3. 33
08-110 Siedlce
tel. (+48) (25) 643 18 79
e-mail: mirgorod.inibi@gmail.com

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕРМИНОЛОГИЯ

Нина Барковская

Региональные литературные сообщества: термины и понятия9

Людмила Луцевич

О терминах и понятиях в современном литературоведении18

Иво Поспишил

Проблема структуры, функции и использования литературоведческих терминов: по следам собственных попыток26

Ольга Анцыферова

Парадоксы перевода жанровой номенклатуры32

Валерий Тюпа

«Нарратологический поворот» в литературоведении42

Олег Федотов

Стихотворение как особая отрасль стиховедения XXI века50

Борис Иванюк

Структура метафоры и литературоведческая терминология: к постановке проблемы56

Татьяна Автухович

Метафора в зеркале современных исследований62

Людмила Мних

Терминология современного шекспироведения70

Николай Рымарь

Рама и медийная перспективация79

Ольга Червинская

Естественнонаучный термин «аллотропия» в современном литературоведческом обиходе90

Елена Созина

Авторский эпос: между фольклором и литературой100

Андреа Громинова

Метареализм/необарокко: влияние национальной культурной традиции на выбор терминологии115

Роман Дзык

Украинская версия теории интертекстуальности121

Наталья Лидергос

Афоризм как проблема: принципы изучения и анализа130

Ирина Сатыго

«Типографический фантом» версе: генезис и становление третьего типа речи139

Светлана Маценка*Терминологический аспект взаимосвязи литературы с музыкой*150**Антонина Шелемова***Эффективность использования современной терминологии в исследовании древнерусских памятников (на примере «Слова о полку Игореве»)*162**Марианна Фигедыова***Образ автора и нарративная маска: проблемы терминологии*168**VARIA****Руслан Шошин***Имперский дискурс в публицистике Александра Проханова*181**КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...****ЕКАТЕРИНА II КАК ПИСАТЕЛЬ**

Акимова Т.И.: *Роль литературного творчества Екатерины II в становлении дворянского самосознания конца XVIII – начала XIX века: Монография. Саранск: издательство Мордовского университета, 2013. 276 с. / Акимова Т.И.: Авторские стратегии Екатерины II в прозе, эпистолярии, драматургии: Учебное пособие. – Саранск: издательство Мордовского университета, 2015. 88 с. / Ангелина Вачева: Потомству Екатерина II. Идеи и нарративные стратегии в автобиографии императрицы. – София: университетское издательство «Св. Климент Охридски», 2015. 718 с. (Татьяна Автухович)* 191

О РИТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ, ИЕЗУИТАХ И НЕ ТОЛЬКО

Кравчук И.Б.: *Риторическая традиция в Беларуси: учебник “De arte rhetorica...” (Polociae, 1788, 1799). – Гродно: ЮрСаПринт, 2016. 156 с (Татьяна Автухович).*194

Тюнде Сабо: *Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой. – Szombathely 2015. 190 с. (Татьяна Автухович).*.....196

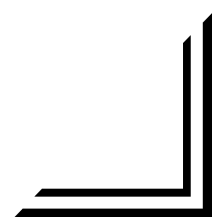
РАЗОМКНУТЬ ГРАНИЦЫ

Maxim Shadurski: *Утопия как модель мира: границы и пограничья литературного явления. Utopia as a World Model: The Boundaries and Borderlands of a Literary Phenomenon. Siedlce 2016. Wydawnictwo IKR[i]BL (Opuscula Slavica Sedlcensia. Tom XII) (Татьяна Автухович).*.....198

Галина Вениаминовна Синило: *Экклезиаст и его рецепция в мировой культуре. В двух частях. Часть 1: Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации. Белорусский государственный университет, Минск 2012, 220 с.; Часть 2: Экклезиаст в мировой поэзии: от Поздней Античности до Раннего Нового времени. Белорусский государственный университет, Минск 2013, 543 с. (Роман Мних)*201



ТЕРМИНОЛОГИЯ



НИНА БАРКОВСКАЯ

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СООБЩЕСТВА: ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ*

Regional literary communities: terms and concepts

Abstract

The article examines the practice of terminological nomination in the field of regional literature studies, focusing on travelogues, topologies, topographies, loci, hypertexts, metatexts, and supertexts. It is observed that all these terms carry a large degree of ambiguity, which suggests that the term “text” is the most neutral term in the broadest sense. The article concludes by emphasizing the need to study international literary communities.

Keywords: regional literature, text, topography, travelogue, literary community.

Как известно, процесс художественной коммуникации включает в себя три стороны: автор (креативная сторона) – художественное произведение (референтная сторона) – читатель (рецептивная сторона). Советское литературоведение, оперируя понятиями классовости, народности и партийности, было нацелено, в основном, на первую сторону (мировоззрение автора, замысел, идея). Структурно-семиотические исследования сосредоточили свое внимание на тексте произведения. Постструктуралистское литературоведение всё чаще рассматривает произведение с позиций воспринимающего, который видит интертекстуальные связи, динамику мотивов и мифологем, «вчитывает» в произведение прошлого актуальные смыслы, реинтерпретирует и прочее. Можно провести несколько вольную параллель с размышлениями А. Блока, который в статье *Три вопроса* писал, что символизм последовательно решал вопросы: как

* Статья выполнена при поддержке гранта Фонда SAIA (Словакия).

писать, о чем писать и, наконец, для кого писать. Последний вопрос он считал самым трудным и принципиальным.

Возрастающая активность читателя/критика/литературоведа связана, не в последнюю очередь, с изменениями художественного сознания в целом. Используя типологию дискурсных формаций В.И. Тюпы, можно назвать доминирующую сегодня стратегию «дискурсом ответственности»¹. Такой тип предполагает конвергенцию сознаний автора и читателя, со-мыслие, диалог сознаний; от адресата ждут понимания, причем персонального, понимающего правду, а не окончательную, сверхличную истину.

Произведение сегодня неизбежно вписывается в разного уровня контексты (биографический, историко-культурный, социальный, политический, религиозный, национальный, эстетический и др.). Контексты конструирует именно воспринимающий, от широты его кругозора, его человеческого и культурного опыта зависит полнота прочтения смысла произведения. Пресловутый кризис литературоцентризма обострил проблематику литературы как социального института, вписанного, если использовать терминологию П. Бурдьё, в конфигурацию культурного поля данного общества. Рассмотрение литературы как социокультурной институции, призванной гуманизировать человека, передавать важный опыт существования общества, заставляет вспомнить определение Н.Г. Чернышевским предмета искусства как «общеинтересного». Не случайно современное литературоведение обратилось к исследованиям массовой литературы, литературы нон-фикшн, «женской» или «детской» литературы и прочих сегментов литературного поля. Характерны названия научных изданий: *Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (масскультура и её потребители)*², *Топографии популярной культуры*³. Все чаще литература взаимодействует с медийными контекстами. М.А. Черняк пишет:

Быт и бытие современной литературы отмечено сложным совмещением эстетических факторов и механизмов рыночной экономики, симбиозом художественных достоинств произведения и специфическими приемами проектной издательской деятельности⁴.

Вокруг произведения создается особое культурное пространство. Например, книга Андрея Ильенкова *Повесть, которая сама себя описывает* – почти автобиографическое повествование, в основе сюжета лежит поездка трех подростков на трамвае № 11 (трамвай движется в прошлое, как и гумилевский заблудившийся трамвай); с 2012 г. в Екатеринбурге вокруг повести возникло целое культурное движение: «экскурсия для умных», виртуальный путеводитель, игра,

¹ Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва 2010, с. 124-136.

² *Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители)*. Под общ. ред. И.Л. Савкиной, М.А. Черняк, Л.А. Назаровой. Екатеринбург 2012.

³ *Топографии популярной культуры*. Сб. статей. Ред.-сост. А. Розенхольм, И. Савкина. Москва 2015.

⁴ Мария Черняк: *Актуальная словесность XXI века: Приглашение к диалогу*. Москва 2015, с. 93-94.

открытка в технологии «дополненная реальность»⁵. Е.А. Смышляев анализирует литературный проект Александра Самойлова *Маршрут 91*: каждой остановке этого маршрутного такси посвящено стихотворение. Челябинский исследователь пишет:

Интерактивная публикация *Маршрута 91* является гипертекстом, т.е. имеет нелинейный, фрагментарный характер. Каждое стихотворение книги обладает смысловой законченностью, целостностью и когерентностью, благодаря чему читатель может изучать маршрут с любой точки, отмеченной на карте google, а также прокладывать собственный маршрут, т.е. комбинировать тексты в зависимости от своих предпочтений, формировать собственную сюжетную линию⁶.

После публикации на google maps была издана электронная книга, а затем и набор из 49 открыток.

Литература все чаще сегодня выступает в качестве площадки, где вырабатывается (наряду с гендерным, национальным, социальным и т.п.) региональное самосознание, обусловленное, если использовать выражение Й. Люцканова, «месторазвитием»⁷. Например, о специфике Екатеринбурга и Урала размышляли на конференции «Культура открытого города: смыслообразование» (ЕАСИ-УрФУ Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых, ноябрь 2015), на ежегодных конференциях «Литература Урала»⁸; создан энциклопедический словарь *Урал литературный*; свои образы Екатеринбурга предлагают *Нестандартный путеводитель. Место* (2014), книга В. Лукьянина и М. Никулиной *Прогулки по Екатеринбургу* (1998). Творят мифологию места Алексей Иванов в документальном романе *Ёбург*, Анна Матвеева в сборнике рассказов *Девять девяностых*, Ольга Славникова в романе *2017*. В 2011 г. издательством «Генри Пушель» была выпущена замечательная книга *Путешествие по Уралу с детскими писателями*. Об уральских мастерах рассказывает Елена Ленковская в книге *Сокровища Рифейских гор*⁹. Можно также назвать проект Виталия Кальпиди «Уральская Поэтическая Школа», поддержанный издательством Марины Волковой, которое выпустило четыре объемных антологии УПШ, серию книжек *ГУЛ: Голоса уральской литературы*. Выявляя константы регионального мифотворчества, М.П. Абашева называет следующие компоненты: семантику пограничного региона; семантику хтонических глубин; семантику «плавильного

⁵ См. сайт проекта: <http://itself.uraljournal.ru/>.

⁶ Евгений Смышляев: *Пространство города в литературном проекте А. Самойлова «Маршрут 91»*, «Уральский филологический вестник. Серия «Драфт: молодая наука» 2015, № 5, с. 232.

⁷ Йордан Люцканов: *О должной местосвязанности болгарской русистики, Или чем обязана болгарская русистика своему месторазвитию*, «Toronto Slavic quarterly» 2015, № 53.

⁸ Уже издан первый том: *История литературы Урала. Конец XIV - XVIII в.* Гл. ред. В.В.Блажес, Е.К.Созина. Москва 2012.

⁹ Елена Ленковская: *Сокровища Рифейских гор*. Екатеринбург 2014.

котла» для местных, колонизированных Россией народов; Урал – место продуктивной (бажовской) литературной традиции¹⁰.

Можно объяснить взрыв интереса к региональной самоидентичности антиглобалистскими или антиимперскими настроениями, можно усмотреть процесс формирования «горизонтальных» культурных сообществ региона вне государственной «вертикали». Гун-Бритт Колер предполагает даже, что «именно региональной истории литературы и региональной теории предстоит систематизировать литературные феномены в глобализованном мире»¹¹.

Оставив в стороне проблему компонентного состава регионального текста (творчество «местных» писателей, отражение региона в произведениях общероссийской литературы, травелоги, научно-популярные книги краеведов, труды журналистов, литературных критиков, публицистов, имиджмейкеров от администрации, художников и музыкантов и проч.), обратимся к практике терминологической номинации в означенной области литературы.

Травелоги. Согласно этимологии, это изучение путешествий. Травелогам посвящена солидная исследовательская литература¹². В фундаментальном труде *Русский травелог XVII-XX веков* рассматриваются травелоги в документальной литературе (путевые заметки, служебный отчет, дневник и проч.), а также художественная рецепция травелогов, т.е. сюжеты, мотивы, топосы, образы, характерные для поэтики травелогов в художественном тексте. Травелоги воплощают концепт Пути, выход в инациональное, инокультурное пространство, но, разумеется, взгляд на «чужой» мир неизбежно выявляет культурные (в том числе, национальные и региональные) стереотипы собственного мировосприятия, что, например, убедительно показано Дечкой Чавдаровой¹³. И все же для регионального литературного образа важен не «номадический», а «оседлый» опыт не путешественника, но жителя.

Топографии – описание пространства. Арья Розенхольм и Ирина Савкина во вводной статье к сборнику *Топографии популярной культуры* отмечают междисциплинарный пространственный поворот, при котором пространство стало

¹⁰ Марина Абашева: *Регион как культурно-символический ресурс. Урал в современной массовой литературе и культуре*, в: *Топография популярной культуры*. Сб. статей. Ред.-сост. А. Розенхольм, И. Савкина. Москва 2015, с. 118-119.

¹¹ Гун-Бритт Колер: *Размышления о региональной литературе в славянских литературах с позиций теории литературного поля*, в: *Регіональнає, національне і агульначалавчає ў літаратуры : Мижнар. навук. чытання, прысвеч. памяці І. Навуменкі*: зб. навук. арт. Рэдкал.: І.Ф. Штэйнер (гал. рэд.) і інш. Гомель 2009, с. 66.

¹² Александр Эткинд: *Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интернет-текстах*. Москва 2001; Александр Эткинд: *Невозможность путешествий*. Москва 2013; *Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века*: Сб. статей / Перевод с немецкого Г.А. Тиме. Москва 2010; *Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты*. Сб. науч. статей. Под ред. Т.И. Печёрской. Новосибирск 2013; Игорь Сид: «Власть маршрута»: путешествие как фундаментальный антропологический феномен, в: «Труды русской антропологической школы» 2013, т. 13, с. 27-35; *Русский травелог XVII-XX веков*. Под ред. Т.И. Печёрской. Новосибирск 2015 и др.

¹³ Дечка Чавдарова: *Путешествие болгарского и русского купцов в Европу в ракурсе национальной идентичности (Алеко Константинов и Николай Лейкин)*, в: *Русский травелог XVII-XX*. Под ред. Т.И. Печёрской. Новосибирск 2015, с. 355-376.

восприниматься как носитель социальных, символических значений, как культурно нагруженная категория¹⁴. Впрочем, авторы указывают на то, что об этом размышляли и М. Бахтин, и Ю. Лотман. Биргит Нойманн, Ян Рупп пишут:

Центральным моментом в работе популярной культуры на отношения власти является попытка оформить систему имажинативных топографий, то есть физического и вымышленного мира, в котором мы живем. С помощью слов и других форм репрезентации топографии (термин, который представляет собой объединение греческих слов *topos* – место и *graphein* – писать) открывают для тех или иных мест, или, вернее, для знаний о тех или иных местах, возможность бытия.¹⁵

Топография изучает *топосы* (статья Ирины Савкиной в этом же сборнике посвящена топосу метро в современной беллетристике). Однако тут имеет место двусмысленность. Во-первых, *топосы* – «общие места», литературные «формулы», клише в поэтике, хранящие устойчивые мифологические или ценностные смыслы¹⁶. Но в данном случае вне поля зрения остается историческая изменчивость национального или регионального культурного пространства. В другом значении, *топос* трактуется как система пространственных отношений в произведении, пространственный континуум, по Лотману¹⁷. Тогда локусы – это составные компоненты топоса, например: провинциальный топос в русской литературе и локус дворянской усадьбы.

Топография родственная с такими направлениями исследований, как культурная география, гуманитарная география, *образная (имажинальная) география*¹⁸.

Текст. Когда имеют в виду конфигурацию (контекст) из нескольких (многих) произведений, чаще всего используют понятие «текст», например, «локальный текст», «городской текст» (московский, петербургский, крымский, пермский, сибирский, нижегородский и др. «тексты»). Такой «текст» моделируется не авторами произведений, а читателями (прежде всего, филологами), нельзя не вспомнить тезис Б. Гаспарова о «презумпции текстуальности»¹⁹. Давно отмечена глобализация понятия «текст». «Строгое» понимание текста было предложено в 1970-х гг. Ю.М. Лотманом и включало в себя признаки а) материальной выраженности, б) структурности, в) отграниченности от всего, что не входит

¹⁴ Арья Розенхольм, Ирина Савкина: *Картографируя популярное*, в: *Топография популярной культуры*. Москва 2015.

¹⁵ Биргит Нойманн, Ян Рупп: *Формирование культурных топографий и динамика сериальности: дело Шерлока Холмса*, в: *Топографии популярной культуры*. Москва 2015, с. 39.

¹⁶ См., напр.: *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий*. Под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва 2008, с. 264-266.

¹⁷ Юрий Лотман: *Структура художественного текста*. Москва 1970, с. 280.

¹⁸ См., напр.: Дмитрий Замятин: *Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук*, «Социологическое обозрение» 2010, № 3, с. 26-50; Владимир Абашеев: *Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики*. Пермь 2012.

¹⁹ Борис Гаспаров: *Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования*. Москва 1996, с. 324.

в его состав. Затем в работах Ю. Лотмана по семиотике культуры, в трудах Р. Барта, Ж. Деррида понятие текста стало гибким и всеобъемлющим. В. Руднев даже высказал мысль о том, что «текст» и «реальность» понятия сугубо функциональные²⁰.

Классический образец, на который опираются все последователи, дал Владимир Топоров, описавший «Петербургский текст» в русской литературе.

Исследователь выявил парадигматику и синтагматику «петербургского текста», а главное – указал его прагматику, вытекающую из неизбежно мифопоэтического смысла данного «текста»²¹. В.Н.Топоров указал на кросс-жанровый и кросс-темпоральный характер данного литературного феномена. Многочисленные последователи петербургского исследователя нередко используют понятие «гипертекст» или «метатекст» в значении «сверхтекст». Однако эти понятия используются и в других значениях. Гипертекстовый характер может иметь и одно произведение, если оно организовано не линейно, а как сеть взаимных ссылок (словарь, энциклопедия), классический пример – роман М. Павича *Хазарский словарь*; кроме того, этот термин закрепился, в первую очередь, за сетевой литературой. Встречается понимание сверхтекста как совокупности литературных и культурных реалий, складывающихся в сознании читателя на основе сигналов в самом тексте (даты, фамилии реальных людей, топонимические детали, указания на исторические подробности, названия произведений и т.п.), в противоположность подтексту, обеспечивающему глубины смысла произведения. Лингвисты Н.А. Купина, Г.В. Битенская пишут:

Сверхтекст – совокупность высказываний, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся целевой модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормативного/анормального»²².

Более четко проработано понятие сверхтекста, в том числе, порожденного топологическими структурами, в работах Н.Е. Меднис. Исследовательница указывает, что каждый сверхтекст имеет обозначенный тематически и образно центр, который фокусирует объект; в случае городских или провинциальных текстов таким центром является географический локус²³. В этом Н.Е. Меднис усматривает принципиальное отличие сверхтекста от гипертекста, поскольку гипертекст не имеет относительно стабильного центра, будучи «ризомой». Н.Е. Меднис так определяет сверхтекст: «Таким образом, сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую вне-текстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смы-

²⁰ Вадим Руднев: *Прочь от реальности: Исследования по философии текста*. Москва 2000, с. 9-10.

²¹ Владимир Топоров: *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»*, в: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва 1995, с. 259-369.

²² Наталья Купина, Галина Битенская: *Сверхтекст и его разновидности*, в: *Человек. Текст. Культура*. Екатеринбург 1994, с. 215.

²³ Нина Меднис: *Сверхтексты в русской литературе*. Новосибирск 2003.

словой и языковой цельностью». Вместе с тем, исследовательница оговаривает нестрогое употребление термина *текст* в подобных случаях, т.к. границы этого образования подвижны и открыты; важным представляется ее замечание о том, что интертекстуальность не порождает свертхтексты, но является их (важной) составляющей. О.С. Шурупова полагает конститутивной особенностью свертхтекстов наличие единого культурного кода, мифологического по своей сути²⁴. О.И.Лыткина использует понятие «топосный свертхтекст»²⁵.

Говоря о метатексте, чаще всего имеют в виду художественную саморефлексию, «поэзию поэзии» (Ф. Шлегель) или поэзию о поэзии, литературу о литературе, о самом процессе творчества, автореференциальность текста – усматривая в этом признак модернизма и постмодернизма. Е.В. Юферева, например, предпринимая теоретический и исторический экскурс в становление понятий, связанных с проблемой «метапоэзии», отмечает, что в XX в. метатекст смещается в сферу жанрологии и играет значительную роль в динамизации прозаических жанров²⁶. Но приставка «мета-» означает не только «о себе», но и «после», «за», «через», в составе слов может означать обобщенность. Именно в этом значении «мета-» = «сверх-» говорят, допустим, о метасюжетах в лирических книгах, не равных сумме сюжетов отдельных стихотворений, но реализующихся «поверх» них, из соположения текстов в границах книги, на основе лейтмотивов. Тогда это вариант «свертхтекста», если считать «текстом» те двадцать, сорок или сто стихотворений, входящих в книгу как художественное единство. Так, О.В.Мирошникова намечает типологию форм в лирике: 1) микрожанры – стихотворение (художественное единство первого уровня); 2) макроструктуры – лирическая поэма и цикл (художественные единства второго уровня); 3) метаобразования – альманах, сборник, книга стихов (художественные единства третьего уровня)²⁷.

Учитывая терминологическую зыбкость, полагаем наиболее нейтральным для обозначения литературы, формирующей *образ и смысл* региона, понятие «текста», а травелоги, топографии, гуманитарная география, имагология (рисующая образ «другого») – это способы написания каких-то частей этого «текста»-мифа, придающего смысл всем географическим, историческим, природным, экономическим, культурным и прочим особенностям региона.

Хотелось бы отметить ещё один важный аспект региональной литературы – *межнациональный*. Гун-Бритт Колер оговаривает случай, когда региональная литература не является частью (одной) национальной литературы, а приписывается («официально») к разным литературам. Сквозь призму теории поля Пьера Бурдьё²⁸, исследовательница описывает славянские литературы (украинскую,

²⁴ Ольга Шурупова: *К вопросу о свертхтексте*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2012, № 7 (18), Ч. 1, с. 225-227.

²⁵ Оксана Лыткина: *Типология топосных свертхтекстов в русской языковой картине мира*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Лингвистика» 2010, № 4 (2), с. 607-610.

²⁶ Елена Юферева: *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века*. Киев 2014, с. 65.

²⁷ Ольга Мирошникова: *Итоговая книга стихов в последней трети XIX века: архитектура и жанровая динамика*. Омск 2004, с. 29.

²⁸ Пьер Бурдьё: *Поле литературы*, «Новое литературное обозрение» 2000, № 45, с. 22-87.

белорусскую, словенскую, хорватскую) как «слабые литературные поля». Согласно данной точке зрения, таковыми являются те литературы, которые в XIX и начале XX вв. извне рассматривались как «региональные», в то время как сами они претендовали на статус автономной национальной литературы²⁹. О статусе поля можно судить, согласно тезису Колера, по степени выраженности основного конфликта: власть/автономия литературы; следовательно, в указанных «региональных» литературах, в период их отмежевания от российской, данный конфликт не был ярко выражен.

Г.-Б. Колер рассматривает разные славянские литературы автономно. В свое время Д. Дюришин выдвинул теорию *литературных общностей* разных национальных литератур: славянские литературы восточно-европейского, балканского, дунайского *регионов*³⁰. Словацкий ученый отталкивался от распространенной в компаративистике теории «влияний» и всячески подчеркивал важность аналогий, т.е. типологических подобию, эквивалентностей, встречных течений в родственных литературах; не менее важны и различия на фоне этих аналогий. Б.Р. Аминев вводит понятие внутренних контактов:

Внутренние контакты – это объективно существующие связи между литературами, в силу тех или иных обстоятельств, близких друг к другу. Близость может быть обусловлена этническим родством либо такими интегральными факторами, как географические, государственно-политические, языковые и некоторые другие: они нередко заслоняют дифференциальные и оказываются сильнее их. Внутренние контакты находят выражение в различных формах межлитературной рецепции, как пассивных, так и активных, творческих: влияние, заимствование, аллюзия, вариация, парафраза, реминисценция, цитация, филиация, пародирование, подражание, плагиат, эпигонство, репродукция, перевод, трансформация произведения-источника, продолжение и обновление традиций инациональной литературы, создание самостоятельных произведений под импульсом произведений другой литературы и т.д.³¹

В.Р. Аминев считает, что «синхронические контакты, несмотря на семантические трансформации, которым подвергается гетерогенный, разный у разных авторов, материал, создают эффект релевантности сопряженных между собой текстов как выражающих установку одной и той же эпохи»³².

Д. Дюришин в качестве примера литературной общности (межнационального литературного синтеза, «семьи») рассматривал литературу социалистических стран России и Европы. Сейчас, как нам кажется, можно попытаться обнаружить аналогии и различия в литературе стран постсоциалистических: что пре-

²⁹ Гун-Бритт Колер: *Размышления о региональной литературе в славянских литературах с позиций теории литературного поля*, в: *Регіональнае, нацыянальнае і агульначалавечае ў літаратуры : Мижнар. навук. чытанні, прысвеч. памяці І. Навуменкі : зб. навук. арт. Рэдкал. : І.Ф. Штэйнер (гал. рэд.) і інш. Гомель 2009*, с. 68.

³⁰ Диониз Дюришин: *Теория сравнительного изучения литературы*. Москва 1979.

³¹ Венера Аминев: *Типология контактов как способ систематизации межлитературного процесса*, в: *Русская и сопоставительная филология: системно-функциональный аспект*. Казань 2003, с. 204-208. <http://old.kpfu.ru/fil/kn7/index.php?sod=54> (08.02.2016).

³² Ibidem.

обладает в тенденциях литературного развития последних 15-20 лет – сближение, отталкивание, взаимодополнение?.. Поискать не «влияния»/«рецепцию», не «сильные»/«слабые» поля, а именно типологические аналогии, эквивалентности – или принципиальные различия. Может быть, Дюришин преувеличивал, выдвигая концепцию «славянской взаимности», но соблазнительно попытаться сконструировать такой *региональный текст* как *резонансное пространство*, если вспомнить выражение В.Н. Топорова по поводу «Петербургского текста».

LUDMIŁA ŁUCEWICZ

*(Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej,
Warszawa, Polska)*

**О ТЕРМИНАХ И ПОНЯТИЯХ
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
(некоторые наблюдения)**

A few remarks on terms and concepts in modern literary studies

Abstract

The article problematizes the use of the terms “term” and “concept” by giving a brief overview of the most up-to-date dictionary entries and examining current trends in definition. The article also focuses on the ongoing terminological shifts and on the relevance of interdisciplinary (mostly scientific) terminology to literary studies.

Keywords: terminology, dictionaries of literary terms, biblical hermeneutics, interdisciplinary relations

Семинар *Терминология литературоведения XXI века* нацелен прежде всего на обсуждение вопросов, связанных с метаморфозами традиционной терминологии и возникновением новых терминов, а также – с терминологической адекватностью и уместностью заимствованных категорий и понятий в сегодняшней парадигме литературоведения. В статье затронуты некоторые аспекты обозначенных проблем.

I

Обращаясь к терминологии, мы в первую очередь обращаемся к соответствующим словарям. В названиях литературоведческих словарей нередко соседствуют слова «термин» и «понятие». В бытовом словоупотреблении утвердилось представление о том, что термин – это более однозначное, более жесткое опре-

деление явления, а понятие – более свободное его описание. Но все же, пытаясь уяснить семантическое различие, я специально пересмотрела несколько литературоведческих словарей, изданных в новейшее (2000-е гг.) время: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*¹, *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*², *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*³ и авторский «терминологический словарь» Сергея Чуприна *Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям*⁴. Сразу же подчеркну, что подтверждения своему представлению о «термине» и «понятии» не нашла; в новых литературоведческих словарях соотношение «понятие»/«термин» никак не комментируется (правда, «термин литературоведческий» определяется в старом *Словаре литературоведческих терминов*⁵, а «терминология литературоведческая» – в КЛЭ⁶). В толковых словарях, начиная со словаря Владимира Даля, употребляется только «термин»⁷; слово «понятие» в значении «термин» до новейшего времени не встречается. В *Большом толковом словаре русского языка* «термин» и «понятие» выступают как синонимы⁸. Стоит отметить, что использование синонимических слов в названиях характерно преимущественно для литературоведческих словарей.

В целом же «общение» с новейшими словарями оказалось бесполезным. Традиционно принято считать, что словари и энциклопедии включают устоявшиеся, апробированные, легитимированные научным сообществом знания в какой-либо определенной области. Но применительно к нашему времени эта традиция строго не соблюдается. Оценивать такое положение, очевидно, следует неоднозначно, так как и динамичное обновление, и консервативная стагнация имеют свои плюсы и свои минусы. При всех различиях словари широко представляют основные научные парадигмы литературоведения. Для всех словарей характерны некие установки, которые отражают в самом общем плане изменения, произошедшие/происходящие в современном литературоведении. В качестве доминирующих можно выделить четыре позиции.

¹ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Гл. ред. и сост. Александр Николюкин. Москва 2001.

² *Западное литературоведение XX века = Western literary criticism of the XXth century: Энциклопедия*. Гл. науч. ред. Елена Цурганова. Москва 2004.

³ *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва 2008.

⁴ Сергей Чупринин: *Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям*. Москва 2007.

⁵ Виктор Григорьев: *Термин литературоведческий*, в: *Словарь литературоведческих терминов*. Ред.-составители Леонид Тимофеев, Сергей Тураев. Москва 1974, с. 407-409.

⁶ Виктор Григорьев: *Терминология литературоведческая*, в: *Краткая литературная энциклопедия в 9 т. Т. 7*. Москва 1972, с. 478-479.

⁷ См.: «Термин м. лат. выражение, слово, речение, название вещи или приема, условное выражение. В каждой науке и ремесле свои термины, принятые и условные названия. Терминология собрание и объяснение таких речений, имянословие, имясловие», в: Владимир Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. Т. 4*. Москва 1980, с. 401.

⁸ См.: «Термин, -а; м. [от лат. terminus - предел, граница] 1. Слово (или сочетание слов), являющееся точным обозначением определённого понятия какой-л. специальной области науки, техники, искусства, общественной жизни и т.п.», в: *Большой толковый словарь русского языка*. Сост. и гл. ред. Сергей Кузнецов. Санкт-Петербург 2009. Электронная версия: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/термин> (22.03.2017).

1. С первого же взгляда можно констатировать отличия новых изданий от предыдущих на уровне идеологии. Русское литературоведение избавилось от всеобъемлющей марксистско-ленинской теории и, как следствие, избавилось от соответствующей терминологии. Так, Александр Николюкин указывает на освобождение словаря «от многих нормативно-идеологизированных понятий»⁹. Натан Тamarченко идеология вообще не интересует, он подчеркивает, что его словарь «содержит только термины и понятия поэтики», что неизбежно ведет к ряду ограничений, в частности, в словаре нет «большой части понятий, относящихся к методологии литературоведения и его истории», а значит, к идеологии¹⁰. Елена Цурганова отмечает, что в деятельности западных литературоведов XX в., в отличие от советских, никогда не было «схождения всех путей к единому перекрестку, подчиненности мыслей и действий одной истине или одной ценности», но что это не отменяет необходимости «реконструкции „старого“ литературоведения»¹¹. А Сергей Чупринин трезво констатирует, что «ничто не исчезает бесследно»: например, такая идеологическая категория, как партийность, понимаемая в течение десятилетий в качестве «высшей формы идейности и тенденциозности» в литературе, несмотря на то, что составители энциклопедий и справочников «выбросили ее из словников как понятие ... устаревшее, выработавшее свой скромный смысловой ресурс», продолжает свою жизнь среди сторонников коммунизма, таких, как Александр Проханов, «чья книга настоятельно рекомендовано изучать в партийных комитетах и ячейках»¹².

2. Заметно изменился количественно-качественный состав словарных статей, значительно обновился понятийно-терминологический аппарат. В *Литературной энциклопедии* «впервые освещены многие термины и понятия, отсутствовавшие в русских энциклопедиях и справочниках» и связанные прежде всего с течениями, школами, группами, кружками (а также с русским зарубежьем), которые трактовались ранее в качестве неприемлемых с позиций официального советского литературоведения; кроме того, в словарь вошел «значительный пласт новых терминов», используемых «школами литературоведения стран Западной Европы и США»¹³. *Западное литературоведение XX века* – это, согласно презентации редколлегии, по существу первая объемная энциклопедия по западноевропейскому и американскому литературоведению XX столетия, где максимально широко представлена его «парадигма терминов и понятий»¹⁴. *Поэтика*, как отмечает ее составитель, впервые включает ряд терминов, отсутствующих в популярных справочниках, в частности, речь идет о широком насыщении словаря «бахтинской терминологией»¹⁵. Книга *Русская литература сегодня*, как

⁹ Александр Николюкин: *От составителя*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Гл. ред. и сост. Александр Николюкин. Москва 2001, с. 7.

¹⁰ Натан Тamarченко: *Предисловие*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. Москва 2008. с. 3.

¹¹ Елена Цурганова: *Панорама западного литературоведения XX века*, в: *Западное литературоведение XX века, Энциклопедия*. Гл. науч. ред. Елена Цурганова. Москва 2004, с. 9.

¹² Сергей Чупринин: *op. cit.*, с. 385-386.

¹³ Александр Николюкин: *op. cit.*, с. 7.

¹⁴ *От редколлегии*, в: *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. Гл. науч. ред. Елена Цурганова. Москва 2004, с. 5.

¹⁵ Натан Тamarченко: *op. cit.*, с. 5, 6.

отмечено в аннотации, новаторская по своей сути, не имеет аналогов в России¹⁶; ее автор – Сергей Чупринин, подчеркивает, что назначение книги – сугубо терминологическое, поскольку «многие ключевые понятия в последние десятилетия обновили свой смысл, а многие вообще родились на наших глазах»¹⁷.

3. Совершенно очевидна значимость междисциплинарных связей и соответственно необходимость введения в литературоведческое словоупотребление терминов из разных наук. Николюкин обращает внимание на наличие в словаре понятий « „из смежных областей гуманитарных знаний”: культурологии, философии, эстетики, лингвистики, социологии»¹⁸. Редколегия *Западного литературоведения* подчеркивает, что «фактографический материал дан на широком общегуманитарном фоне», в качестве которого выступают: языкознание, философия, история, культурология, социология, психология, искусствоведение¹⁹. Тамарченко также отмечает, что «в терминологию поэтики входят некоторые термины, характерные для других... дисциплин и областей науки»: «термины эстетики, лингвистики (металингвистики), искусствоведения, в частности термины «из области изучения живописи, музыки, кино»²⁰; Чупринин в целом образно определяет состояние современной литературы и литературоведения как огромный «рынок книг, идей и творческих инициатив»²¹.

4. Каждое издание пытается конкретизировать свою цель и направленность. В конечном итоге на этом пути они сближаются. Николюкин видит главную цель *Литературной энциклопедии* в том, чтобы представить «разнообразие научных подходов», показать различные точки зрения на важнейшие понятия истории и теории литературы, учитывая при этом, что «историческая изменчивость не позволяет навсегда закрепить за ними (терминами – Л.Л.) некие постоянные свойства и характеристики»²². Основная цель энциклопедии Цургановой определяется как «введение в обиход ... устоявшегося понятийного и терминологического аппарата западного литературоведения»²³, при этом неоднократно подчеркивается, что далеко не всегда внешне одинаковые термины, используемые в русском и западном литературоведении, совпадают по семантике. Тамарченко основную цель своего словаря видит в «необходимости ознакомить читателя с наиболее репрезентативной современной терминологией» по поэтике²⁴, руководствуясь таким универсальным критерием, как анализ художественного текста: «это, – по мнению ученого, – единственная область, где подвергается подлинно объективной проверке практическая полезность и эффективность того или иного термина»²⁵. Чупринин с помощью своего справочника пытается решить практическую задачу: «помочь встрече читателя с книгами... [...] объяснить

¹⁶ Сергей Чупринин: *op. cit.*, с. 4.

¹⁷ Сергей Чупринин: *От автора*, в: *Русская литература сегодня...*, с. 8.

¹⁸ Александр Николюкин: *op.cit.*, с. 7.

¹⁹ *От редколлегии...*, с. 5.

²⁰ Натан Тамарченко: *op. cit.*, с. 3-4.

²¹ Сергей Чупринин: *op. cit.*, с. 8.

²² Александр Николюкин: *op.cit.*, с. 7.

²³ *От редколлегии...*, с. 5.

²⁴ Натан Тамарченко: *op. cit.*, с. 5.

²⁵ *Ibidem*, с. 6.

законы, по каким живут, умирают и возрождаются те или иные литературные жанры, приемы, типы и виды художественной словесности»²⁶.

Общий пафос составителей новых словарей по сути своей един: нужно договориться о терминах. Даже через эти, казалось бы, самые общие тенденции прочитывается современное состояние литературоведческих дел.

II

Каждый из нас, сосредоточиваясь на конкретной проблематике – научной или учебной, начинает свой процесс «общения с материалом» непосредственно со словарей (конечно, не только литературоведческих), которые выступают авторитетными посредниками в уяснении необходимой терминологии. Причем в учебной работе нам бывает вполне достаточно традиционных терминов и понятий, но в научной, связанной с попытками осознать что-либо новое или переосмыслить старое, зачастую мы вынуждены выходить далеко «за границы» своей дисциплины в поисках дефиниций, более соответствующих или точнее определяющих суть или аспекты изучаемых явлений. Если литература издавна понимается как «человековедение», а писатель – как знаток человеческих душ, то соответственно и литературовед должен быть «знатоком» – т.е. свободно ориентироваться в системе различных знаний о человеке и характере его представления в словесном тексте. Отсюда наши «прорывы» в философию, социологию, историю, политологию, искусствоведение, естественные и точные науки, богословие, религиоведение и проч. Отсюда и опыты использования терминов, понятий, категорий, концепций, с помощью которых, как нам кажется, можно более глубоко прояснить сущность изучаемых явлений.

Из собственного опыта могу сказать, что с конца 1980-х гг. мне пришлось немало усилий приложить для освоения и использования в научной работе богословской и церковно-исторической терминологии. В центре моего внимания на протяжении нескольких десятилетий тогда были псалмы, точнее стихотворное переложение псалмов²⁷. В конце 70-х - начале 80-х гг., когда я приступила к освоению и осмыслению этого материала, основной акцент был сделан на поэтику. С конца 80-х уже можно было сосредоточиться на сакральной природе жанра, тесно связанного с религиозностью и церковностью. Наряду с изучением поэтики, надо было сосредоточиться на духовной сущности псалмов, а для этого обратиться к богословию и патристике. В первую очередь следовало актуализировать библейскую герменевтику (кстати, само понятие «герменевтика» как искусство толкования *Библии*, текстов классической древности, как учение о принципах интерпретации возвращалось в русскую филологию уже через философию

²⁶ Сергей Чупринин: *op. cit.*, с. 7.

²⁷ Людмила Луцевич: *Псалтырь в литературе I: Псалтырь в ранней древнерусской книжности и литературе XVII века*. Кишинев 2000; *Псалтырь в литературе II: Стихотворные переложения псалмов XVIII века*. Кишинев 2001; *Псалтырь в литературе III: Стихотворные переложения псалмов в последней трети XVIII века*. Кишинев 2002; *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург 2002; *Русская псалтырная поэзия XVIII века*. Кишинев - Варшава 2004; *Память о псалме: sacrum/profanum в современной русской поэзии*. Warszawa 2009.

в конце 80-х – начале 90-х гг. на наших глазах). Библейская герменевтика опиралась в совокупности на пять способов понимания духовного текста: буквальный, аллегорический, анагогический, типологический, нравственный. При углублении в содержание этих понятий обнаружилось, что 1) два из них совпадало с современным, 2) одно вообще «выпало» из понятийной обоймы, 3) два заметно трансформировались. Так, буквальное понимание как предполагало ранее, так и предполагает ныне дословную, слово в слово, буква в букву передачу смысла текста; аллегорическое основано на убеждении в том, что помимо прямого (буквального) текст содержит глубинный (духовный) смысл, выраженный иносказательно. Но вот анагогическое (греч. an-ago – выводить наверх) толкование, направленное на возвышение смысла текста, на возведение человеческого мышления на мистические высоты Откровения (здесь очень значима оказалась патристика, толкования псалмов св. Отцами), вообще в филологических словарях советского времени не было представлено; значит, оно потребовало новой актуализации. Два других способа интерпретации (типологический и нравственный), распространенные в советском литературоведении, претерпели метаморфозы. Так, в библейской герменевтике типологическая интерпретация (термин восходит к греч. typos – отпечаток) базируется на «преобразовании» смысла (т.е. в ранних событиях «прообразуется» то, что происходит впоследствии, например, появление христологических мотивов в ветхозаветной Псалтыри). В советском литературоведении (уже в 20-е гг.) типологическое было преобразовано в типическое (и успешно пропагандировалось как учение о классовых типах²⁸, где тип /в основе термина также лежит греч. typos – отпечаток/ дефинировался как «образ человеческой индивидуальности, наиболее возможной, типичной для определенного общества»²⁹). Совершенно очевидно, что типологическое (как «преобразование смысла» в библейской герменевтике) абсолютно не равнозначно понятию «индивидуальности ... типичной для определенного общества», утвердившемуся в советских справочниках. В данном случае наблюдается не просто метаморфоза, а реальная подмена понятия. И пятый способ понимания духовного текста в библейской герменевтике получил название «нравственный». Нравственное (моральное, этическое) понимание в библейской герменевтике основывается однозначно на заповедях, на евангельской трактовке правды, блага, добра. Но нравственность евангельская не всегда совпадала с нравственностью «подлинного пролетарского гуманизма» – «гуманизма силы», который, «как слон», по словам Максима Горького, должен «наступить и раздавить» «обезумевший, суетливый муравейник лавочников», причем «гибель этого меньшинства», мыслится основоположником социалистического реализма как «акт величайшей справедливости»³⁰. И в данном случае очевидна метаморфоза поня-

²⁸ См., например: Александр Ревякин: *Проблема типического в художественной литературе*. Москва 1959; Николай Гей: *Типический характер и проблема художественности*, в: *Социалистический реализм и классическое наследие*. Москва 1960, с. 21-88.

²⁹ Евгений Барышников: *Тип*, в: *Краткая литературная энциклопедия*, т. 7, с. 507.

³⁰ См.: «...революционный гуманизм дает пролетариату исторически обоснованное право на беспощадную борьбу против капитализма, право на разрушение и уничтожение всех гнуснейших основ буржуазного мира. [...] Приближается время, когда революционный пролетариат наступит, как слон, на обезумевший, суетливый муравейник лавочников, – наступит и раздавит его. Это – неизбежно. Человечество не может погибнуть оттого, что

тия. Значит, терминология трансформируется, подчиняясь не только законам изменяющегося искусства, но и законам жизни общества, насыщаясь идеологическими составляющими. Мои примеры, как видно, связаны с актуализацией старого, воспринимаемого на определенном этапе культурного развития как новое, а также с трансформацией уже существующих понятий под влиянием фактора идеологического.

Конечно, идеальной была бы ситуация, когда термин мог бы трактоваться как «слово или словосочетание, точно и однозначно именуемое понятие в пределах определенной сферы». Но в нашей дисциплине это возможно (и то частично, условно) только в некоторых разделах стиховедения, где есть жесткая норма. Строгой терминологической точности в нашей дисциплине никогда не будет, термины будут трансформироваться, исчезать, и вновь актуализироваться. И это процесс закономерный.

III

Хочу обратить внимание еще на один момент, который, как мне кажется, достаточно отчетливо обозначился в работах наших аспирантов и докторантов. Отказ от единых методологических установок в освоении искусства, господствовавших на протяжении десятилетий в советском литературоведении и соответственно в странах соцблока, безусловно, сыграл позитивную роль, так как расширились и углубились возможности научного освоения литературных явлений. При изучении разных сторон или аспектов своего предмета литературоведы стремятся использовать самые разнообразные методологические подходы. Сейчас мы все чаще вспоминаем о позиции французского историка литературы Гюстава Лансона, отмечавшего еще в начале XX в., что «универсальных методов не существует. При наличии немногих общих принципов каждая специальная проблема, чтобы быть решенной правильно, требует особого метода, специально для неё созданного, приносившего к характеру её данных и трудностей»³¹. Методологическая эклектика нынче уже не воспринимается в качестве недостатка, а наоборот, становится свидетельством владения исследователем различными подходами при описании своего материала. Правда, в конкретных работах методологическая эклектика превращается порой в обыкновенную смесь терминов, понятий, принципов, приемов и проч. А широкое поощрение опоры на так называемые «междисциплинарные связи», получившее распространение в гуманитаристике, нередко приводит к утрате понимания литературы с ее центральной категорией – образом, как явления искусства. Совсем недавно я познакомилась

некое незначительное его меньшинство творчески одряхлело и разлагается от страха перед жизнью и от болезненной, неизлечимой жажды наживы. Гибель этого меньшинства – акт величайшей справедливости, и акт этот история повелевает совершить пролетариату. За этим великим актом начнется всемирная, дружная и братская работа народов мира, – работа свободного, прекрасного творчества новой жизни» (Максим Горький: *Пролетарский гуманизм*, в: Максим Горький: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 27. *Статьи, доклады, речи, приветствия (1933–1936)*. Москва 1953, с. 235, 241).

³¹ Гюстав Лансон: *Метод в истории литературы*. Пер. и послесл. М. Гершензона. Москва 1911, с. 42.

с новой книгой польского исследователя, посвященной самоубийцам в творчестве Фёдора Достоевского (2015)³². Тема самоубийства, как известно, привлекала внимание как в прошлом (ее активно разрабатывали русские религиозные философы, такие, как Николай Бердяев, Константин Мочульский, др.), так и в настоящем. Автор в своем исследовании пошел по пути обращения к междисциплинарным связям, в частности изучил типологию, используемую в психиатрии, точнее - в специальном ее разделе - суицидологии. Основополагающим стал давний труд французского социолога Эмиля Дюркгейма *Самоубийство: социологический этюд* (1897)³³, где ученый, опираясь на статистические данные своего времени, исходил из того, что коэффициенты самоубийства в современной ему Франции связаны с типом и уровнем социальной интеграции личности в обществе. Дюркгейм идентифицировал 4 основных типа самоубийств: эгоистический, альтруистический, аномический, фаталистический. На основе типологии Дюркгейма современный автор, сообразуясь с персонажами русского писателя, предложил «свою категоризацию самоубийц Достоевского», выделив пять типов: эгоистический, логический, фаталистический, отстраненный, духовный. К сожалению, тексты Достоевского выполнили в данном случае только иллюстративную роль, и литературоведческое исследование в этой части работы попросту превратилось в медицинский справочник. Я не могу сказать, что мне было неинтересно его читать. Но этот подготовительный этап должен был иметь свое продолжение. А этого не произошло. Сам автор, утрачивая свою основную функцию литературоведа, выступает то в роли психотерапевта, то в роли суицидолога, забывая, что перед ним художественные образы и литературный текст. При наличии медицинской и криминалистической терминологии, автор старательно обходит собственно литературоведческие теоретические понятия и проблемы. Например, в работе абсолютно не затронуты базовые термины и понятия, связанные с художественным образом («тип», «характер», «персонаж», «герой» и проч.) – вместо этого используется нейтральное слово «фигура». Получилось: «из пушек по воробьям»; Эмиль Дюркгейм (и его терминология) нужны были для формального научного новаторства, для указания на связи междисциплинарного характера, а общий вывод не вышел за рамки традиционного. В данном случае и возникает вопрос об адекватности и уместности медицинской (суицидальной) терминологии в литературоведческом исследовании.

³² Mirosława Michalska-Suchanek: *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego*. Katowice 2015.

³³ Эмиль Дюркгейм: *Самоубийство: социологический этюд*. Пер. с франц. А. Н. Ильинского, под ред. В. А. Базарова. Санкт-Петербург 1912.

ИВО ПОСПИШИЛ

(Университет Масарика в Брно, Чешская Республика)

**ПРОБЛЕМА СТРУКТУРЫ, ФУНКЦИИ
И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ:
ПО СЛЕДАМ СОБСТВЕННЫХ ПОПЫТОК**

**The Problem of the Structure, Function and Use of Terms of Literary Criticism:
Following the Author's Attempts at application**

Abstract

The author of the present study describes a history of his own newly introduced terms, accentuating their relation to the profile of national languages which – to a certain extent – delineate the sphere of their application. The author classifies several of his terms which are partly used, sometimes without directly indicating the name of their inventor, including “poetics of the concrete”, “deviation of the chronicle character”, “dispersion/dissemination of the idyll and elegy”, “dominant, formative and catenary lines of the plot”, “dispersion and passing”, “pre-post effect / paradox”, “defocusing”, “dissipation, blurriness of genre boundaries”. The author stresses the dual character of the terms in literary criticism as exact and unambiguous, on the one hand, and metaphorical, on the other.

Key Words: new terms in literary criticism, profile of national languages as a factor of the limitation of the sphere of their application, poetics of the concrete, deviation of the chronicle character, dispersion/dissemination of the idyll and elegy, dominant, formative and catenary lines of the plot, dispersion and passing, pre-post effect / paradox, defocusing dissipation, blurriness of genre boundaries.

С проблематикой литературоведческих терминов или, скорее, с ее важностью и значением я встретился впервые примерно в 1973-1975 годах, задумываясь над романным творчеством Н.С.Лескова (1831-1895). Речь шла о самом термине, связанном со спецификой творческого пути этого русского писателя, которому не удавалось создать классическую бальзаковскую романную структуру, то есть, по большому счету, роман социально-психологического типа

с драматическим базисом. Время от времени Лесков „соскальзывал“ к хронологическим эпическим полотнам, связанным воедино лишь естественным ходом событий, началом и концом жизни главных персонажей, замкнутостью мест действия и т. п. Разумеется, само понятие *хроника* требовало более подробного объяснения, так как роман-хроника или же романная хроника не тождественны традиционной хронике, летописи; в них сохраняются главнейшие организационные принципы формирования сюжета, но все-таки на романной основе. Стало ясно, что и в традиционной средневековой хронике встречается двойная структура: с одной стороны, хроникальное описание событий по годам, с другой, сравнительно замкнутые истории, сказания, легенды: например, у Нестора – месть Ольги, у чеха Космаса (Козмы, Кузмы) в его *Хронике чехов* – описание войны чехов и лучан. Необходимо было как-то постигнуть особенности этого жанра и найти для них подходящие термины, что частично удалось еще в моей первой книге *Русский роман-хроника*, в которой я – вдохновленный философской книгой моей молодости, а именно *Диалектикой конкретного* (1963¹) Карела Косика² – применил термин **поэтика конкретного**. Под этим термином я подразумевал сильную концентрацию художественных деталей, которые несут не психологическую, характеризационную нагрузку, а, скорее, своей частотностью образуют представление о гетерогенности, множественности действительности; нагромождение деталей образует семантические цепи, которые поддерживают структурирование хроникального сюжета, символизируя непрерывное течение времени, хроноса – в отличие от единичных деталей, которые становятся скорее инструментом психологической характеристики, например, в традиционном социально-психологическом романе.³ В этом смысле показательно, что художественная деталь тесно переплетена с жанровой структурой артефакта. Когда я в связи с романом-хроникой стал заниматься жанрологией/генологией и увидел разные безуспешные попытки реформировать жанровую систематику, сравнительно независимую от устаревшей – восходящей к Аристотелю – классификации, мне стало ясно, что терминология связана с методологией и что именно структура и функция термина являются стержневыми факторами литературоведческого труда как такового. Свои книги о русском романе-хронике я разделил на три части: в первой анализируются границы жанра романа-хроники, во второй ищутся корни этого жанра, в третьей анализируется его поэтика, т. е. хроникальное время-

¹ Karel Kosík: *Dialektika konkrétního. Studie o problematice člověka a světa*. Машинопись, Filozofický ústav ČSAV, Praha 1962, 1-ое изд. Nakladatelství ČSAV, Praha 1963, следующие 1965, 1966; переводы сначала на испанский, позже на английский, сербский, немецкий и другие языки; английский перевод *Dialectics of the Concrete. A Study on Problems of Man and World*. D. Reidel, Dordrecht 1976.

² Чешский марксист Карел Косик (1926-2003) стал жертвой так называемой нормализации 70-х годов XX века; после переворотов конца 80-х годов он сохранил свой независимый подход, за что его – как и прежде – подвергли остракизму. В это время, т. е. в середине 70-х годов XX века, нельзя было даже упоминать его имя. О книге мне, тогда шестнадцатилетнему, рассказал мой учитель химии в средней школе, который занимался и гуманитарными науками, в особенности философией.

³ Ср.: Ефим Добин: *Герой. Сюжет. Деталь*. Москва-Ленинград 1962; он же: *Сюжет и действительность*. Ленинград 1976; он же: *Сюжет и действительность: искусство детали*. Ленинград 1981. У Добина деталь интерпретируется по-другому.

пространство, название, начало и концовка, автор, повествователь и хроникальные персонажи, поэтика конкретного, категория необыкновенного и символические образы, оценочная антиномичность романа-хроники и, наконец, границы поэтики жанра в произведениях К.Федина и Л.Леонова 20-х годов XX века. Поэтика конкретного стала, следовательно, одной из ключевых категорий поэтики жанра романа-хроники. Что касается меры употребления и введения термина в нормальный обиход, то можно указать на *Энциклопедию литературных жанров*, чешский словарь, который я уже несколько раз по разным причинам критиковал. Авторы, говоря о романе-хронике, пользуются моими терминами, дефинициями, не ссылаясь на источники, и только в конце книги приводятся названия моих работ. Так что никто не знает, кто создал и первым употребил этот термин в данном значении. Никто на мою критику не реагировал, не говоря уж об извинениях – они сделали вид, что ничего не заметили. К сожалению, здесь мы сталкиваемся с тем обычным подходом, который практикуется в чешском литературоведении, т. е. с хитро (полу)скрываемой кражей идеи, терминов, дефиниций. Студенты по сравнению со своими учителями – лишь жалкие профаны. Нет от этого защиты, ибо – как и в политике – выигрывает тот, у кого больше бесстыдства и власти. В этом смысле я, как правило, всегда проигрывал⁴. Поэтика конкретного демонстрируется уже на примере *Жития пророка Аввакума*, например, в описании флоры и фауны Байкальского озера, позже в XIX веке у С.Т.Аксакова в его очерках о ловле рыбы, в *Семейной хронике*, далее у самого Лескова, Салтыкова-Щедрина и других. Именно такое **нагромождение художественных деталей и образование цепей деталей, их перерастание в семантическую категорию называется мною поэтикой конкретного**⁵.

Во второй книге под названием *Лабиринт хроники*⁶ я занялся хроникой как таковой в более широком жанрово-философском плане. В первой главе, посвященной теории литературных жанров (генологии/жанрологии), я показал, как хроника функционирует в структуре эпических жанров, т. е. на грани деловой и эстетически значимой литературы, как, например, мемуары, автобиография и т. д. Вторая глава содержит изложение философского базиса жанра: его связи с утилитаризмом и антиутилитаризмом, связь морали и пользы, антиномической структуры и дуализма. Именно здесь я пользовался по отношению к хроникальным персонажам термином **«отклонение хроникального героя»**, т. е. странность его поведения, его чудачество, связанное с характером хроники и ее замкнутым пространством.

В следующей главе я занялся жанровыми традициями, а именно элегией и идиллией, антиэлегией и антиидиллией и их «следами» в конструировании жанра хроники, употребляя термин **«рассеивание/развеивание идиллии и элегии»**. Четвертая глава посвящена формированию хроникального сюжета, а именно категории каузальности/причинности в фабуле и сюжете и механизмам хрони-

⁴См. мою рецензию: *Encyklopedie literárních žánrů a její otazníky* (Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha – Litomyšl 2004, 699 stran.), „Slovica Litteraria“, X 8, 2005, s. 221-223.

⁵ См. Ivo Pospíšil: *Ruská románová kronika. Příspěvek k historii a teorii žánru*. UJEP, Brno 1983, s. 81-86.

⁶ См. Ivo Pospíšil: *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru*. Blok, Brno 1986.

кального сюжета. В этом контексте я придумал новый термин – **«доминантные, формативные и цепеобразные сюжетные линии»**, который отражал специфику структуры хроникального сюжета в целом. К дефинициям больше не стану возвращаться, ссылаясь на приведенную книгу и ее упомянутые главы.

В связи со своими более поздними статьями о славистике в центрально-европейском, европейском и мировом контексте я иногда прибегал к терминам **дисперсия и протекание**, рефлектирующим состояние расплывчатости и взаимной неосведомленности, игнорирования дискурсивных группировок как болезни нашего времени, когда дискуссии проходят лишь в замкнутых группах единомышленников, не покидая пределы упомянутых групп, связанных совместными интересами власти. Хотя они касаются скорее внешних проявлений литературоведения и относятся к более широкому кругу научных дисциплин и проблем, они особо выделяются в литературной критике, которая постепенно – по крайней мере в некоторых странах – исчезает из поля зрения, теряя свои аксиологические признаки, свою общественную функцию и свои внутренние эстетические значения.

Занимаясь развитием, закономерностями и общими принципами развития русской литературы, специфической траекторией ее эволюции, я стал использовать свой термин **пре-пост эффект/парадокс⁷ и протекание⁸** со значением антидемиургического подхода к действительности, что, на мой взгляд, типично для доминирующих пластов русской культуры в общем и литературы в особенности. К понятию **пре-пост эффект/парадокс** я пришел в процессе раздумий об особом пути русской литературы, о так называемом опоздании и т. д., причем я был поражен в особенности концепциями Вадима Кожинова (1930-2001), который внес в эти полемики новый аспект и совсем другую парадигму развития. Он заговорил 250-летнем опоздании русской литературы по отношению к западной, о специфической функции русского ренессанса от Ломоносова до Пушкина, о несуществующем русском классицизме. Я не со всем был согласен, так как не знал, зачем надо догонять и обгонять определенную, исторически сложившуюся модель развития, т. е. был убежден, что у каждой литературы своя парадигма развития, связанная с особым историческим путем и его значимыми событиями, которые определяют особый образ национальной литературы. **«Пре-пост эффект»** или **«пре-пост парадокс»** – это несовершенное восприятие чужих поэтик, их преобразование и переосмысление в новое целое и пробивание новых поэтологических путей. Именно это явление – само ядро мирового значения русской литературы и ее художественной, философской, эстетической, магиче-

⁷ См.: Ivo Pospíšil: *Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel*, „Zagadnienia rodzajów literackich“, tom XLII, zeszyt 1-2 (83-84), Łódź 1999, s. 25-47; Ivo Pospíšil: *Problémy literárnej evolúcie a slovanské literatury*. SPFFBU, „Bohemica Litteraria“, V 8, 2005, s. 91-101; Ivo Pospíšil: *K некоторым специфическим чертам развития русской литературы*. „Slavica Litteraria“, X 3, 2000, s. 29-42. Также как вариант: Ivo Pospíšil: *Проблема эволюционной модели русской литературы*, в: *На форпостах теории и истории классической русской литературы*. Colloquia Litteraria Sedlcensia XX, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2015, с. 7-32.

⁸ См. Ivo Pospíšil: *Plynutí a událost (K „filozofii“ ruského románu)*, „Slovak Review“ 2005, vol. XIV, no. 1, s. 14-22.

ской, мифической, поэтологической и, в конце концов – *last but not least* – политической миссии. Русские писатели приняли западные модели литературы не целиком, несовершенно имитировали эти литературы, одновременно образуя новые, аномальные жанровые формы, примером которых можно считать роман-путешествие Н.М.Карамзина *Письма русского путешественника* (1792-93); особую трагикомедию А.С.Грибоедова *Горе от ума* (1824); роман в стихах А.С.Пушкина *Евгений Онегин* (1825-1830); роман в повестях М.Ю.Лермонтова *Герой нашего времени* (1840), опрокинутую модель исповедального романтического романа, в котором романтический герой-индивидуалист анализируется с разных нарративных точек зрения; роман-поэму, т. е. эпическую структуру, пронизанную лирическими дигрессиями/отступлениями *Похождения Чичикова или Мертвые души* (1842) Н.В.Гоголя; роман-эпопею *Война и мир* (1863-1869) Л.Н.Толстого (которому искренне удивлялись французские читатели реалистических романов О. де Бальзака), аморфное эпическое полотно с тысячами персонажами и двумя языками (3 процента текста написаны по-французски), извилистыми сюжетными потоками и одновременно и потоком сознания; „космический роман“ *Братья Карамазовы* Ф.М.Достоевского. Несовершенное подражание чуждым моделям (**пре**), выглядит как жанровая инновация (**пост**); поэтому с XVIII века русский роман, например, носит экспериментальный характер, ощущается как странный, необычный, противоестественный, парадоксальный и абсурдный, шокирующий западноевропейского читателя.

В связи с анализом современного жанрового склада мемуаров я употреблял термин **расфокусирование** (по-чешски **rozostření**) и говорил о **размытых, расплывчатых (rozmytých, rozmazaných) жанровых границах**, что связано не только со структурой, поэтикой, но и с этической стороной жанра, т. е. с неопределенно выраженными взглядами и позициями аукториального/авторского повествователя.

Все эти термины имеют чешские соответствия (**poetika konkrétního, vybočení kronikového hrdiny, rozptylování idyl a elegie, dominantní, formativní a řetězcové syžetové linie, prae-post efekt/paradox, disperze, plynutí/míjení, rozostření, rozmytí žánrových hranic**). Это важно, так как, с одной стороны, все литературоведческие термины должны быть одновременно однозначными как настоящие термины, быть более или менее точными понятиями, а с другой – это метафоры, которые имеют разные значения и семантические трансценденции. Они связаны с образом языка, т. е. им всегда угрожает опасность, что при переводе на другой язык они потеряют свою метафорическую, а, следовательно, и семантическую силу. Это проблема почти всех гуманитарных наук, связанных с эстетической функцией языка как носителя терминологической точности. Парадоксальный характер этой связи, т. е. сравнительной точности, однозначности и метафоричности, типичен для всех терминов-тропов или терминов-фигур как категорий поэтики. Подобный дуальный характер терминологии в литературоведении еще важнее, чем в других гуманитарных науках, так как предметом исследования является языковой артефакт: материалом литературы является средство обиходной коммуникации; т. е. язык обременен разными значениями, функциями и порождает зачастую противоречивый смысл, что представляет собой огромное препятствие интернационализации литературоведческой терминологии, так как наука о литературе и ее лексика отражают специ-

фику развития национальной литературы и извилистый путь развития ее языка. Новые термины редко становятся общепринятыми именно потому, что они из-за своего языка и семантического характера связаны с отечественной литературой и ее развитием, образом языка, что почти невозможно полностью передать на другом языке. Кроме одного или двух „украденных“ терминов, встречающихся в словаре, нельзя сказать, чтобы выше приведенные новые термины были широко использованы в литературоведении, однако это не значит, что они не могут стать в будущем полезными и закрепиться, хотя бы в ограниченной сфере употребления.

ОЛЬГА АНЦЫФЕРОВА

(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Wydział Humanistyczny, Siedlce, Polska)

ПАРАДОКСЫ ПЕРЕВОДА ЖАНРОВОЙ НОМЕНКЛАТУРЫ

Lost in Translation: Russian Genre Definitions of Academic Novels

Abstract

The article concerns itself with difficulties in translating terminology as exemplified in versions of novelistic genre definitions. Special emphasis is given to multiple variants of rendering the term *academic novel* into Russian. It is concluded that, *academic novel* being not typical of Russian culture, its genre definition *universitetskii roman* proves *exogenous* (i.e. introduced by literary scholars) for Russian literary culture, whereas in the English-speaking world *academic novel* features as an *endogenous* genre definition, i.e. introduced by the author or the readership.

Key words: novelistic genre, problems of translation, academic novel, exogenous and endogenous genre definitions.

В современной ситуации открытого научного пространства и интенсивного взаимодействия разнообразных научных парадигм, уходящих корнями в разноразличные и разноразличные почвы, чрезвычайно актуальной представляется проблема несовпадения семантических полей русских и иноязычных литературоведческих терминов. Порой это становится источником серьезных сложностей в подборе адекватных русских соответствий терминам, появившимся в рамках научных парадигм, сформированных иными идеологическими и социокультурными обстоятельствами. Во-первых, трудности связаны с тем, что в литературоведческих дискурсах разных стран существуют свои собственные сложившиеся системы жанровых дефиниций, под которые, вольно или невольно, подгоняются новые литературные явления. Во-вторых, очень осложняют дело неумелые кальки, наспех применяемые переводчиками, вместо того, чтобы попытаться подыскать эквивалент иностранному термину в словарном запасе принимающего

языка. Так, на рубеже 1990–2000-х в российский литературоведческий обиход было запущено выражение «феминистский литературный критицизм» (калька с *feminist literary criticism*), которое правильно было бы перевести «феминистское литературоведение». Третьей бедой становится непомерное стремление к наукообразию, которое представляется порой аналогом глубоких научных мыслей. Примерам несть числа.

По моим наблюдениям, особые трудности возникают при попытках транспозиции жанровых определений, – в особенности, тех что относятся к поджанрам (жанровым разновидностям) *романа*. И это, конечно, не случайно, если иметь в виду синтетическую и протеистическую природу романного жанра, о которой писали и М. Бахтин, и А. Михайлов, и др., видевшие в романе жанр, создающий художественный образ действительности *в полноте недоступной другим жанрам*. Наибольший интерес представляют те трудности перевода, которые имеют своей основой недостаточную теоретическую осмысленность тех или иных историко-литературных явлений. К примеру, сейчас уже можно считать решенной проблему перевода с английского на русский обозначения двух романых разновидностей – *romance* и *novel* – соответственно как *романтический роман* и *реалистический роман*. Чтобы прийти к такой ясности, понадобились усилия советских исследователей английского и американского романтизма. Они ввели в русскоязычный обиход и теоретически обосновали эту дифференциацию, восходящую к вальтер-скоттовскому пониманию *romance* как «вымышленного повествования..., интерес которого сосредоточен на чудесных и необычайных происшествиях», в отличие от *novel* – тоже вымышленного повествования, отличающегося от *romance* тем, что действие в нем подражает обычному ходу человеческого дел в современном обществе»¹.

Литературоведу-зарубежнику необходимо соотносить понимание терминов в разноязычных литературоведческих парадигмах. И неоценимую помощь при этом оказывают издания, подобные хрестоматии *Теоретическая поэтика: понятия и определения* Н.Д. Тамарченко². Цель своей хрестоматии автор-составитель определил так: «предоставить в распоряжение преподавателя и студента отобранные из различных, не связанных друг с другом источников и в то же время систематизированные определения основных понятий теоретической поэтики»³. Особенно ценным предоставляется то, что отобранные ученым определения взяты не только из работ русскоязычных ученых, но и переведены с немецкого, польского, английского, французского языков, что делает данную книгу важнейшим медиатором в международном научном диалоге.

Трудности перевода терминологии заявляют о себе особенно остро, когда речь начинает идти не об истории литературы, а о вновь появившихся литератур-

¹ Цит. по: Margaret Ball: *Sir Walter Scott as a Critic of Literature*. New York 1907, p.26. (Эту цитату приводил в своем переводе советский исследователь американского романтизма профессор В. Шейнкер в статье *Натаниэль Готорн и теория романа*. См.: *Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков: Проблемы повествовательных форм*. Межвуз. сб. научных трудов. Иваново 1992, с. 30. (вся статья - с. 28-39).

² *Теоретическая поэтика: понятия и определения*. Автор-составитель Н.Д. Тамарченко. Москва 2002.

³ *Ibidem*, с. 5.

ных феноменах. Все мы знаем, что в литературоведческих дискурсах разных стран существуют свои собственные сложившиеся системы жанровых дефиниций, под которые вольно или невольно подгоняются новые литературные явления. Весьма показательной в этом плане представляется терминологическая чересполосица, которая сопровождала изучение русскоязычными литературоведами образцов англоязычного университетского романа. В 2000-х годах среди российских англистов одним из любимых объектов научного (в том числе жанрового) анализа стал роман Дэвида Лоджа *Хорошая работа* (*Nice Work*, 2004) – во многом благодаря доступности оригинального текста и толковым комментариям к нему, написанным Карен Хьюитт и другими участниками англо-русского литературного проекта, финансируемого фондом «Оксфорд – Россия»⁴.

В романе *Хорошая работа*, как пишет Карен Хьюитт, «возникает конфликт ценностей, принятых в академических и деловых кругах общества. В центре повествования – исполнительный директор инженерной фирмы и молодая преподавательница университета, которой предстоит исследовать специфику его работы»⁵. Сюжетно-композиционная структура этого романа построена на сопоставлении и имеет бинарную структуру, которая влияет на жанровую природу книги и усложняет попытки ее дефиниций.

Екатеринбургская исследовательница современной британской литературы О. Сидорова видит в книге Лоджа «реминисценцию индустриальных романов» и находит в этом один из мощных источников комического⁶. Нижегородская исследовательница О. Масляева обнаруживает жанровую основу произведения в комбинации (или симбиозе) индустриального и университетского романов⁷. Московский литературный критик Л. Данилкин вводит свой термин (кальку) – *кампусовый роман*, только для того, чтобы тут же отказать ему в адекватности: «Хотя в *Работе* [...] есть несколько университетских сцен, кампусовым романом ее не назовешь – уже хотя бы потому, что в тэтчеровской Британии середины 80-х никакого кампусового романа быть не может: университетская жизнь иссякает с урезанием госфинансирования»⁸.

Петербургский литературовед Г. Яковлева обнаруживает в *Хорошей работе* «своеобразное сочетание двух видов романа» – университетского и производственного⁹. Елабужская исследовательница Ю. Казакова, вслед за О. Мас-

⁴ Карен Хьюитт: *Современный английский роман в контексте культуры. Комментарий как форма преподавания*, «Вопросы литературы» 2007, № 5, с. 46-72.

⁵ Там же. <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/h3.html> (23.12.2015).

⁶ Ольга Сидорова: *Комическое в романе Дэвида Лоджа «Хорошая работа»*, в: *Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах*. Межвуз. сб. науч. тр. Пермь 1999, с. 225.

⁷ Ольга Масляева: *Поэтика трилогии Дэвида Лоджа: (романы «Академический обмен», «Мир тесен», «Прекрасная работа»): автореф. дис. канд. филол. наук*. Н. Новгород 2002, с.15-16.

⁸ Лев Данилкин: «Хорошая работа». Дэвид Лодж. 2004. Рец. «Афиши». <http://www.afisha.ru/book/658/> (21.12.2015).

⁹ Галина Яковлева: *Роман Дэвида Лоджа «Хорошая работа» и проблемы интертекстуальности*, в: *Художественный текст: структура и поэтика*. Межвуз. сб. Под ред. И. П. Куприяновой. Санк-Петербург 2005, вып. 6, с. 269.

ляевой, настаивает на синтезе университетского и индустриального романов¹⁰. Автор кандидатской диссертации, защищенной в Екатеринбурге, О. Толстых рассматривает *Хорошую работу* как современную версию индустриального романа¹¹, находит в ней элементы рабочего романа¹².

Таким образом, российские ученые словно не отдают себе отчет, что пользуются жанровыми дефинициями, выработанными литературоведами разных стран и не имеющими точных эквивалентов в иноязычном научном дискурсе или обладающими взаимопересекающимися семантическими полями. Попробуем в этом разобраться.

Термин «индустриальный роман» (industrial novel) укоренен в английском литературоведении и отражает реалии истории английской литературы. Он ассоциируется с поджанром социального романа, где изображались тяжелые жизненные условия рабочего класса в период индустриальной революции в Великобритании XIX века¹³. Синонимом на английском языке является термин *Condition-of-England Novel*, не поддающийся адекватному переводу на русский. В книге Лоджа можно обнаружить интертекстуальную перекличку с этим отошедшим в прошлое жанром, формы которой весьма хорошо изучены О. Сидоровой (на уровне паратекстуальных элементов, сюжета, композиционных элементов).

Термин «рабочий роман» (working class novel) также локализован во времени и ассоциируется с литературной жизнью Англии 50–60-х годов XX века, когда приобрели известность такие «рабочие» романисты, как А. Силлитоу, С. Барстоу, С. Чаплин, Р. Уильямс и другие. Хотя О. Толстых и обнаруживает в книге Лоджа черты «рабочего романа», однако в чем состоит сходство, можно только догадываться. Не проясняет сути дела и добавленный к термину «рабочий роман» эпитет «викторианский», достаточно произвольно переносящий литературные реалии XX века в век XIX.

С другой стороны, термин «производственный роман», используемый Г. Яковлевой, очень органичен для нашего литературоведения, но, к сожалению, только в нем он и существует, являясь «отечественным продуктом». По наблюдениям очень влиятельного в свое время советского литературоведа И. Анисимова, родоначальником жанра «производственного романа» можно считать француза Пьера Ампа (1876–1962), наследовавшего традиции французского натурализма и создавшего монументальный цикл романов, посвященных труду и производству, – *La Peine des Hommes* (*Страда человеческая*). Цикл включает романы *Шампанское* (1910), где показан процесс производства вина, начиная со сбора винограда и кончая упаковкой бутылок выдержанного шампанского; *Свежая рыба* (1910), где отображена добыча и обработка рыбы; *Рельсы* (1912) – здесь подробнейшим образом проанализирована работа большой железнодорож-

¹⁰ Юлия Казакова: *Проблематика университетских романов Дэвида Лоджа*, в: «Филологический Вестник», сер. Литературоведение. Елабуга 2005, с. 85.

¹¹ Ольга Толстых: *Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа)*: автореф. дис. канд. филол. наук. Екатеринбург 2008, с.16.

¹² Ibidem, с.17.

¹³ Andrzej Diniejko: *Condition-of-England Novels*, in: *The Victorian Web. Literature, History and Culture in the Age of Victoria*. <http://www.victorianweb.org/genre/diniejko.html> (21.12.2015).

ной станции; *Лилльские ткачи* (1913) – с применением научно-статистического метода обследован быт текстильных рабочих; *Лен* (1921) – показаны все производственные процессы, связанные с обработкой льна, и т. д. Со своим творческим кредо – «трагедии станков напряженнее, чем трагедии спален» – Амп делает попытку создать искусство индустриальной эпохи¹⁴. Отметим, что термин «производственный» применительно к романам П. Ампа был изобретением И. Анисимова. Во французском литературоведении такого термина нет. Он стал типичным порождением периода становления первого социалистического государства.

Для молодого государства рабочих и крестьян роман о труде оказался очень востребованным и злободневным и быстро приобрел канонические черты. Об этом хорошо написал в поэме *За далью – даль* А. Твардовский:

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед.
Она и он передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...

В этой связи можно вспомнить *Гидроцентральный* М. Шагинян, *Время, вперед!* В. Катаева, *Цемент* Ф. Гладкова, *День второй* И. Эренбурга, *Битва в пути* Г. Николаевой и т. д.

Советские исследователи обращают внимание на то, что «специфика концептуализации труда в 1920–30-е годы состоит в размытии границ понятия „труд“, в распространении его на все области человеческой активности»¹⁵. То есть в отечественной литературоведческой парадигме было изначально заложено расширенное понимание терминов «труд», «производство», охватывающих производство не только материальных, но и духовных ценностей, а, следовательно, и максимально широкое понимание термина «производственный роман».

Современные критики, размышляющие о производственном романе, именно так и говорят о жанрообразующей роли труда. В интернет-проекте «Полит.ру» издатель Дмитрий Ицкович формулирует: «В производственном романе работа должна быть равна жизни» и уточняет, что можно понимать производственный роман как книгу, где описано, как делать, а можно как производство, где описано, почему делают. Для критика и переводчика Б. Кузьминского «релевантным является самоопределение персонажа. Одно дело – по отношению к любви, к семье, к приятелям, а другое дело – когда по отношению к трудовой деятельности»¹⁶.

¹⁴ Иван Анисимов: *Пьер Амп*. <http://www.world-art.ru/people.php?id=24414> (21.12.2015).

¹⁵ Надежда Григорьева: *Концептуализация писательского труда в русской литературе 1920–30-х гг.*: дис. канд. филол. наук, Москва 2004, <http://www.dissercat.com/content/kontseptualizatsiya-pisatel'skogo-truda-v-russkoi-literature-1920-30-kh-gg> (21.12.2015).

¹⁶ *Литературные трудни. Полит.ру. Аналитика*, <http://polit.ru/culture/2006/03/21/trud.html> (21.12.2015).

В российском литературоведении считается, что в американской литературе Артур Хейли поднял жанр производственного романа на недостижимую высоту, увлекая читателя не в последнюю очередь безошибочным и исчерпывающим знанием предмета, о котором он пишет. Он оказал серьезное влияние на современную литературу, вызвав к жизни массу подражателей (Т. Клэнси, У. Гриффин)¹⁷. В англоязычной критике, естественно, жанровое определение «производственный роман» (как бы это могло звучать по-английски?) к наследию Хейли не применяется. Его книги описываются как бестселлеры, основанные на пристальном подготовительном изучении той сферы действия, с которой связан сюжет романа.

«Производственный роман» как жанровая модификация традиционно воспринимается как разновидность массовой литературы, беллетристики. При этом трудно спорить с критиками, которые, подобно украинскому литературному обозревателю и журналисту К. Родик, считают, что

бестселлером в истинном значении этого слова становится в мире прежде всего производственный роман. Оглянемся вокруг: *Код да Винчи* Дэна Брауна – производственный филологический роман, Бегбедер – рекламистский, Гришем – адвокатско-судебно-прокурорский, Елинек – музыковедческий; даже Б. Акунин – это производственный роман о специфической имперской профессии „чиновник по особым поручениям” (дипломат-шпион). Конечно, точнее было бы назвать это жанром профессионального романа (сорок лет тому назад его сформировал Артур Хейли), но соц-реалистический термин «производственный» нам ближе и многое проясняет в современной украинской литературе¹⁸.

Отметим этот вновь предлагаемый термин – профессиональный роман. На первый взгляд, он кажется удачным, однако в антонимическую пару к нему явно напрашивается «дилетантский», и это лишает термин «профессиональный роман» необходимой для науки однозначности.

Можно сказать, что термин «университетский роман», в последнее время вполне легитимизировался в отечественном литературоведении¹⁹. Этот термин относится, по сути, к англо-американским литературным реалиям, где он, по наблюдению теоретика и практика жанра Д. Лоджа, подразделяется на «campus novel» и «varsity novel». Это подразделение не отражено в монолитном русском термине «университетский роман». (Ученый из Великого Новгорода Н. Владимирова предлагает еще один уточняющий термин – «роман университетского городка»²⁰, быть может, излишне громоздкий.)

¹⁷ Сергей Карамаев: *Изнанка производства как рецепт успеха*, <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/hailey/> (21.12.2015).

¹⁸ Константин Родик: *Как казаки во Франкфурт собирались*, http://gazeta.zn.ua/CULTURE/kak_kazaki_vo_frankfurt_sobiralis.html (21.12.2015)

¹⁹ Ольга Анцыферова: *Университетский роман: Жизнь и законы жанра*, в: «Вопросы литературы» 2008, № 4, июль-август, с. 264–295.

²⁰ Наталья Владимирова: *Живописные средства в художественной прозе Д. Лоджа: Nice Work. A Novel (1988)*, в: *Материалы 36-й Международной филологической конференции*, Вып. 8: *История зарубежных литератур*. Санк-Петербург 2007, с. 36.

Если иметь в виду тот смысл, который вкладывает в термины Д. Лодж, связывающий возникновение традиции «varsity novel» с именами К. Эмиса и И. Во²¹, то этот термин можно воспроизвести на русском языке как «студенческий роман». Один из ярких примеров – *Я Шарлота Симмонс* (2004) Тома Вулфа, который можно рассматривать не только как возрождение на новом витке жанра «varsity novel» («студенческой» разновидности университетской прозы), но и как автокарикатуру на университетский роман образца рубежа XX–XXI веков. Жанрообразующий конфликт героя и университетской среды здесь снижается (переносится из сферы культуры в сферу субкультуры). Стереотипность образов, присущая университетской прозе, доходит до своих пределов, порождая впечатление плакатности или *exempla* гневной проповеди. Столь важная для героя университетского романа проблема самоидентификации у Вулфа претерпевает любопытное преломление: девиз-самоутверждение *I am Charlotte Simmons*, ставший заглавием книги, из заклинания, призванного не дать забыть о своей уникальности и моральном превосходстве над другими, трансформируется в конце романа в выражение конформизма и полной «социализации» героини. Еще одним примером *varsity novel* стала знаменитая *Тайная история* Донны Тартт (1992), синтезирующая описание университетской жизни с эстетикой нуар и законами триллера. Написанная гораздо более молодым автором, чем 73-летний Том Вулф, эта книга столь же ярко сигнализирует о духовном неблагополучии современного студенчества²².

Следует констатировать, что пролиферация вариантов жанровых определений университетского романа столь же закономерно, как и расцвет университетской прозы во второй половине XX века. По наблюдениям теоретиков литературы, одной из важнейших черт романа в XIX–XX веках стало пристальное внимание авторов к окружающей героев микросреде, влияние которой они испытывают и на которую так или иначе воздействуют²³. Эта сфокусированность на микросреде и обусловила формирование таких жанровых разновидностей романа, иначе говоря – поджанров, как производственный, университетский, филологический, искусствоведческий и т. п. Очевидно, что специфика этих романских разновидностей и принцип их выделения основаны на типе той микросреды (преимущественно профессиональной), во взаимодействии с которой реализует себя романский герой XX–XXI веков – времени нарастающей профессионализации как в сфере собственно литературного творчества, так и читательской аудитории; профессионализации, требующей освоения новых образовательных и информационных технологий во всех областях человеческой деятельности. В такой ситуации оказывается особенно востребована беллетристика, где проблемы существования человека в социуме исследуются с точки зрения его профессиональной принадлежности, которая в подобных произведениях выступает не про-

²¹ David Lodge: *Exiles in a Small World* in: «The Guardian» 2004, May, 8. <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1211200,00.html> (21.12.2015).

²² Подробнее см. об этом: Ольга Анцыферова: *Постмодернистская полемика об античности: Донна Тартт vs Аллан Блум*, в: «Вопросы литературы», 2015, № 6, с. 263–275.

²³ Валентин Хализев: *Теория литературы*. Изд. 4-е. Москва 2005, с. 345; Асия Эсалнек: *Внутрижанровая типология и пути ее изучения*. Москва 1985, с. 93.

сто центральной темой, но и предметом всестороннего анализа. Обращенность к профессиональному статусу героя становится главным источником сюжетной динамики и моделирует проблемно-тематический ландшафт. Даже такие, казалось бы, чисто эстетические составляющие художественной структуры, как хронотоп, система образов, конфликт, композиция и т. д., попадают в зависимость от рода профессиональной деятельности персонажей. В целом это свидетельствует о том, что профессиональный подход к литературе и искусству, вообще запечатление в них образа профессионала, коммодифицируется, т. е. переходит в разряд потребительских товаров, и оказывается востребованным на читательском рынке. Новому читателю – профессионалу в своей области – импонирует, когда ему раскрывают секреты других профессий, рассказывают о том, «как это сделано».

Определяя жанровую природу *Хорошей работы* Д. Лоджа, можно сказать, что это университетский роман, написанный в эпоху постмодернизма, отразивший ее особенности и полемизирующий с ними. Интертекстуальная игра ведется автором с викторианским индустриальным романом, поэтому *Хорошую работу* можно считать и осовремененной, пародийной версией этого жанра, который иссяк еще в XIX веке. С точки зрения жанровой таксономии, принятой в отечественном литературоведении, *Хорошая работа* может быть определена как производственный роман, причем в двойном смысле: и как роман о производстве (действие значительной части повествования разворачивается на заводе), и как роман о производстве духовных ценностей в университете. При таком понимании, определение *Хорошей работы* как университетского романа и как производственного романа, по сути дела, тавтологично, ибо университетский роман в отечественной традиции, восходящей еще к 1930-м годам, рассматривается как разновидность производственного. Университетский роман можно с полным правом назвать разновидностью производственного романа постиндустриальной эпохи.

С. Зенкин в *Послесловии переводчика* к книге Ж.-М. Шеффера *Что такое литературный жанр?*²⁴ резюмирует основную мысль французского теоретика: «Шеффер делает... радикальный критический вывод: литературные жанры формируются в истории вообще не по одной, а по нескольким несовместимым логикам, и потому дело теории – классифицировать не сами жанры (такая классификация по определению не может быть научной), а только жанровые логики, способы, которыми они образуются и определяются. Такое описание носит семиотический характер: жанр по сути характеризуется как условный, исторически и культурно изменчивый знак, в котором означающим служит «жанровое имя», а означаемым «жанровое понятие», и отношения между этими двумя компонентами определяются конвенцией (точнее, разнотипными конвенциями), подобно значению любого другого условного знака»²⁵.

Шеффер, вслед за Ж. Женеттом, выделяет два основополагающих принципа классификации текстов (две жанровых логики): (1) по *модальности* высказывания – «по тому, что делает человек, высказывающий данный текст (повествует, подражает чужой речи на сцене, прославляет героя, оплакивает покойного и т.д.); а с другой стороны – по внутреннему устройству самого этого

²⁴ Жан-Мари Шеффер: *Что такое литературный жанр?* Перевод с французского и послесловие С.Н.Зенкина. Москва 2010.

²⁵ Ibidem, с. 187.

текста, по тому, *что в нем говорится*»²⁶. И этот второй член оппозиции, в свою очередь распадается на три разных режима образования жанров: 1) жанры, определяемые соблюдением эксплицитно выраженных правил; 2) жанры, образующие гипертекстуальную традицию, то есть ряд текстов, более или менее точно подражающих, наследующих один другому; 3) жанры, формируемые задним числом читателем/критиком, который группирует тексты по тем или иным сходным признакам независимо от намерений их авторов²⁷. Для меня очевидно, что жанровая дефиниция «университетского романа» возникла из последней жанровой логики, и это жанровое имя относится изначально к *англо-американскому культурному референту*.

Расцвет жанра англоязычного университетского романа начинается с 1950-х годов – время расширения и возрастающей доступности университетского образования. Сама система высшей школы в Англии и США способствовала оформлению и канонизации этого жанра. По наблюдению Элейн Шоуолтер, большинство университетов в США и Англии устроены так, что полностью заменяют студентам отчий дом, кампус представляет собой целостную общественную структуру, включающую жилье, общепит, медицинские учреждения и центры досуга – все это собрано в одном месте. Условия жизни на кампусе способствуют установлению тесных отношений между студентами и преподавателями. Более того, обычно среди предлагаемых университетских курсов обязательно присутствует курс *Creative Writing*, вследствие чего «профессорско-преподавательский состав большинства университетов включает определенное количество профессиональных литераторов, которые могут наблюдать „племенные обряды” своих коллег изнутри»²⁸. Скрытый и явный драматизм университетской жизни, обусловленный жесткой конкуренцией, замкнутость университетского мирка, благодаря которой в нем легко увидеть некую модель микрокосма, создают благодатную почву для жанрового синтеза, при котором проблематика научной жизни так или иначе приходит в соприкосновение с иными формами жанрового мышления, и университетский роман все дальше и все уверенней отходит от модели сатирического бытописательного романа, которая долгое время считался оптимальной формой размышления об университетской жизни.

В российском культурном пространстве университет представляет собой нечто другое, надо полагать, менее располагающее к расцвету жанра описаний университетской жизни. Поэтому говорить о существовании жанра университетского романа в русской литературе было бы явной натяжкой, хотя данное «жанровое имя» можно применить (по содержательно-тематическому принципу) к таким советским произведениям, как *Студенты* (1950) Ю. Трифонова и *Кафедра* (1978) И. Грековой. Однако, нельзя не констатировать, что для российской культуры этот жанр не типичен, и данное жанровое определение является *экзогенным* (то есть устанавливаемым историками литературы), в то время, как

²⁶ Ibidem, с. 188.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Elaine Showalter: *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*. Philadelphia 2005, p. 1.

англо-американский университетский роман относится к *эндогенным* жанровым именам (применяемым самими писателями и/или их публикой)²⁹.

²⁹ Жан-Мари Шеффер: *Что такое литературный жанр?* Москва 2010, с.77.

ВАЛЕРИЙ ТЮПА

(Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия)

«НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

“Narratological turn” in literary studies

Abstract

Born as a poetics of literary narrative, narratology developed into a general humanitarian sphere of interdisciplinary studies half a century after it came into being. Nowadays, narratology has a reverse effect on literary studies. The article deals with a narratological tendency that brings about changes in the language of modern literary studies.

Key words: narratology, narrative, performative, narrative strategies, narrative intrigue, diegetic space, diegetic time, scientific language.

Нарратологии исполняется 50 лет. В качестве особой области научных интересов она возникла в структуралистские 1960-е гг. во Франции, приобретая свое общеизвестное теперь имя с легкой руки Цветана Тодорова¹. Первоначальная нарратологическая задача, как она была сформулирована Роланом Бартом в 1966 году, состояла в том, чтобы выявить «грамматику рассказывания, на основе которой каждый конкретный рассказ рассматривался бы в терминах отклонений»².

Однако у этого начинания имелась достаточно богатая и продуктивная до-структуралистская предыстория. Особо значимыми в этом ряду представляются книги Käthe Friedemann 1910 года *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, *Морфология сказки* В.Я. Проппа (1928), *О теории прозы* В.Б. Шкловского (1929), и, наконец, исследование Ольги Михайловны Фрейденберг 1945 года *Происхождение нарратива*. Фрейденберг внесла в теорию повествования историческое измерение, связав

¹ См.: Tzvetan Todorov: *Grammaire du Décaméron*. Paris 1969.

² Roland Barthes: *Introduction a l'analyse structurale des récits*, «Communications» 1966, № 8, p. 7.

нарративность с возникновением понятийного мышления, раскрыв относительно поздний приход понимания на смену непосредственному созерцанию и, соответственно, рассказывания – на смену показу. В 1950-е гг. в работах Франца Штанцеля, Перси Лаббока, Вольфганга Кайзера и др. начала складываться основательная теория повествования, тогда еще не названная нынешним своим именем. Знаменательна на этом пути книга Уэйна Бута *The Rhetoric of Fiction* (1961).

После 1969 года, ознаменовавшегося выходом в свет рубежных книг Мишеля Фуко (*L'Archéologie du savoir*) и Мишеля Пешё (*Analyse automatique du discours*), поэтика повествования постепенно становится одним из направлений дискурсного анализа, что закрепляется в классическом для современной нарратологии сочинении Жерара Женетта *Discours du récit* (1972). Уже в следующем 1973 году Бахтин дописывает к своей работе 1930-х гг. *Формы времени и хронотопа в романе* раздел *Заключительные замечания*, где, между прочим (возможно, во внутреннем диалоге с Женеттом), дает эвристически продуктивное определение романного высказывания как нарративного. В том же 1973 году в Таллине выходит книга Ю.М. Лотмана *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, сыгравшая весьма существенное значение в становлении нарратологии. Здесь была сформулирована мысль, которая теперь повсеместно представляется простой и очевидной: «Кинематограф по своей природе – рассказ, повествование [...] В основе всякого повествования лежит акт коммуникации»³.

Акцентируя коммуникативный аспект повествовательного текста (рассказывать неизбежно приходится кому-то), нарратология оборачивается теорией повествовательной коммуникации, сближается с общей теорией коммуникации и неориторикой. При этом становится очевидным, что место нарративных дискурсов в человеческой культуре чрезвычайно существенно. Намечается так называемый «нарратологический поворот» гуманитарного знания. Современная нарратология включает в круг своих интересов «произведения всех видов (не только словесные), передающие тем или иным образом изменение состояния, и исключает все описательные произведения»⁴.

Понятие «произведение» в данном случае идентично понятиям «сочинение», «высказывание». Ибо нарратологический исследовательский интерес, зародившийся в области художественной словесности, вышел уже далеко за ее пределы – в сферы историографии, публицистики, религиозной практики, рекламы, бизнеса, повседневного разговора, новостных, политических, юридических, психоаналитических, медицинских и иных форм общения. Однако в силу особой сложности и многообразия нарративных структур художественного письма литературоведческая нарратология по-прежнему остается флагманом и концептуальной базой такого рода исследований.

При этом современная нарратология неизмеримо шире исходной теории литературного повествования. Антропологическое обоснование нарратологии получает в фундаментальном труде Поля Рикёра *Temps et Récit* (1985), где, в частности, речь идет о «родовых феноменах (событий, процессов, состояний)»⁵. С по-

³ Юрий Лотман: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, в: Ю.М. Лотман об искусстве. Санкт-Петербург 2005, с. 316.

⁴ Вольф Шмид: *Нарратология*. Москва 2008, с. 14-15.

⁵ Поль Рикёр: *Время и рассказ*. Т. 1. Москва – Санкт-Петербург 2000, с. 212.

зий феноменологии Рикёра мысль Вольфа Шмида о том, что нарратология изучает тексты, «передающие изменение состояния», следует уточнить. И событийность, и процессуальность состоят в смене состояний, однако характер этой смены принципиально различный.

Многообразие человеческого опыта достаточно очевидно разделяется на итеративно-процессуальный опыт узнаваемого повторения ситуаций, времен года, времени суток и т.п. и сингулярно-событийный опыт «внеочередных, неожиданных, нетривиальных»⁶ происшествий. Первоначально у первобытного человека, как и у современного ребенка, формируется лишь прецедентный (итеративный) опыт повторений. Все неожиданное, незнаемое, беспрецедентное тревожит, повергает в трепет, а то и вызывает ужас, приобретая статус «события». Однако бесчисленные рассказывания, сопровождающие процесс воспитания, формируют в сознании ребенка новую область опыта – сферу событийной единственности протекающей жизни. Без освоения *событийности* как формы бытия, альтернативной его *процессуальности*, невозможно дальнейшее ментальное развитие субъекта, которое постепенно сформирует его индивидуальную, внеродовую идентичность, а также отложится в его рефлексивном опыте внутренних (ментальных) событий.

Нарративные практики рассказывания о чем-то однажды случившемся суть механизмы *формирования, хранения и ретрансляции событийного человеческого опыта*. Аналитика нарративных практик в их исторической динамике и социокультурной функциональности – своего рода ключ к ментальным основаниям и коммуникативным процессам культуры.

Этот ключ, как было показано Рикёром «в свете уроков Бахтина, Жеттета, Лотмана и Успенского»⁷, дала нам наука о литературе. Но она и сама, испытывая общегуманитарный «нарратологический поворот», не остается прежней. Задумаемся над вопросом, что отраженная и преломленная иными сферами культуры теория повествовательности привносит в современное литературоведение?

Прежде всего, она подкрепляет и актуализирует *коммуникатологический* подход к литературному произведению как к «событию самого рассказывания» (Бахтин), т.е. коммуникативному акту, дискурсу, взаимодействию креативного и рецептивного сознаний. Коммуникативная природа искусства была впервые провозглашена на кризисном рубеже столетий в 1898 году Львом Толстым в трактате *Что такое искусство?* Постепенно это воззрение стало аксиоматическим, однако научное мышление при всей его устремленности к горизонту открытий весьма инертно. Более архаичные представления об искусстве по-прежнему сохраняют свои позиции в литературоведении.

Литература для науки о ней не россыпь текстов, но, прежде всего, некий ценностно значимый род культурной деятельности. Что это за деятельность? В чем состоят ее акты?

Литература веками мыслилась – от Аристотеля и Горация до русских формалистов и Ролана Барта – как область «письма», формируемая актами текстопорождения. Их можно мыслить нормативно, как Буало, можно – контр-

⁶ См.: Вольф Шмид: *op. cit.*, с. 22.

⁷ Поль Рикёр: *Время и рассказ*. Т. 2. Москва – Санкт-Петербург 2000, с. 159. Далее том и страница этого издания указываются после цитаты в скобках.

нормативно, как «перманентную революцию слова» (Барт). Но в обоих вариантах литературная деятельность оказывается равнодействующей двух сил: сочинителя и сопротивляющегося ему словесного материала. Из этой парадигмы пришли и остаются столь живучими в языке современного литературоведения архаичные понятия «приема» и «метода» (впервые о методе литературного письма заговорил Гораций).

Для А.Н. Веселовского, как и для всей креативистской (романтической и постромантической) парадигмы художественного сознания, литературная деятельность – это «психический акт», определяемый «известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории»⁸. И здесь перед нами биполярная модель (также широко распространенная): творец и традиция. Советское литературоведение вменило «психическому акту» художника отражение, обобщение и оценку явлений действительности и перенесло на эту внеречевую сторону писательской активности старинную категорию «метода», которая в современном научном дискурсе воспринимается уже как безнадёжный архаизм.

Нарратология – при всем многообразии тенденций, составляющих поле ее научных поисков, – исходит из тернарной модели литературной деятельности как коммуникативного акта, ибо рассказывание принципиально не осуществимо не только без рассказывающего и рассказываемого (события), но и без адресата (актуального или потенциального реципиента). По мысли Бахтина, коррелирующей с дискурсоведческими исследованиями Тойна ван Дейка, но опубликованной еще в 1926 г., «слово есть выражение и продукт социального взаимодействия трех: говорящего (автора), слушающего (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят (героя)»⁹.

Нарратология развила и закрепила парадоксальную мысль Бахтина о том, что в художественной словесности «первичный автор облекается в *молчание*»¹⁰. Общим местом современного нарратологического литературоведения является неотождествимость чисто речевой фигуры нарратора с имплицитным (или «абстрактным», по терминологии Шмида) автором, который мыслится внеречевым «олицетворением интенциональности произведения»¹¹.

Такой автор представлен не своим «методом» и не набором «приемов», а коммуникативной (в частности, нарративной) *стратегией* произведения как цельного высказывания, позиционирующего субъекта, объект и адресата данного коммуникативного события (дискурса). Такая стратегия – аналогично военной, спортивной или иной деятельности стратегии – избирается из некоторого спектра возможностей самим пишущим, но далеко не всегда им рефлектируется при этом¹², а главное – не послушно служит ему, как служат «приемы», а сама интен-

⁸ Александр Веселовский: *Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского*, «Русская литература» 1959, № 2, с. 180.

⁹ См.: Валентин Волошинов: *Философия и социология гуманитарных наук*. Санкт-Петербург 1995, с. 72.

¹⁰ Михаил Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, с. 353.

¹¹ Вольф Шмид: *op. cit.*, с. 57.

¹² Впрочем, нарастание явлений метанарративности в литературе Нового времени свидетельствует об усилиях такого рода рефлексии.

ционально направляет его творческие усилия. Писатель, разумеется, всегда может сменить коммуникативную стратегию своего творческого акта, но это будет означать конец так и не завершившегося высказывания и начало некоторого нового.

Понятие «стратегии» в нарратологии некоторое время функционировало как факультативное и употреблялось не слишком строго. Однако теперь оно приобретает весьма определенные параметры и все активнее используется в нарратологическом анализе текстов¹³. В области литературоведения данная категория весьма перспективна для жанровых исследований. Кластерный подход к жанрам, сводящий их к «пучкам признаков», малоэффективен и нередко вызывает скепсис, иногда чрезмерный¹⁴. Однако генетически обоснованное выявление базовых жанровых стратегий и использование их параметров в качестве литературоведческого инструмента¹⁵ представляется вполне осуществимой и актуальной научной задачей.

Нарратология привнесла в науку о литературе углубляющее и уточняющее переосмысление ряда привычных категорий. Так произошло, например, с представлениями о пространстве и времени художественных миров.

Действительное пространство, в котором мы живем, существует и вне нашего опыта, оно независимо от нашего взгляда, позиции, точки зрения. Таким же обычно мыслится и «фикциональное» пространство воображенного мира литературного произведения. Оно, разумеется, существует лишь условно, но – вымышленное автором – оно якобы столь же независимо от личного опыта героев и читателей, как и действительное.

С нарратологических же позиций это выглядит несколько иначе. Пространство, в котором совершается рассказываемая история, в нарратологии именуется *диегетическим*, то есть повествуемым. Не нужно думать, что до начала рассказа оно уже есть, что оно готово и застыло в ожидании того, что произойдет. Оно возникает и разворачивается только в нашем восприятии: от фразы к фразе, от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду. Это пространство, расстилаемое нарративным словом (дискурсом) перед рецептивным видением. Оно динамично, как время. Расширение, сужение, вознесение, приземление места действия (может быть, еще даже не начинавшегося) – это уже начало истории.

И напротив, диегетическое (повествуемое) время в сущности статично, как пространство: это застывшее время памяти. В него можно бесконечное число раз возвращаться, передвигаться от эпизода к эпизоду вперед и вспять, как по анфиладе комнат. Динамика этого «пространственного» времени создается речевым актом рассказывания, достигающим эффектов замедления, ускорения, параллелизма, а в новейшей литературе – «диффузной темпоральности»¹⁶. Действительное время, которому мы принадлежим, является процессуальным временем суточного и годового природных циклов, ритуальных или технологичных действий человека и не

¹³ См.: Valerij Tjupa: *Narrative Strategies*, in: *Handbook of Narratology*, 2nd edit. by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, Berlin/Boston 2014, vol. 2, p. 564-574; Галина Жиличева: *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа*. Новосибирск 2013; *Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении*. Коллективная монография под ред. В.И. Тюпы. Москва 2014 и др.

¹⁴ См., например: Jean-Marie Schaeffer: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris 1989.

¹⁵ См.: *Жанр как инструмент прочтения*. Ростов-на-Дону 2012.

¹⁶ См.: David Herman: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London 2002, p. 212.

зависит от позиции наблюдателя. Вследствие этого оно непрерывно, бесконечно и внеценностно. Событийное же (нарративное) время – фрактально, оно, как любое событие, имеет начало и конец, что наделяет его ценностной природой.

Диегетическое пространство и время представляют собой среду событийного опыта, а не фактического присутствия в мире. Они неотделимы от позиции (точки зрения) носителя этого опыта, которая далеко не всегда совпадает с позицией повествователя. Отсюда в нарратологии возникло разграничение ипостасей «нарратора» (того, кто говорит, свидетельствует) и «фокализатора» (того, кто видит, кто переживает актуальный опыт повествуемого). Для литературоведческого анализа немалого множества повествовательных текстов данное разграничение весьма эффективно.

Особое внимание следует уделить нарратологической категории *интриги*, которая после Рикёра мыслится организацией читательского ожидания. Французский философ задался целью осмыслить строй нарративного текста относительно «жизненного мира читателя, без которого не может быть полным значение литературного произведения» (2, 165). В итоге он разработал емкую теоретическую универсалию «нарративной интриги», которая состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения» (2, 30). Рикёр мыслит интригу смысловой «длительностью, растянутой между началом и концом» (2, 46). «В этом смысле Библия представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» (2, 31).

На языке «сюжетоцентрического» литературоведения можно сказать, что интрига по Рикёру – это сюжет в его обращенности не к фабуле (что интересовало русских формалистов), а к читателю, сюжет, взятый в аспекте читательского интереса. В области эстетического словесного творчества («большая литература», а не литературное ремесло) такого рода интерес сохраняется и после первого и последующих прочтений. Он является конструктивным началом нарративности, своего рода движущим механизмом коммуникативного события рассказывания. Перечитывая шедевр, мы переживаем радость узнавания, но не повторения: преобразующийся субъект восприятия – а мы непрерывно меняемся не только внешне, но и внутренне – осуществляет беспрецедентную и неповторимую актуализацию текста, то есть реализует новое коммуникативное событие.

Становление нарратологии далеко не случайно происходит параллельно с воскрешением риторики в ее новом, ненормативном качестве¹⁷. Это процессы одного порядка, принадлежащие к интенсивному развитию теории коммуникации (сопровождающему бурный рост технических возможностей и медиальных средств общения). Не случайно также и то, что категориальный аппарат риторики активно применяется современной нарратологией¹⁸.

¹⁷ См.: Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca: *Rhétorique et philosophie*. Paris 1952; Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca: *La nouvelle rhétorique*. Paris 1958.

¹⁸ Ср.: «В понятиях античной риторики история – результат *диспозиции*» (Вольф Шмид: *op. cit.*, с. 154).

Нарративные картины мира (по аналогии с риторическими картинами мира Хаима Перельмана), «дающие масштабы того, что является событием»¹⁹; риторические модальности знания, убеждения, мнения, понимания (в качестве нарративных модальностей определяющие меру надежности/ненадежности нарратора); *этнос* нарративного высказывания²⁰, – все эти исследовательские ракурсы представляются весьма перспективными для литературоведческой науки.

У древних греков слово «этнос» (нрав) обозначало некий регулятивный принцип нравственного состояния и вытекающего из него поведения. Риторический этнос – регулятивный принцип рецептивного поведения, который оратору следовало активировать в своих слушателях и на который следовало опираться в своей аргументации. В нарратологии категория этноса знаменует ценностно-смысловую позицию, которую субъект, воспринимающий историю, вынужден занять, оставаясь участником данного коммуникативного события рассказывания. Разумеется, он всегда может занять позицию венаходимости, что и совершает обычно нарратолог как исследователь, но при этом он выпадает из живой межсубъектной связи сознаний, которая зовется нарративным дискурсом.

Характеризуя этнос как «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения»²¹, бельгийские неориторы «группы μ » справедливо утверждали: «Сущность этноса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают»²². Для нарративного дискурса такого рода интегратором текста выступает интрига. В ней следует искать ключ к этносу наррации. Развертывание интриги своим заинтересовывающим воздействием осуществляет своего рода проектирование аудитории как солидарного коммуникативного сообщества – единого в своей нравственной установке, интегрируемой рассказыванием. Заинтересованный читатель вольно или невольно проникается актуальной для данного рассказывания системой ценностей. Ведь рассказать о преступлении можно так, что читатель будет на стороне преступника. В качестве нравственной установки этнос не субъективен. Он интерсубъективен. Это своего рода «магнитное поле», которому реципиент начинает принадлежать, поддерживая своим участием данный нарративный дискурс.

На мой взгляд, обращение к нарратологической категории риторического этноса позволяет литературоведу сосредоточиться на моральном аспекте художественного творчества без постороннего ему морализаторства.

Нарративный тип текстопорождения в речевой практике человека соседствует с дискурсами иной природы, коммуникативная функциональность которых в настоящее время изучена пока еще недостаточно. Нарратологический угол зрения на дискурсоведческую проблематику приобрел столь доминирующее положение, что все прочие виды высказываний приходится именовать анарративными. Но само обращение исследовательского интереса к явлениям, очерчи-

¹⁹ Юрий Лотман: *Структура художественного текста*. Москва 1970, с. 283.

²⁰ См., например: Liesbeth Korthals Altes: *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. University of Nebraska Press 2014.

²¹ Жак Дюбуа и др.: *Общая риторика*. Москва 1986, с. 264.

²² Жак Дюбуа и др.: *op. cit.*, с. 275.

вающие границы нарратологии как не подлежащие ее ведению, – несомненная заслуга самой нарратологии.

Из круга анарративных речевых жанров для литературоведения наибольший интерес представляют **перформативные** высказывания, «сливающие воедино коммуникацию и акцию»²³. Это древнейший род человеческого говорения, коммуникативные акты прямого речевого воздействия: просьба или приказ, любовный зов или вызов на поединок, предупреждение об опасности, побуждение к сопереживанию или совместным усилиям, молитва, клятва или магическое заклинание и т.п. С позиций исторической поэтики представляется несомненным, что лирическая поэзия формируется на почве магической перформативности, вырастает из заклинаний. В наше время «традиционную связь поэзии и магии»²⁴, связь лирики с «магическими функциями слова» можно признать общим местом литературоведческой науки²⁵, как и изначально хоровую, суггестивную природу лирической поэзии. В лирике, полагал Бахтин, «авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – хоровая одержимость»; «лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», без чего «начинается разложение лирики»²⁶.

Рассмотрение лирических произведений в их инаковости относительно произведений нарративных, чья коммуникативно-речевая природа основательно изучена нарратологами, приводит нас к трактовке лирического дискурса как суггестивного перформатива хоровой значимости²⁷. Никакой особой субъективности, превышающей субъективность нарративного высказывания, при этом не обнаруживается. Гегелевская система литературных родов настолько укоренилась в науке о литературе, что «субъективность» лирики многим представляется ее неотъемлемой родовой характеристикой. Между тем, романная проза Пруста или Джойса едва ли не «субъективнее» иной лирики, ибо разница здесь коренится в характере коммуникативных событий общения, а не в гносеологических свойствах «психических актов». Одним из следствий «нарратологического поворота» является мысль о том, что устаревающие понятия «лиризма» и «эпичности» вполне обоснованно могут быть вытеснены понятиями перформативности и нарративности художественных высказываний.

В бесчисленных пробах речевой практики научные языки эволюционируют подобно языкам естественным. Случающиеся при этом переименования и расширения словарного запаса отнюдь не сводятся к капризам моды. Они, как правило, бывают вызваны углублением научной мысли или смещением ее направления, как это происходит и в ситуации «нарратологического поворота».

²³ Игорь Смирнов: *Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров*. Санкт-Петербург 2008, с. 76.

²⁴ Гуго Фридрих: *Структура современной лирики*. Москва 2010, с. 33.

²⁵ См.: Михаил Гаспаров: *Введение*, в: *Лирика: генезис и эволюция*. Москва 2007.

²⁶ Михаил Бахтин: *Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве*, в: *Собрание сочинений в 7 т. Т. 1*. Москва 2003, с. 231, 232 (курсив Бахтина).

²⁷ Подробнее см.: Валерий Тюпа: *Дискурс / Жанр*. Москва 2013. Гл. 7.

ОЛЕГ ФЕДОТОВ

*(Московский институт открытого образования,
Москва, Россия)*

СТИХОПОЭТИКА КАК ОСОБАЯ ОТРАСЛЬ СТИХОВЕДЕНИЯ XXI ВЕКА

Verse poetics as a Special Branch of Prosody of the XXI Century

Abstract

Based on the materials of his previous three books, the author identifies and justifies verse poetics as a special branch of prosody. It examines the poetic structure of text at the levels of metrics, rhythm, stanza, rhyme and sound organization, in order to identify their content allusions, expressive intensities and generic preferences. Currently, the functions of verse poetics remain undifferentiated. In the future, the article proposes that verse poetics will undergo a division similar to general poetics into theoretical and historical components, as well as produce a number of specialized poetics. Each of these will attempt to achieve a holistic understanding of a poetic text.

Key words: verse poetics, content allusions of verse forms, expressive intensities and generic preferences.

Литературоведение традиционно рассматривается как наука, изучающая специфику, генезис и развитие словесно-художественного творчества, исследующая идейно-эстетическую ценность и структуру литературных произведений, а также социально-исторические закономерности литературного процесса прошлого и настоящего. Она включает в себя три основных литературоведческих дисциплины: теорию литературы, историю литературы и литературную критику. Составной частью теории литературы является поэтика, наука о системе поэтических средств, о формах словесно-образного выражения и способах их применения в творческой практике. Различают: общую (теоретическую), частные и историческую поэтики.

Общая (теоретическая) поэтика изучает звуковое, словесное и образное строение текста. Частные поэтики изучают всю совокупность индивидуальных средств художественного изображения и выражения в их системном взаимодействии.

Историческая поэтика изучает происхождение и эволюцию отдельных изобразительно-выразительных средств и поэтических форм, а также их совокупности относительно национальных традиций, иноземных влияний, тех или иных художественных систем, творчества крупных творческих индивидуально-стей, выявляет их общий источник и устанавливает типологию. Совокупными усилиями они охватывают практически всю литературу как способ художественного моделирования действительности.

Поэтика – одна из самых древних дисциплин литературоведения, возникшая и сформировавшаяся ещё в античной Греции как теоретическое обобщение практического опыта, отразившегося в классических формах поэзии. Наряду с неписанными правилами, зародившимися ещё в недрах устного народного творчества и передававшимися из поколения в поколение тем же способом, что и его художественные произведения, т.е. бессознательно, интуитивно, по принципу «так должно, потому что так делали предки», со временем стали появляться писанные законы, зафиксированные, в основном, в философских трактатах, *Грамматиках* и *Риториках* античности.

Первым, кто попытался дать поэтике системную интерпретацию, был Аристотель. С одной стороны, он стал инициатором новой науки, чётко сформулировав её релевантные задачи, с другой стороны, заложил основы так называемой нормативной поэтики. Помимо построения общей теории поэтического искусства как подражания (мимезиса), им были предложены некоторые чисто технические рекомендации, в частности, «как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим, [...] из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию»¹. В дальнейшем нормативные поэтики стали регулярно появляться по мере накопления соответствующего художественного опыта и объективной потребности узаконить его в качестве эталонного образца. Нередко такого рода поэтики создавались самими поэтами в специфической форме стихотворного наставления. Так появились *Послание к Пизонам* Горация, *Поэтическое искусство* Николя Буало, *Эпистола о русском языке* и *Эпистола о стихотворстве* Александра Сумарокова.

Поэтика включает в себя также стиховедение, распадающееся на теорию и историю стихотворной речи; с другой стороны, и та, и другая, синтезируясь в системах стихосложения, проецируются на динамику литературного процесса. В связи с обострившимся интересом к проблеме ритма прозы, синкретических и смешанных стихопрозаических форм в современной литературоведческой науке отпочковалась особая дисциплина, получившая наименование по аналогии со стиховедением – прозоведение.

¹ Аристотель: *Поэтика*. Пер. Михаила Гаспарова, в: *Аристотель и античная литература*. Москва 1978, с. 112.

Столь же почтенный возраст, как и поэтика, имеет риторика – наука о красноречии. В современной трактовке она получила необоснованно расширенное истолкование².

Стихovedение по праву считается одной из самых престижных и преуспевающих литературоведческих дисциплин. В ноябре 2010 г. в Санкт-Петербурге состоялась юбилейная конференция, приуроченная к столетию публикации знаменитой книги Андрея Белого *Символизм*. Книга эта положила начало по-длинно научному изучению стиха как художественно-речевой структуры, коренным образом отличающейся от прозы. За истекшее столетие российские стихovedы добились поистине грандиозных успехов. Фундаментальные труды представителей ОПОЯЗа Юрия Тынянова, Виктора Жирмунского, Романа Якобсона, Бориса Эйхенбаума, Виктора Шкловского и др. поставили и в принципе решили основной вопрос стихovedения о специфике стихотворной речи, о ее взаимодействии с просодическими свойствами языка, установили кардинальные различия между классическими и неклассическими ее формами, заложили основы таких вполне самостоятельных отраслей науки о стихе, как фонология и рифмология. После разгрома формализма, когда в течение нескольких десятилетий отечественное стихovedение погрузилось в глубокий кризис, инициатива перешла к зарубежной стихорусистике, в лице Романа Якобсона, Кирилла Тарановского и их многочисленных учеников. Деятельность же таких выдающихся ученых, как Виктор Жирмунский, Борис Томашевский, Борис Эйхенбаум, Евгений Поливанов, Леонид Тимофеев пребывала под неусыпным контролем радетелей «безусловного примата содержания над формой». Лишь в 60-е годы XX столетия оттепель, коснувшаяся и версификационных штудий, ознаменовалась активным освоением точных методов исследования - статистики, теории множеств, теории вероятностей, экспериментальной фонетики, информатики и семиотики.

Усилиями М. Гаспарова, А. Колмогорова, Ю. Лотмана, В. Холшевникова, А. Жовтиса, К. Вишневского, В. Баевского, П. Руднева, М. Гиршмана и др. российская наука о стихе не просто преодолела затянувшийся кризис, но и получила широкое международное признание. Среди бесспорных достижений этого поколения стихovedов можно назвать обоснование непротиворечивой теории тонического стиха, дифференциацию трех его модификаций – дольников, тактовика и акцентного стиха; плодотворное обсуждение проблемы верлибра; разработку разнообразных методик анализа ритмической системы и постановку важнейшей для дальнейшего продвижения вперед задачи построения истории отечественной версификации на уровне метрики, ритмики, строфики и звуковой организации, а также выявления содержательности всех стиховых формант.

Стихопоэтика как особая, причем следует отметить, самая актуальная отрасль стихovedения, определившаяся на рубеже двух последних столетий, зиждется на содружестве практически всех филологических дисциплин и прежде всего – теории и истории стиха, поскольку сами по себе метрические, ритмические, строфические и фонические элементы стиховой структуры к содержанию обслуживаемых ими произведений вполне безразличны. Но они приобретают

² См.: Жак Дюбуа, Френсис Эделин и др.: *Общая риторика*. Москва 1986; *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Сб. статей под редакцией Н.А. Гринцера, Москва 1994.

известные жанровые тяготения, идейно-тематические пристрастия, стилистические и эмоциональные ореолы окказионально – в результате громких прецедентов либо субъективных представлений о них того или иного поэта – ставших при определенном стечении обстоятельств достоянием гласности и образцом для подражания.

Долгое время стихопоэтика функционировала спонтанно, без терминологической номинации и теоретической рефлексии. Впервые подходящий для обозначения новой отрасли стиховедческой науки термин был апробирован в двух моих монографиях, посвященных поэтическому дару Владимира Набокова³. В них, помимо прочего, были поставлены, по крайней мере, три взаимосвязанных задачи методологического свойства: 1) дать более или менее подробный стиховедческий комментарий к обозримому корпусу изучаемых стихотворных произведений; 2) выявить в ходе анализа как объективные, уже отстоявшиеся аффективные ореолы метрических, ритмических и строфических компонентов версификационного строя поэтических произведений, так и субъективные представления о них поэтов; 3) синтезировать целостный анализ поэтических произведений со сложным, многоуровневым стиховедческим аппаратом для дальнейшего развития вызревающей специфической филологической дисциплины – стихопоэтики.

В обеих упомянутых книгах более или менее системно рассматривалась версификационная техника автора *Дара* и *Лолиты*. Выбор материала был предопределен не только тем, что в Набокове гармонически соединились два, казалось бы, противоположных таланта – прозаика и стихотворца, что он к тому же был превосходным литературоведом⁴, острым литературным критиком⁵, оригинальным переводчиком и доскональным комментатором⁶, но и тем, что его вдобавок ко всему отличала ярко выраженная метапоэтическая склонность к саморефлексии как в стихах (*Слава, Размеры, Три шахматных сонета*), так и в прозе (*Дар*). В частности, в стихотворении *Размеры* он дал весьма оригинальную образную характеристику пяти классическим метрам русской силлаботоники: «мерный амфибрахий», как ему представлялось, создан для того, «чтоб стих [...] говорил,/ повествовал», напротив, для пения предназначен анапест, «в эоловом размахе» которого слышится «звон лютен и ветрил»; «тройные отсветы лазури/ эгейской» мнились ему в «гулком дактиле», а рядом с ним он ощущал «гекза-

³ Олег Федотов: *Поэзия Владимира Набокова-Сирина*, Ставрополь 2010; Олег Федотов: *Между Моцартом и Сальери (О поэтическом даре Набокова)*. Москва 2014.

⁴ См.: Владимир Набоков: *Лекции по зарубежной литературе*. Пер. с англ. под редакцией Харитоновой В. А. Предисловие к русскому изданию Битова А. Г. Москва 1998; Владимир Набоков: *Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев*. Пер. с англ. и фр. Предисловие Ильи Толстого. Москва 1996; Лина Целкова: *Литературоведческие концепции В. Набокова (на материале «Лекций по русской литературе»)*, в: *Литературоведение на пороге ХХІ века*. Москва 1998, с. 320-325.

⁵ Алексей Филимонов: *В. Набоков - критик поэзии русской эмиграции*, в: <http://www.proza.ru/2007/02/12-343> (10.02.2016)

⁶ Чего стоит один только его уникальный перевод на английский язык *Евгения Онегина* и четырехтомный комментарий к нему: *Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov*. In 4 vol. New York 1964.

метра медлительную медь/ и мрамор, - и виденье на цезуре»; «торопливый» проstonародный хорей напоминал ему «бубенцы и ласточек»; наконец, разнорабочий «ямб./ ликующий, поющий, говорящий», по его убеждению, универсально сочетает в себе все и вся. Конечно, эти характеристики в высшей степени субъективны, но не произвольны, поскольку они, по логике вещей, были внушены и подсказаны поэту его читательским и творческим опытом. Резонно было предположить, что в своем дальнейшем творчестве он постарается вольно или невольно следовать им. Анализ большей части стихотворной продукции Набокова подтвердил справедливость нашего допущения. Все пять метров, используемые Набоковым строго «по назначению», не только не противоречат данным им поэтом характеристикам, но и выступают своеобразными циклообразующими катализаторами. То же самое можно сказать и о набоковской строфике.

Продолжение избранной исследовательской стратегии было предпринято мной в следующей монографии, ожидающей своего выхода в свет, в которой уже прямо и недвусмысленно анализируется стихопоэтика уникального в этом отношении мастера – Владислава Ходасевича. Она получила и соответствующий заголовок *Стихопоэтика Ходасевича*.

Ходасевич, в отличие от Набокова не был привержен ни к эстетической оценке собственных произведений, ни к структурной амбивалентности⁷ в своем творчестве, ни, наконец, к версификационной саморефлексии⁸. В этом отношении он скорее напоминал выведенный Набоковым в романе *Дар* образ поэта Кончеева, чем преклоняющегося перед ним Годунова-Чердынцева, т.е., в конечном счете, скорее Моцарта, чем Сальери⁹. Тем интереснее проследить, как формальные элементы его стиха, несущие длинный шлейф более или менее определенных ассоциаций, порожденных громкими прецедентами в прошлом, работают на содержательном уровне. Их объективная значимость и резонансность, естественно, значительно выше, чем у Набокова.

Исследование версификационного мастерства В. Ходасевича, таким образом, тоже не самоцельно. Оно позволяет обнажить механизм формирования субъективных представлений поэта о потенциальных возможностях всех его стихотворных средств как в отдельности, так и в их системной совокупности, что приблизит нас к разгадке вызревания и закрепления в общественном сознании

⁷ Прозы, в собственном, строгом значении этого понятия, он не писал. Его книга о Державине – все-таки скорее литературоведческое, чем художественное произведение.

⁸ Если не считать схем рифмовки, сохранившихся в экземпляре его книги 1927 г. (Владислав Ходасевич: *Собрание стихов*. Париж 1927), принадлежащем Н.Н. Берберовой и хранящемся в библиотеке Байнеке Йельского университета в США. Эти схемы выполняли чисто прагматическую функцию: поэта, скорее всего, интересовало, не выстраиваются ли строки сочиняемых им стихотворений в строфические композиции сами собой, автоматически. Ходасевич, что показательно, одним из первых узнал об «архимедовом» открытии Андрея Белого (См.: Владислав Ходасевич: *Андрей Белый*, в: Владислав Ходасевич, *Некрополь*, Москва 2006, с. 55-56), но отнюдь не увлекся им, а даже вступил в «препираательства» с Белым: «Внесмысловая ритмика казалась мне ложным и вредным делом. Кончилось тем, что я перестал ходить на собрания» (ibidem, с. 56).

⁹ Олег Федотов: *И Моцарт, и Сальери (метастихопоэтика романа Владимира Набокова «Дар»)*, «Нева» 2013, №8, с. 207-222; Олег Федотов: *Между Моцартом и Сальери (О поэтическом даре Владимира Набокова)*. Москва 2014.

более или менее объективных представлений о содержательности метрических, ритмических, строфических и фонических элементов стиха.

Стихопэтика как литературоведческое понятие пока еще не получила всесторонней апробации, из-за чего функционирует не дифференцированно. Видимо, в дальнейшем, подобно поэтике в целом, она будет подразделяться на общую (теоретическую) и историческую, а также частные, изучающие стихопэтические средства каждого стихотворца как системное единство. В ведении стихопэтики могут оказаться и исследования, нацеленные на изучение содержательных свойств отдельных уровней стихового строя произведений: метрики, ритмики, строфики, звуковой организации и рифмы, как в типологическом и историческом, так и индивидуальном аспекте.

БОРИС ИВАНЮК

*(Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина,
Елец, Россия)*

**СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ
И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ.**

On the Structure of Metaphor and Literary Terminology

Abstract

This article discusses the need to systematize concepts and terminologies pertinent to the analysis and interpretation of a literary text as an artistic whole. The article posits metaphor as a productive solution to the problem of professional reading of the text. The structure of metaphor is a sufficient basis for the integration of conceptual, comparative, historical, and probabilistic poetics.

Keywords: text, analysis and interpretation, structure of metaphor, poetics, terminology.

Генетическая память понятий, поддерживающая идею и практику жизне-литературоведения, подсказывает решение терминологических проблем в контексте детерминистского (миметического) триединства: экзистенциальное самочувствие исторического человека – литература – язык ее рефлексивного описания. Временная относительность содержания этого триединства предполагает, во-первых, синхронное осмысление текста каждого периода литературного процесса современным ей и обусловленным ею понятийно-терминологическим языком, а во-вторых, ретроспективное и перманентное переосмысление прошлой литературы в собственных понятиях и терминах литературоведческих школ, что в целом и составляет ее теоретическую историю, в частности, историю терминологических узусов. Поговорим о втором подходе.

При всей правоте признанного положения о том, что формосодержательный потенциал литературы инициирует его диахроническое развертывание, обозначается актуализированная постструктурализмом проблема, которую с не-

которым схоластическим обнажением можно сформулировать таким образом: терминология – конструирует литературу или же наоборот – терминология – ее производное. Эта проблема имеет гносеологический характер как проблема субъектно-объектных отношений, отношений диалогических, которые удобно обсуждать применительно к тексту как основному объекту научной рефлексии.

Исследование художественного произведения в контексте «философии и филологии диалога»¹ стало привычной и продуктивной традицией. В онтологическом плане произведение – инициированный автором диалог бытия и языка, в функциональном – оно представляет собой авторскую реплику в диалогическом единстве литературного процесса, в прагматическом – диалог реципиента с авторским текстом. Он и является предметом нашего разговора.

В процессе общения с художественным текстом следует условно распознавать два вектора, которые практически реализуются в двух взаимосвязанных процедурах его профессионального прочтения: анализе и интерпретации. Аналитическое освоение текста предполагает, прежде всего, востребование его формо-содержательного единства, которое, будучи опосредованным миметическим аналогом мирового всеединства, воспроизводит контекст всеобщих связей (в том числе и литературных) и соотносится с ним в процессе своего осмысления, что придает тексту характер онтологической целостности. Она является его атрибуцией. Это относится как к классическому образу текста, к примеру, концентрическому с обязательным для него представлением о порождающем центре и порождаемой периферии (что обеспечивает тем самым вероятность логоцентрического суждения о нем), так и к неклассическому образу текста, например, развертывающегося по алгоритму непредсказуемой «ризомы» Ж.Делёза и Ф.Гваттари и оправдывающего релятивистское суждение о нем.

При аналитическом вживании в текст происходит неизбежное и, по сути, бесконечное расширение его внутренней реальности за счет востребования его диалогического потенциала, включающего в себя семантическую переключку его собственных структурных элементов, интертекстуальность, авторское отношение к традиции и т.д. В этом востребовании диалогического потенциала текста и заключается репродуктивная функция литературоведа как практикующего дублера автора. При этом его собственное сознание, ведомое текстом, оказывается не способным охватить *свое* содержание единым актом понимания, не способным к саморефлексии, и главное, теряет установку на диалог с авторским сознанием.

Однако именно воспроизведение формосодержательного единства текста и является обязательным условием выстраивания с ним диалогических отношений, обуславливает диалогическую ангажированность читателя. Его роль не сводится к анонимному исполнению авторской партитуры, к роли рецептивного Протея. Его нельзя дискриминировать, как это произошло в ортодоксальном структурализме, превратившего текст в некое изделие без «личного клейма» автора и читателя, изделие, функционирующее в каком-то деперсонифицированном пространстве производства-потребления. «Не являясь зеркальным отраже-

¹ См.: Михаил Гиршман: *Литературное произведение в свете философии и филологии диалога*, в: *Литературоведческий сборник*. Выпуск 28. *Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы*. Донецк 2006, с. 6-13.

нием автора, дублирующем его»², читатель играет роль персонифицированного соучастника текста, обладающего своим собственным миром, воздействующим на объект своего «прочтения». Проблема субъекта восприятия, культивируемая в искусстве XX века на фоне общей релятивизации человеческого мышления, получившей свое наиболее оформленное выражение в теории относительности А. Эйнштейна, активно разрабатывается рецептивной и креативной поэтикой, а также постструктуралистской критикой. Не случайно Р. Барт «смерть автора» (опустим его окказиональную мотивацию) связывает с рождением читателя.

Поэтому задача восприятия представляется двуединой: не только аналитическое вживание в текст, но и рефлексия текста в контексте самодостаточного сознания реципиента. Их единство, достигаемое в практике литературоведческого прочтения текста, порождает произведение в самом идеальном значении этого понятия.

Диалогическое восприятие текста типологически сходно со структурой метафоры. Напомним, она состоит из предмета рефлексии, предиката, т.е. объекта, с которым соотносится предмет, и аргумента, мотивирующего «сходство несходного» (В.Шкловский) между ними. Геном метафоры – мифологического происхождения, а потому ее структура как атрибут художественного мышления играет функциональную роль метода, который, по определению А. Артюха, «фиксирует форму движущегося содержания»³.

Метафорический алгоритм включает: 1. выбор признаков объекта, т.е. придания им статуса предмета рефлексии; 2. «феноменологическую редукцию» (Э. Гуссерль) предмета, вследствие чего он приобретает качество исходного материала; 3. субъектное вживание в остранный предмет, в результате которого вызревает его новое содержание и 4. объективирование этого содержания в предикате. Таким образом, объект метафорической рефлексии обретает поэтическое, мифоподобное инобытие.

Алгоритм метафоропорождения вполне пригоден для объяснения текстопроизводства. Но сейчас о другом. По аналогии с ним можно описать общий ход профессионального восприятия художественного текста. Выбор текста определяется вероятностью диалога с ним, а через него – и субъекта с самим собой, и с автором. Причем, диалога-вопросания, а не опроса с его случайными или конъюнктурными рассуждениями «по поводу» и их профанным логоцентрическим завершением в опережающем ответе. И в этом плане диалог типологически родственен поиску метафорического «сходства несходного» между двумя соотносимыми объектами, а не их внешнего подобия. Это не означает, что в диалоге не заключена установка на вопрошаемый ответ, она обусловлена, с одной стороны, самим текстом, а с другой, – кругозором рецептивного сознания – аналогично тому, как в метафорическом предмете, его субъектном содержании, уже заложен предикатный ответ.

Теперь об острании, двояком – и текста, и субъекта его прочтения. Остранение текста – это придание ему характера безусловной реальности. Оно

² Михаил Бахтин: *К методологии гуманитарных наук*, в: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, с. 368.

³ Анатолий Артюх: *Категориальный синтез теории*. Киев 1967, с. 48.

обеспечивается формосодержательной целостностью текста, аналогичным метафорическому мифоподобию – неразличению содержательного сходства соотносимых в ней явлений и структурных правил их соотнесения.

Что же касается остранения субъекта восприятия, то оно заключается в предварительном отказе от знаний о тексте, по крайней мере, их «ссылки» в периферийную память, как это происходит с понятием предмета в процессе метафорообразования. Обретение реципиентом неангажированного и незаинтересованного «чистого разума» (И. Кант) предполагает установку, о которой писал П. Фейерабенд: «Все методологические предписания имеют свои пределы, и единственным правилом, которое сохраняется, является правило „все дозволено“»⁴.

Это избавляет, прежде всего, от цеховых обязательств и конъюнктурной мотивации в отношении к терминологии.

Собственно же терминологическая проблема связана именно с профессиональным прочтением текста. В него входят, как уже было сказано, две взаимосвязанные процедуры: анализ и интерпретация, что сопоставимо со сдвоенным видением объекта метафорической рефлексии: изнутри его (вживание) и извне – (редакция). Суть первой из них заключается в расподоблении формосодержательной целостности текста, а именно, в структурировании содержания в результате осмысления литературоведом формы, т.е. декодирования авторского языка, что соответствует восприятию метафорического сходства явлений при посредничестве их структурного соотнесения. Осмысление формы вне терминологии невозможно. Форма, с одной стороны, обладает априорной содержательностью, а с другой, функционирует в предлагаемых текстом обстоятельствах, и потому в самом акте освоения формы различаются обе ее ипостаси – словарная и актуальная. Использование терминологии ограничивается первой. Вторая же, с установкой на востребование текстуального содержания, наоборот, стремится к преодолению терминологического языка и обращена к экзистенциальному. К примеру, жанр – понятие «жизнелитературы» (Г. Гачев), в нем совмещаются терминологическое и жизненно мотивированное значения. Содержание же и вовсе не имеет собственного языка и для своей смысловой идентификации нуждается в жизненном контексте. И в этом плане уместным и перспективным представляется дальнейшая разработка терминологии литературоведческой концептологии текста, в частности, его концептологической поэтики. Концепт – понятие жизнелитературное, как и тема, но в отличие от последней, а тем более, от мотива (в толковании формалистов), имеет эйдетический характер, а потому не столько замещает, сколько ограничивает их значение как своего «материального» ядра.

Теперь о второй процедуре профессионального восприятия текста – о его интерпретации. Речь, конечно же, не идет об адаптивном транскрибировании текста, а о его субъектном редактировании. В результате интерпретации в диалогическом сознании реципиента текст преобразуется в произведение, в продукт двух встречных интенций – авторской и читательской. Без этого его жизненный цикл остается незавершенным, ибо только «истолковывая чужое в своих понятиях, в своем горизонте и тем самым по новому демонстрируя его значимость»,

⁴ Пол Фейерабенд: *Избранные труды по методологии науки*. Москва 1986, с. 451.

«герменевтически проясненное сознание»⁵ сможет насытить текст своей субъектностью. В этом плане можно говорить о персоналистичном литературоведении и адекватной ему экзистенциальной терминологии.

Подчеркну, во-первых, что обе эти условно различаемые процедуры – анализ и интерпретация – объединяются в реальном акте «участного поступания», сформулированного М. Бахтиным в *Философии поступка*: «понять предмет – значит понять мое должностное отношение по отношению к нему (мою должную установку), понять его в отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает не отвлечение от себя, а мою ответственную участность»⁶, а во-вторых, что формосодержательная целостность текста обуславливает (в терминах рецептивной поэтики) тот «потенциал восприятия» (Д. Шленштедт), который определяет «горизонт ожидания» (Г. Яусс) диалогических толкований текста.

Аналогичным образом и предмет метафорической рефлексии допускает ограниченное множество предикатных решений. При этом метафора как выраженный выбор одного из признаков рефлектируемого объекта актуализирует в рецептивном сознании другие вероятные признаки – либо выраженные ранее, либо оставшиеся невыраженными. По аналогии – художественный текст является авторским событием бытийно-языкового единства, и первичная задача литературоведа заключается в прочтении текста как авторского модуса осуществления этого единства. Это возможно при условии мысленной актуализации всей его потенциальной сферы, призванной сыграть функциональную роль контекста, подтверждающего относительный, стилиевой характер текста.

В лирическом стихотворении на допустимое наличие этого контекста указывают, прежде всего, такие речевые фигуры открытого авторского выбора, как лексическая и семантическая синонимия, дублетные фразеологизмы, нанизанные и отрицательные сравнения, такие стилистические фигуры, как апофазия (отказ от выраженной ранее мысли), эпитимесис (изменение или уточнение ранее сказанного), апокрисис (ответ на свой же вопрос) и др.

В повествовательном тексте на допустимое наличие виртуального контекста указывает сюжет. Если в классическом произведении он разворачивался по сформулированной еще Аристотелем вероятностной логике, то современная практика сюжетного переигрывания классических текстов (дописывание, в особенности, открытых финалов, парафрастическое переписывание, появление новых сюжетных версий, как, к примеру, анонимный роман-мистификация *Эротические приключения Гулливера*, и т.д.), актуализирует и реализует не апробированные автором сюжеты. Опять же первичным свидетельством наличия сюжетного потенциала текста является его авторская экспликация. Так, мировому роману известны образцы сюжетного полифонизма, пришедшего на смену линейному повествованию (*Лунный камень* У.Коллинза, *Шум и ярость* У.Фолкнера, *Коллекционер* Дж.Фаулза, *Хазарский словарь* М.Павича и др.).

В целом же литературная практика убеждает в необходимости не только центростремительного по характеру исследовательского вектора текста – от речи к смыслу, что обязывает, в частности, реципиента к имманентной верификации

⁵ Ганс-Георг Гадамер: *Актуальность прекрасного*. Москва 1991, с. 71.

⁶ Михаил Бахтин: *К философии поступка*, в: *Философия и социология науки: Ежегодник 1984-1985*. Москва 1986, с. 95.

структурно-композиционной целесообразности и стилевой уместности речевых и сюжетных фигур (феноменологическая поэтика), но и центробежного – от речи к вероятному контексту текста, в сферу реализованных (историческая и компаративистическая поэтика) или допустимых (вероятностная поэтика) возможностей бытийно-словесных скрещиваний, что обязывает, в частности, реципиента к *редакторской* верификации структурно-композиционной целесообразности и стилевой уместности этих фигур.

Подводя предварительные итоги сказанному, можно сформулировать следующее: рецептивная поэтика способна объединить концептологическую, компаративистическую, историческую и вероятностную поэтики для системного участия в решении проблем исследования художественного текста в традиции «философии и филологии диалога», что ставит перед наукой о литературе задачу выработки общего для них терминологического узуса.

Структура метафоры является, на наш взгляд, достаточным основанием для этого.

ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ

*(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Wydział Humanistyczny, Siedlce, Polska)*

МЕТАФОРА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Metaphor in the mirror of contemporary research

Abstract

The article addresses modern ideas about the nature and functions of metaphor. It has been stated that the present-day Humanities have moved away from Aristotle's traditional idea of metaphor as a deviation from direct nomination. The article demonstrates that philosophical, aesthetic, literary researches deal primarily with epistemological, ontological, heuristic, axiological, meaning- and text-forming functions of metaphor.

Key words: metaphor, nature, functions, cognition, value.

Метафора в последние десятилетия стала объектом пристального внимания представителей разных гуманитарных наук. Это обусловлено сложностью как феномена метафоры, так и процесса метафоризации. Г.Н. Складаревская пишет о том, что динамика метафоры (процесс метафорического переосмысления мира) «может быть исследована лишь как комплексная проблема ряда гуманитарных наук: аксиологии, психологии, психолингвистики, фольклористики, возможно, этнографии и физиологии и – наряду с другими – теории номинации»¹.

В современной гуманитарной науке выделяются два подхода к пониманию сущности метафоры. Традиционный подход восходит к античной риторике, прежде всего к Аристотелю, который рассматривал метафору как явление семантического переноса, не связанное с процессами мышления. В таком понимании метафора (греч. *metaphora* – перенесение) – наиболее распространенный троп, основанный на перенесении свойств одного предмета (явления или грани

¹ Галина Складаревская: *Метафора в системе языка*. Санкт-Петербург 1993, с. 27.

бытия) на другой по принципу их сходства, аналогии в каком-либо отношении или по контрасту.

Ф. Уилрайт полагает, что процесс перемещения, имеющий место в этом случае, может быть описан как семантическое движение, представляющее собой двойной акт распространения и соединения, происходящий в воображении и обозначающий существо метафорического процесса. Семантическое «движение» (*phora*) происходит от более конкретного и легко схватываемого образа к тому (*epi*), являющемуся, возможно, более неопределенным, сомнительным или странным. То есть существенный признак эпифоры (метафоры в терминологии Аристотеля) состоит в выражении сходства между чем-то относительно хорошо известным или непосредственно известным (семантической оболочкой) и чем-то, имеющим еще более важное значение, но менее известным или осознанным более смутно (подлинным семантическим содержанием). Эпифора предполагает наличие некоего посредника, образа или концепта, которые могут легко быть поняты, будучи обозначенными посредством соответствующего слова или словосочетания (должна существовать исходная, «буквальная» основа для последующих операций².

В традиции классической риторики метафора описывалась в терминах отклонения от нормы (*deviance*), но отклонение ошибочно приписывалось исключительно называнию. Объективное сходство между самими вещами или субъективное сходство элементов постижения этих вещей считалось основной причиной такого переноса. Предполагалось, что он либо заполняет лексическую лауну, служа принципу экономии, который контролирует присвоение имен новым вещам, идеям и впечатлениям, либо украшает речь, служа главной цели риторической речи, которая заключается в том, чтобы убеждать и улаживать.

Такой подход до сих пор остается актуальным для лингвистов, которые выделяют в метафоре эстетическую (орнаментальную), аксиологическую и генетическую (участие в процессе номинации и тем самым развитии словарного фонда языка) функции и рассматривают ее как чисто языковое явление, основанное на отклонении от прямой номинации. С этой позиции классическая риторика описывала «действие смысла» лишь на уровне слова, проглядев создание семантического сдвига на уровне смысла. Однако если действие смысла сосредотачивается на слове, то его порождение обуславливается всем высказыванием, благодаря чему метафора выступает как сверхсмысл.

Именно поэтому в последние десятилетия XX в. акценты в изучении метафоры сместились из стилистики в сферы, обращенные к мышлению, познанию и сознанию. Благодаря работам М. Блэка, А. Ричардса, Дж. Лакоффа и М. Джонсона, П. Рикёра, Х. Ортеги-и-Гассета, которые во многом наследовали идеи Платона и немецких романтиков, а также А. Потебни, который подчеркивал в метафоре «серьезное искание истины»³, в метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания индивидуально-творческого универсального образа.

² Филипп Уилрайт: *Метафора и реальность*, в: *Теория метафоры*. Москва 1990, с. 83-84.

³ Александр Потебня: *Из записок по теории словесности*. Харьков 1905, с. 261.

Для современной концепции метафоры характерен акцент на ее **гносеологической** функции: «метафорична сама *мысль*», утверждает А. Ричардс⁴; метафора представляет собой взаимодействие идей («связывание двух идей»⁵; «двух мыслей о двух различных вещах»⁶), поэтому она является средством моделирования (конструирования) реальности, с одной стороны, определяя картину мира, с другой стороны, характеризуя сознание говорящего. Метафора, таким образом, является важным средством объяснения мира, или, согласно удачному выражению Н.В. Горбуновой, «многофункциональным» модусом познания, доступа к истине⁷. По словам С.С. Гусева, «никакое знание не может быть получено и организовано без участия метафоры»⁸.

Важнейшим завоеванием современных герменевтических концепций метафоры является утверждение ее **онтологического** значения. Поскольку метафора генетически восходит к мифу⁹ и является одним из средств мифологизирования, она утверждает тождественность человека и бытия, единство всех вещей и явлений, целостность космоса.

Метафора представляет мировидение, где различие существующего полагается условным, где безусловной является тождественность. Именно на основании подобного мироощущения возможно описывать посредством антропоморфных характеристик космос. [...] Метафора заключает в себе совершенно иное по сравнению с привычным постижение реальности, она основана на наиболее глубоких отношениях человека и бытия¹⁰.

Метафора создает синтетический образ, основанный на явлении синестезии и признании неразрывной взаимосвязанности таких понятий, как пространство и время, образ и значение, при этом в метафоре «одно не *означает* другое, а *есть* оно»¹¹ (курсив автора. – Т.А.).

В таком понимании метафора характеризует дорефлективное, непосредственное ощущение и переживание бытия человеком, которое находит выражение прежде всего в поэтическом языке. Наука, согласно воззрениям философской герменевтики, описывает поверхность реальности, и только искусство способно проникнуть в глубинные пласты бытия. «Метафора вбирает в себя, сжимая до немыслимой плотности, громадный объем духовных движений, объединяя миропонимание с мироощущением [...] Она восстанавливает единство смыслового

⁴ Айвор Ричардс: *Философия риторики*, в: *Теория метафоры*. Москва 1990, с. 47.

⁵ Макс Блэк: *Метафора*, в: *Теория метафоры*. Москва 1990, с. 163.

⁶ Айвор Ричардс: *Философия риторики*, в: *Теория метафоры*. Москва 1990, с. 46.

⁷ Наталья Горбунова: *Метафоры познания в творчестве Дж. Элиот*. Автореферат диссертации. канд. филол. наук. Москва 2003, с. 7.

⁸ Станислав Гусев: *Наука и метафора*. Ленинград 1984, с. 11.

⁹ Ольга Фрейденберг: *Поэтика сюжета и жанра*. Ленинград 1936.

¹⁰ Сергей Лебедев, Ирина Полозова: *Метафора как средство познания: традиционная и нетрадиционная модели*, "Вестник МГУ" 1993, № 4, с. 25.

¹¹ Василий Зубов: *Пути метафорологии: О некоторых предпосылках философии метафорического*, в: Василий Зубов: *Избранные труды по истории, философии и эстетике. 1917- 1930*. Москва 2004, с. 73.

поля, размежеванного различными понятийными структурами»¹². Это, по мнению П. Рикёра, основано на том, что метафорическое (поэтическое) отношение к миру реализуется в процессе творчества как целостное единство рационального, эмоционального и имажинативного (воображаемого)¹³.

Интерес представляет гипотеза И.В. Полозовой, согласно которой метафора не только представляет собой форму мышления, но и глубинным образом связана со сферой бессознательного. Спонтанность метафоры, которая возникает чаще всего в результате озарения; мгновенность и целостность восприятия метафорического образа; глубинное сходство между метафорой и сновидением, в основе которых, согласно Ж. Лакану, лежит единый механизм синтаксического смещения и семантического сгущения, – все это, считает И.В. Полозова, позволяет «считать метафору языковым выражением глубинных бессознательных процессов»¹⁴. Данная гипотеза основывается на идеях ученых (К. Юнг, С. Гроф, В. Паули), утверждавших существование Единой реальности, для которой характерны тождественность оснований психики и предметного мира, отсутствие границ между субъектом и объектом наблюдения; именно через бессознательное человек связан со Вселенной и в результате этого получает доступ к ее тайнам, используя, прежде всего, язык поэзии¹⁵.

Благодаря метафоре поэт создает воображаемый мир (мир «как если бы»), смысл и цель которого – обнаружение «скрытых возможностей восприятия объектов и характеристик всех тех событий или явлений, которые составляют содержание повседневной человеческой жизни»¹⁶. Развивая эту мысль, В.Н. Телия пишет: «Модус „как если бы“, посредством которого вводится любой „возможный мир“, снимает многие явные и неявные ограничения, накладываемые онтологией и системой знаний о мире, расширяет возможности перехода от одной системы знаний к другой»¹⁷. Именно поэтому метафорический язык, в целом характерный для поэзии, приобретает особое значение в культурах переходных эпох, когда происходит смена мировоззренческих парадигм и осуществляется поиск новых философских оснований понимания действительности:

метафорические средства как бы очерчивают область нахождения объектов, не существующих в законченном виде, образуя своеобразное «сгущение», в центре которого «пустота». Но заданная извне «форма пустоты» позволяет все же «почувствовать присутствие описываемого метафорой, «увидеть» отбрасываемую объектом «тень»¹⁸.

¹² Владимир Порус: *Метафора и рациональность*, в: *У края культуры (философские очерки)*. Москва 2008, с. 401, 403.

¹³ Поль Рикер: *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение*, в: *Теория метафоры*. Москва 1990, с. 416–434.

¹⁴ Ирина Полозова: *Глубинные основания метафоры*, «Вестник Московского университета» 2004, серия 7: *Философия*, № 3, с. 73.

¹⁵ Ibidem, с. 74–78.

¹⁶ Станислав Гусев: *Смыслы возможного: Коннотационная семантика*. Санкт-Петербург 2002, с. 212.

¹⁷ Вероника Телия: *Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция*, в: *Метафора в языке и тексте*. Москва 1988, с. 40.

¹⁸ Станислав Гусев: *op. cit.*, с. 214.

Метафора, таким образом, выполняет **эвристическую функцию**, указывая на наличие ставших проблемными или еще не оформившихся новых явлений и представлений. Именно поэтому в метафоре имплицитно присутствует потенциальная процессуальность, «выражение динамики вещей»¹⁹: «описать как наличествующие „здесь-теперь“ состояния, одно из которых уже совершилось в прошлом, а другое только совершится в будущем, – такова настоящая функция метафор»²⁰.

Являясь **способом** не только познания, но и **самопознания**, метафора позволяет человеку обнаружить скрытые возможности собственного «я», вступить в диалог не только с миром, но и с собой-другим. В этом отношении продуктивным представляется распространить мысль об актуализации метафорического мышления именно в кризисные эпохи на характеристику духовной жизни человека: поэтические метафоры не только и не столько характеризует особенности авторского видения мира, сколько свидетельствуют о наличии в его сознании неразрешимых, на данном уровне понимания действительности и себя в ней, проблем. Поэтому метафора в художественном произведении характеризует специфику авторского сознания: метафора – «наилучшее выражение глубинного видения вещей [...] стилистический эквивалент психологического опыта»²¹. Добавим: метафоры позволяют в процессе творчества найти интуитивные решения вопросов, связанных с познанием мира и самопознанием. Более того, поэтические метафоры позволяют собрать воедино разрозненные части человеческого «я». Глубоко прав был Э. Паунд, который считал поэзию «прожитой метафорой».

В свете сказанного становится понятно, почему именно в метафоре в силу присущей ей способности к целостному постижению мира максимально реализуется творческая (творящая) сила человеческого воображения. Метафорическое истолкование требует изощренной интеллектуальной способности, «стереоскопического видения», предполагающего способность иметь две различные точки зрения в одно и то же время. Как писал Х. Ортега-и-Гассет, «метафора – это, вероятно, наиболее богатая из тех потенциальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действенность граничит с чудотворством и представляется орудием творения, которое Бог забыл внутри одного из своих созданий, когда творил его»²². В этом смысле, подчеркивают представители современной философской герменевтики, метафоры позволяют человеку увидеть многомерность мира и таким образом «избежать фактической реальности», чтобы затем реализовать свою потребность в ее творческой интерпретации.

Более того, все символические системы, приводит П. Рикёр слова Н. Гудмена, денотативны, так как они «создают» и «воссоздают» реальность. Ставить вопрос о референциальной значимости поэтического языка означает пытаться показать, как символические системы реорганизуют «мир в терминах действий и действия в терминах мира»²³. В этом отношении метафору можно считать мо-

¹⁹ Василий Zubov: *op. cit.*, с. 76.

²⁰ Станислав Гусев: *op. cit.*, с. 216.

²¹ Жерар Женетт: *Пруст-палимпсест*, в: Жерар Женетт: *Фигуры*. Т. 1. Москва 1988, с. 80.

²² Хосе Ортега-и-Гассет: *Эстетика. Философия культуры*. Москва 1992, с. 248.

²³ Поль Рикер: *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение*, в: *Теория метафоры*. Москва 1990, с. 425.

делью изменения способа восприятия мира. Это означает, продолжает П. Рикёр, что метафора отменяет «обыденную референцию, присущую описательному языку», а вводит «референцию второго порядка», выявляя «глубинные структуры реальности, с которыми мы соотносимся, будучи смертными, рожденными в мир и *пребывающими* в нем определенное время»²⁴ (выделено автором. – Т.А.). В терминах русских формалистов метафора это всегда «семантический сдвиг», «остранение», «семантическое смещение».

Выступая как универсальный троп, как способ познания мира и его моделирования / утверждения в художественном творчестве, метафора представляет собой формообразующий принцип человеческой жизни. Об этом писали Дж. Лакофф и М. Джонсон: «Если мы правы, предполагая, что наша концептуальная система в значительной степени метафорична, тогда то, как мы думаем, то, что мы узнаем из опыта, и то, что мы делаем ежедневно, имеет самое непосредственное отношение к метафоре»²⁵. Имея в виду антропологическое измерение метафоры, философ В.Д. Губин назвал свою книгу *Жизнь как метафора бытия*.

Развивая идею антропометричности метафорического акта, В.Н. Телия подчеркивает, что «процесс метафоризации – это всегда некоторая проблемная когнитивно-номинативная ситуация со многими переменными факторами», среди которых – и целеполагающая интенция субъекта, и мотив выбора того или иного выражения, и предметная область самого текста²⁶.

Антропометричность процесса метафоризации основана на том, что установление логических связей между сравниваемыми предметами в поэтической метафоре носит субъективный характер и отражает индивидуальное видение и понимание мира. Констатация этого факта в свою очередь актуализирует проблему интерпретации метафоры. При несовпадении ассоциативных связей возможна неверная интерпретация метафоры, что (с точки зрения психолингвистической концепции метафоры) часто обусловлено психологическими факторами, разделяющими интерпретатора и автора поэтической метафоры. Однако неверная интерпретация – это, прежде всего, вопрос о ценностях, которые исповедуют поэт и интерпретатор. Это, в свою очередь, позволяет говорить об **аксиологической** функции метафоры.

Современные представления о сущности метафоры заставили иначе увидеть ее функцию в художественном произведении. Сегодня метафора выступает как способ смыслопроизводства в рамках художественного целого, а значит, и как способ текстопроизводства, обеспечения целостности текста и построения новой реальности.

Метафора органически связана с поэтическим видением мира. Само определение поэзии иногда дается через апелляцию к метафоре. Тяготение поэзии к метафоре связано, прежде всего, с тем, что поэт отталкивается от обыденного взгляда на мир. В метафоре заключено имплицитное противопоставление обыденному видению мира, она отражает противоречивость впечатлений,

²⁴ Поль Рикер, *op. cit.*, с. 427.

²⁵ Джордж Лакофф, Марк Джонсон: *Метафоры, которыми мы живём*. Москва 2008, с. 25.

²⁶ Вероника Телия: *Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция*, в: *Метафора в языке и тексте*. Москва 1988, с. 34.

ощущений и чувств. «Метафора ... „взрывает” реальность, вызывает шок, высвечивая противоречивые стороны объекта»²⁷. Основываясь не на рациональной, а «имагинативной»²⁸ логике, метафора сближается с мифом, утверждая целостность бытия. Если верно то, что в основе лирики лежит идея разорванности бытия, то в таком случае метафора выступает как способ снятия этой разорванности через соединение с ценностно значимым для данного общества, культуры.

Будучи неисчерпываемыми, метафоры широко применялись в текстах различных литературных эпох, при этом каждая эпоха выдвигала свои ключевые метафоры. Так, по наблюдениям С.И. Кормилова, в эпоху романтизма и символизма широко применялись орфическая метафора тела и жизни как темницы, метафора мира как живого организма, метафоры – символы, к примеру, «огонь», означающий в зависимости от контекста любовь, страсти, стремление к свободе, творческое воодушевление, духовную деятельность²⁹, что выявляет глубинную связь метафор с основной эстетической проблематикой эпохи. То же можно сказать и о способах создания метафорических высказываний: интеллектуальные, предполагающие процедуру логического развертывания смысла метафоры барокко, отличаются от интуитивных, носящих, как правило, окказиональный характер, индивидуально-творческих метафор романтиков.

Происхождение метафоры ищут то в прошлом языка, то в мифе. Иногда имеется в виду слово, которое благодаря своей изначальной метафоричности должно порождать и постоянно питать миф, а иногда именно метафоричность слов считается наследием, который язык получил от мифа и которое он дает ему как бы в долг.

В реальной истории сознания, особенно в его мифопоэтическом прошлом, метафорические аналогии могли носить сюжетно развернутый характер. Возможно, сюжетность и «развернутость» аналогий были более надежным способом сохранить увиденные сходства в коллективном сознании. Древнейший индоевропейский миф о сотворении мира и его следы в разных языках могут служить примером космогонических аналогий, превратившихся по прошествии тысячелетий в стертые метафоры. Так, согласно мифу, сотворение мира происходило по слову Бога (демиурга Брахмы): разделялись небо с землей, первоначально слитые воедино в мировом яйце; мир создавался из огромного тела первоочеловека и первожертвы Пуруши с множеством глаз, голов, рук, ног. Части тела Пуруши становятся основными элементами мироздания (его дух стал луной, глаз – солнцем, дыхание – ветром, пуп – воздушным пространством, голова – небом, ноги – землей, уста – священной рекой Индрой и огнем). Таким образом, мифологическая картина сотворения мира представляла собой цепь уподоблений.

Однако то же можно сказать и о поэтическом творчестве в целом, поскольку в тексте метафоры редко выступают в изолированном виде – как правило, они вступают во взаимодействие, образуя поэтически преображенную картину мира. На этом основана **текстообразующая** функция метафоры.

²⁷ Жак Дюбуа, Филипп Мэнге, Франсис Эделин: *Общая риторика*. Москва 1986, с. 202.

²⁸ Яков Голосовкер: *Логика мифа*. Москва 1987, с. 13, 18 и др.

²⁹ Сергей Кормилов: *Метафора*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва 2003, с. 533.

В текстообразующей функции метафора проявляет себя по-разному – от локального значимого элемента до построения целого текста. Textoобразующий троп всегда выражает основной смысл текста, поэтому текст-метафору можно рассматривать как самостоятельный жанр поэтических текстов – текстов как бы с двумя смыслами, один из которых преподносится через «призму» другого. Так, многокомпонентные, или многофокусные развернутые метафоры нередко организуют тексты, представляющие авторские модели сложных концептов («время», «жизнь», «человек и мир» и т.д.).

Поэтому метафора определяет целостность произведения на всех стадиях ее последовательного развертывания вплоть до стиливой завершенности. Как подчеркивает Б. Иванюк, метафорический характер стиля произведения обусловлен содержанием субъектно-объектных отношений, которые складываются в процессе гносеологической рефлексии и затем преломляются в методе, композиционно-речевой структуре и идее произведения³⁰. Тексты, ориентированные на вскрытие внутренних противоречий тех или иных предметов и явлений, обычно строятся по принципу многократных или многошаговых метафор. Особая роль в этом отношении отводится концептуальным метафорам, которые не только формируют представление об объекте, но и предопределяют способ и стиль мышления о нем: они задают аналогии и ассоциации между разными понятиями и порождают более частные метафоры. Концептуальные метафоры, как правило, обусловлены эпохой, отражая ее ценностные установки, и определяют процесс индивидуально-творческой метафоризации.

Таким образом, метафора всегда – форма соединения общепринятых значений с субъективным отношением к ним. Метафора (прежде всего, индивидуально-творческая) выявляет проблему субъективного мировидения, характеризует своего создателя. Она была, есть и будет главным способом познания мира с определённой функцией интуитивного схватывания непостижимого и основным источником новых смыслов, откровений, инноваций, расширяющих интеллектуальные горизонты.

³⁰ Борис Иванюк: *Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования)*. Черновцы 1998, с. 57-58.

LUDMIŁA MNICH

*(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Wydział Humanistyczny, Siedlce, Polska)*

ТЕРМИНОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО ШЕКСПИРОВЕДЕНИЯ

Terminology of Modern Shakespeare Studies

Abstract

The article discusses the terminology of modern Shakespeare Studies in two aspects. First, the author raises some of the contemporary issues of Shakespeare Studies in Russia and Europe. Second, a short analysis of five current terms of Shakespeare Studies, such as Shakespearisation, Shakespeareanism, Shakespeare-sphere, Shakespearean text, the cult of Shakespeare, is presented.

Key words: Shakespeare, Shakespeareanism, Shakespeare Studies, Shakespearean text, the cult of Shakespeare

Сегодняшнее шекспироведение – это уже самостоятельная область изучения творчества Шекспира и его влияния на культуру (в широком понимании слова), включающая филологические, культурологические, а также интердисциплинарные исследования. Сразу отметим, что шекспироведение активно использует современную терминологию как литературоведения, так и иных, смежных областей научного исследования в зависимости от формулировки конкретной проблемы. Поэтому современные постановки шекспироведческих работ отличаются широтой, интердисциплинарностью, а в некотором роде даже и необычностью.

Если попытаться обобщить магистральную проблематику современного шекспироведения, то можно выделить ряд направлений, наиболее характерных для сегодняшнего развития исследований в области изучения, понимания, интерпретации и реинтерпретации творчества Шекспира. Среди них мы можем чётко определить три тенденции, образующие уже отдельные области исследования:

- 1) Во-первых, можно констатировать постоянный интерес к биографии Шекспира, «шекспировскому вопросу», исторической эпохе, в которой жил и творил великий драматург. И речь идёт здесь не только о том, написал ли сам Шекспир произведения Шекспира, но и о том, как жил, верил, любил и творил человек эпохи позднего Возрождения;
- 2) Во-вторых, не гаснет интерес исследователей к проблеме разнообразных влияний творчества Шекспира на последующее развитие литературы, литературоведения, театра, а также иных областей европейской и не только европейской культуры. Особо в этом направлении следует выделить работы, отражающие проблемы исторической и теоретической поэтик в контексте рецепции идей Шекспира. Одна из лучших публикаций в этом аспекте – книга Джонатана Харриса *Шекспир и литературная теория* (Оксфорд 2010), в которой автор рассматривает все основные движения в современной теории литературы от формализма до нового историзма и постколониальной теории как результат «диалога с Шекспиром»¹.
- 3) И, наконец, в-третьих, постоянно набирают размах и расширяют свой диапазон разнообразные интердисциплинарные исследования, построенные по принципу «Шекспир и ...». Этим вторым составляющим в случаях такой постановки проблемы может оказаться практически что угодно: от психоанализа до You Tube. Приведем только несколько примеров: Dawid Hawkes *Shakespeare and Economic Theory*², Adam Hansen *Shakespeare and Popular Music*³, Catherine M.S. Alexander *Shakespeare and Politics*⁴, Stephen O'Neill *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*⁵.

Не претендуя, конечно, на исчерпывающий анализ сегодняшнего состояния шекспироведения, рассмотрим несколько основных современных терминов, непосредственно связанных со вторым аспектом шекспироведческой проблематики, а именно с изучением наследия Шекспира и его влияния на европейскую культуру. Некоторые из этих терминов благодаря своей философской обобщённости получают в исследованиях статус понятия – шекспировский текст, шекспиризация, шекспиризм, иные, как, например, культ Шекспира – рассматриваются исследователями в зависимости от контекста употребления как концепты или как термины.

Все упомянутые выше понятия и/или концепты, разумеется, имеют общее происхождение: они образованы от фамилии английского драматурга, более того, эти понятия введены русским шекспироведением для осмысления влияния творчества Шекспира на культуру в широком смысле слова, как русскую, так и зарубежную. Таким образом, отмечаемые понятия отражают в первую очередь специфику русского шекспироведения. Наша задача будет состоять в том, чтобы уяснить особенности этих понятий и их употребления, а также сущность про-

¹ Jonathan Gil Harris: *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford 2010.

² David Hawkes: *Shakespeare and Economic Theory*. London 2015.

³ Adam Hansen: *Shakespeare and Popular Music*. London 2010.

⁴ *Shakespeare and Politics*. Edit. by Alexander C.M.S. Cambridge 2004.

⁵ Stephen O'Neill: *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*. London 2014.

цессов ими обозначенных, в русской и европейской культурах. И для начала рассмотрим два, казалось бы, тесно взаимосвязанные между собой понятия – шекспиризм и шекспиризация, – которые (подчеркнём это специально) очень активно разрабатываются в последнее время в работах русских литературоведов (Владимира и Валерия Луковых, Николая Захарова, Бориса Гайдина)⁶.

Прежде всего стоит отметить, что понятие шекспиризм (шекспиризмы) употребляется в двух разных значениях. В первом значении шекспиризм (чаще шекспиризмы) – это созданные Шекспиром выражения, ставшие впоследствии фразеологическими оборотами. Как утверждают исследователи, «по числу фразеологизмов, обогативших английский язык, произведения У.Шекспира занимают второе место после *Библии*»⁷. В то время как шекспиризм во втором значении – это «идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира»⁸. Именно такое определение шекспиризма дает Николай Захаров в объемной монографии *Шекспиризм классической русской литературы. Тезаурусный анализ*. Как указывает автор, этот термин впервые был введен П. Анненковым в книге *Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху* (1874)⁹.

Нас в большей мере будет интересовать понятие шекспиризм именно во втором значении, а также его взаимосвязь с понятием шекспиризация. Интересно отметить, что понятие шекспиризм функционирует также в английском и польском литературоведении. Для сравнения приведу значение термина шекспиризм в английском языке, состоящее из двух аспектов: Shakespeareanism (plural Shakespeareanisms): 1) A term coined by Shakespeare, or otherwise derived from his works; 2) Any media adaptation of his works¹⁰.

Как видим, понятие шекспиризм в русском и английском вариантах совпадает только в первом значении. Что касается второго значения термина шекспиризм в английском языке, т.е. экранизаций произведений Шекспира, то в концепции русского литературоведения – это составная процесса шекспиризации.

В более узком значении по сравнению с русским вариантом, употребляется понятие шекспиризм в польском литературоведении, в то время как понятие шекспиризация в польском контексте вовсе не функционирует. Так, в известном польском *Словаре литературоведческих терминов* есть соответственно статья *Шекспиризм (Szekspiryzm)*, в которой читаем, что шекспиризм отражает отношение к творчеству Шекспира (и вообще к театру елизаветинской эпохи, то есть предшественников и современников Шекспира), имевшее место в драматургии предромантизма и романтизма („Szekspiryzm – zespół nawiązań do twór-

⁶ 1) Николай Захаров, Владимир Луков: *Шекспир как константа и шекспиризм как идейно-эстетический принцип русской классической литературы*, в: *Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры: Сб. научных трудов*. Москва 2009, с. 3-15. 2) Николай Захаров: *Шекспиризм классической русской литературы. Тезаурусный анализ*. Москва 2008.

⁷ См. об этом: Г. Арзуманян: *Изменения, вносимые в шекспиризмы в современном английском языке*. <http://svarkhipov.narod.ru/vip/arzu.htm> (10.01.2016)

⁸ Николай Захаров: *Шекспиризм классической русской литературы...* Москва 2008.

⁹ Николай Захаров: *ibidem*, с.35.

¹⁰ <https://en.wiktionary.org/wiki/Shakespeareanism#English> (10.01.2016)

czości W.Szekspira (i ogólnie: do założeń teatru elżbietańskiego) występujący zwłaszcza w dramaturgii preromantyzmu i romantyzmu”¹¹). Приведённые различия в значении понятия шекспиризм в русском, английском и польском литературоведении свидетельствуют во-первых, о том, что в границах одного термина изучаются в разных странах разные явления, а во-вторых, о том, что нужно быть очень осторожным при переводе иностранных шекспироведческих работ на русский язык.

Вернемся теперь к понятиям шекспиризм и шекспиризация в контексте русского литературоведения. Эти понятия, как уже отмечалось, являются центральными в ряде работ Николая Захарова, Владимира Лукова и других российских исследователей творчества английского драматурга. Так, в цитируемой выше работе Н. Захарова *Шекспиризм классической русской литературы. Тезаурусный анализ* наряду с заглавным понятием *шекспиризм* автор обращается к понятию шекспиризации, которому даёт следующее определение:

Шекспиризация – процесс в русской и мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII века, с другой – то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем¹².

Таким образом, основное отличие в понимании этих понятий и процессов в упомянутой работе заключается в том, что шекспиризм – это явление, в первую очередь, русской литературы: диалог культур России и Европы. В то время как шекспиризация – процесс восприятия Шекспира, характерный как для русской, так и для мировой культуры. Объяснения отличий между понятиями шекспиризма и шекспиризации мы встречаем и в других работах того же автора. Так, например, в совместной статье Николая Захарова и Владимира Лукова *Шекспир как константа и шекспиризм как идейно-эстетический принцип русской классической литературы* специфика употребления терминов объяснена следующим образом:

Хотя издавна термин «шекспиризм» применялся и к зарубежной литературе, наблюдение над употреблением терминов шекспиризация и шекспиризм показывает, что шекспиризация была преимущественно освоением шекспировского наследия в западной культуре, тогда как шекспиризм стал магистральной идеей и творческой задачей русской литературы и культуры¹³.

Такое однозначное утверждение представлено в более «мягком» варианте в работе Н. Захарова, посвящённой классической русской литературе. Проанализировав влияние Шекспира на творчество русских писателей от А. Сумарокова до Ф. Достоевского и Л. Толстого, автор приходит к выводу о правомерности

¹¹ Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J.Sławińskiego. Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s.556.

¹² Николай Захаров: *Шекспиризм классической русской литературы...* Москва 2008.

¹³ Николай Захаров, Владимир Луков: *op. cit.*, с. 14.

употребления двух терминов, определяющих процессы влияния Шекспира, в первую очередь, на русскую литературу, что объясняется предметом исследования:

Усвоение русской классической литературой XIX века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях – «шекспиризации» и «шекспиризме»: для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов – одним словом, поэтики гениального британца, прочно освоенной в русском литературном тезаурусе; для Пушкина, Достоевского и некоторых других писателей увлечение Шекспиром выразилось в переходе от шекспиризации к шекспиризму – конгениальному развитию шекспировского мировидения. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

И дальше о шекспиризации:

Шекспиризация – универсальный процесс, в котором проявилось влияние Шекспира в разных сферах мировой культуры. Шекспиризм – творческая установка, требующая от автора конгениальности Шекспиру. В русской литературе безусловен шекспиризм Пушкина и Достоевского. В какой мере шекспиризм характерен другим мировым гениям, вопрос пока открытый. Нужны новые критические исследования проблемы именно под тем углом, под которым сначала в 1855 г., а позже в 1874 г. П.В. Анненков взглянул на творчество Пушкина¹⁴.

В контексте данного размышления можно говорить о некоем иерархическом подходе к анализируемым терминам: шекспиризм представляет собой высшее проявление шекспиризации, ибо в основе шекспиризации лежит «подражание», а шекспиризм предполагает творческое «развитие» шекспировских идей, равное по уровню, форме и содержанию произведениям английского классика. Отрадно, что автор данной концепции все же не расставляет точек над *i*, но предполагает дальнейшее изучение творчества писателей, и не только русских, в контексте восприятия ими Шекспира.

В заключительной части цитируемой выше работы Н. Захарова, посвященной русской литературе XX века, появляется еще одно понятие, также связанное с влиянием Шекспира – культ Шекспира¹⁵. Это понятие можно назвать и концептом, поскольку оно отражает процессы, связанные с менталитетом и мировоззрением отдельных авторов. Исследователь подробно останавливается на этом концепте во введении и практически без изменений повторяет его определение в других своих публикациях:

¹⁴ Николай Захаров: *Шекспиризм классической русской литературы...* Москва 2008.

¹⁵ О понятии культ писателя см. подробнее: *Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель*. Под ред. М.Надъярных, А.Уракова. Москва 2011.

Под «культом Шекспира» понимается социокультурный феномен, возникший в ряде стран Европы в XVIII веке и постепенно разросшийся до мировых масштабов. Его суть состоит в преклонении перед Шекспиром и в его почитании как одного из величайших гениев человечества¹⁶.

По мнению Н. Захарова, культ Шекспира проявляется в неугасающей популярности и актуальности произведений английского драматурга: в публикациях, переводах на иностранные языки, научном изучении жизни, творчества и шекспировской эпохи, а также в экстраполяции его образов во внехудожественные области, такие как политика, социология, повседневная жизнь и т.д. В русле таких размышлений два рассмотренные выше процессы (шекспиризация и шекспиризм) являются составными культа Шекспира.

Подчеркнём специально, что хотя словосочетание «культ Шекспира» довольно часто используется филологами, оно еще не приобрело статуса термина. В работах Владимира Лукова, посвященных этой проблеме, обосновывается необходимость разграничения филологического концепта «культ Шекспира», используемого в искусствоведческих работах, и термина «культ Шекспира», которым пользуется узкий круг филологов-специалистов.

Отметим, что такой подход очень напоминает известные идеи Харольда Блума о Шекспире как о центре канона европейской классики. Х. Блум в своей книге *Западный канон* в главе *Шекспир как центр канона* детально анализирует своеобразие творчества английского драматурга, позволившее ему быть недостижимой вершиной на протяжении веков. Уникальность и актуальность Шекспира в разных культурах по мнению автора книги «состоит в мощи, с которой он изображает человеческий характер и человеческую личность, а также изменчивость того и другого»¹⁷. Таким образом, понятие *культ Шекспира* и понятие *Шекспир как центр канона* европейской литературы и культуры частично совпадают по своему внутреннему содержанию.

Однако, наряду с термином-концептом «культ Шекспира» русские исследователи предлагают также термин шекспиросфера. Авторы коллективной работы (а также базы данных с таким же названием) Шекспиросфера (*Шекспир, его современники, его эпоха в культуре повседневности*) обосновывают это новое понятие следующим образом:

Мы выходим на представление концептосферы, связанной с именем Шекспира, которую можно назвать «шекспиросферой» (Shakespeare-sphere). В шекспиросферу, несомненно входит как всемирное освоение наследия Шекспира (в формах шекспиризации, шекспиризма, неошекспиризма в литературе и искусстве), так и «шекспировская индустрия» – разновидность «литературной индустрии», одно из проявлений «культа Шекспира», особенно характерное для современной культуры повседневности¹⁸.

¹⁶ Николай Захаров: *op. cit.* См. также: Владимир Луков, Николай Захаров: *Культ Шекспира*, «Знание, понимание, умение» 2008, № 1, с. 132-141.

¹⁷ Харольд Блум: *Шекспир как центр канона*, «Иностранная литература», 1998, № 12, с. 205.

¹⁸ См. об этом подробнее: Валерий Луков, Николай Захаров, Владимир Луков, Борис Гайдин: *Шекспиросфера (Шекспир, его современники, его эпоха в культуре повседневности)*, http://aroundshake.ru/publications/articles/item_3797.html (10.01.2016)

При этом исследователи различают иерархические уровни в шекспировсфере: к высоким уровням предлагается отнести шекспиризацию и шекспиризм, а к низким – так называемую шекспировскую индустрию. Как отмечают авторы этого исследования, «высокие уровни шекспировсферы с развитием в XX веке массовой культуры были потеснены возродившейся, приобретшей новые формы и масштабы «шекспировской индустрией»¹⁹. Авторы упомянутой работы о шекспировсфере обращают также внимание на тот факт, что в последние десятилетия возникает повышенное внимание к современникам Шекспира, а также шекспировской эпохе, современным ему событиям, нравам, обычаям, что находит отражение в публикациях как русских, так и зарубежных исследователей.

Расширить наше представление о понятии шекспировсфера помогают идеи такого направления в гуманитарных науках, как новый историзм. Приведу в этом случае очень емкое и точное определение понятия нового историзма, предложенное известным исследователем Александром Эткиндоном:

Новый историзм – история не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу. Его методология сочетает три компонента: интертекстуальный анализ, который размыкает границы текста, связывая его с многообразием других текстов, его предшественников и последователей; дискурсивный анализ, который размыкает границы жанра, реконструируя прошлое как единый, многоструйный поток текстов; и, наконец, биографический анализ, который размыкает границы жизни, связывая ее с дискурсами и текстами, среди которых она проходит и которые она продуцирует²⁰.

Если понятие шекспировсфера ориентировать на методологию так понимаемого нового историзма, то можно утверждать, что оно предполагает более широкое значение, по сравнению с концептом культ Шекспира, именно за счет изучения широкого контекста шекспировской эпохи и наследия самого Шекспира, как наиболее яркого ее представителя.

Наконец, рассмотрим еще одно, важное по нашему мнению, понятие «шекспировский текст», которое образовано по принципу аналогичных понятий (например, петербургский текст в русской литературе или пушкинский текст в творчестве Анны Ахматовой). Это понятие предложено в работе Елены Демичевой *Шекспировский текст в русской литературе второй половины XX – начала XXI века*. Автор данного исследования рассматривает шекспировский текст как один из наиболее значимых так называемых персональных свертхтекстов в русской литературе:

Начиная с конца XVIII века, когда первые пьесы английского драматурга были переняты на русскую почву, в отечественной литературе начала формироваться шекспировская традиция. Результатом ее развития является «шекспировский текст» русской литературы, который представляет собой не просто совокупность произведений, в которых встречаются сюжеты, мотивы, образы, реминисценции, заимствованные из художественного мира

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Александр Эткинд: *Новый историзм, русская версия*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/edkin.html> (9.01.2016)

В. Шекспира, а систему, компоненты которой связаны между собой различными типами взаимодействий²¹.

В структуре шекспировского текста русской литературы Е. Демичева выделяет два макрокомпонента: «Во-первых, сюжеты, образы, мотивы из произведений английского драматурга, встречающиеся в текстах русских писателей, поэтов, литературных критиков, философов. Во-вторых, образ Шекспира, который стал неотъемлемой частью рецепции его наследия в русской литературе»²².

Исследуя специфику рецепции Шекспира в русской литературе второй половины XX – начала XXI века, Е. Демичева использует методологию личного сверткста и отмечает определенные особенности, характерные именно для «шекспировского текста» русской литературы данного периода:

Первая – обращение авторов к произведениям Шекспира и к их более ранним интерпретациям в литературе – как правило, в творчестве поэтов и писателей, тяготеющих к классической традиции. Вторая тенденция – это различные виды трансформации образов, игра с «”мерцающими” культурными знаками и кодами», в нашем случае – с шекспировскими сюжетами, образами и мотивами, а также с ранее созданными в русской литературе их интерпретациями. Это сопровождается деконструкцией, ироническим переосмыслением пародированием. Такие поэтические явления наблюдаются по большей части в рамках постмодернистского направления²³.

Кстати, в более узком значении словосочетание «шекспировский текст» употребляет Николай Захаров: «Впечатляет «шекспировский текст» русского поэта (Пушкина – Л.М.). При всей его неполноте даже в простом перечислении он огромен»²⁴.

Таким образом, анализируя терминологию шекспироведения, мы можем сделать предварительно несколько выводов. Во-первых, поскольку Шекспир становится сегодня «вездесущим» (как на уровне так называемой высокой культуры, так и во всех видах массовой культуры) и проникает практически во все сферы человеческой деятельности, то появляется необходимость осмысления этого явления, а также процессов с ним связанных. В результате происходит образование новых терминов/понятий/концептов, призванных помочь научному осмыслению этого явления. Во-вторых, при всем разнообразии терминологии, её несовпадении в разных сферах и разных языковых традициях, возникает чисто эпистемологическая проблема соответствия терминов и понятий тем явлениям, которые они обозначают. По отношению к Шекспиру в этом смысле новая терминология не столько ориентирована на изучение и понимание его текстов, сколько на упорядочение и изучение всевозможных способов влияния Шекспира

²¹ Елена Демичева: *Шекспировский текст в русской литературе второй половины XX – начала XXI века*, <http://www.dissercat.com/content/shekspirovskii-tekst-v-russkoi-literature-vtoroi-poloviny-xx-nachala-xxi-v> (10.01.2016)

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Николай Захаров: *Шекспиризм классической русской литературы...* Москва 2008, с. 295.

на европейскую литературу культуру. Насколько приведённые выше термины окажутся востребованными в литературоведении вообще, а в шекспироведении в частности, можно будет убедиться в недалеком будущем.

НИКОЛАЙ РЫМАРЬ

*(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Wydział Humanistyczny, Siedlce, Polska)*

ФРЕЙМЫ КУЛЬТУРЫ И МЕДИЙНЫЕ РАМЫ ИСКУССТВА

Frame and Medial Perspectivization

Abstract

The article considers the notions of border, frame and art material, placing them in relation to the problems of isolation as a creative act of border crossing. This act is born of symbolic value systems existing in culture.

Keywords: isolation, frame, media, creative act in art, cultural significance, Mikhail Bakhtin

Граница – это не термин, так как объем этого понятия по сути безграничен, потому что граница есть буквально везде; можно давать ей простые и поэтому пустые определения, и хотя можно бесконечно анализировать виды, типы, формы, сферы функционирования границы, классифицировать и описывать их, но в общем это мало что дает.

Я полагаю, что о границе в художественном языке есть смысл и думать, и писать, если рассматривать ее в контексте понимания искусства как деятельности, в которой и в продуктах которой осуществляется творческий акт, то есть рождаются какие-то смыслы, какое-то содержание. Нас интересуют, конечно, только границы в культуре и искусстве, – не в природе, и моя статья посвящена границе как феномену художественного языка. Но следует заметить, что любая фиксация природной границы в нашем сознании – как различия, перехода, края – рождает простейшую работу рефлексии: «оказывается, это отличается от того, здесь уже нечто другое, вот тут замечен переход к другому, а это – промежуточная зона; это существует отдельно, а это связано между собой и т.д.». Всякое наблюдение и осознание существования границы вызывает к смыслу, порождает вопрос, что есть что – вопрос о смысле. Если ставить вопрос о том, что «делает» граница и какие функции она выполняет, о том, какие конкретно действия совер-

шает субъект художественной деятельности, устанавливая некие границы, то мы сможем выделить конкретные виды границы, как например, рама или фрейм и зафиксировать то, что они совершают – различают, выделяют, изолируют, обрамляют и т.д. В таком случае появляется возможность установить какие-то значения, позволяющие ставить вопрос об отдельных функциях и терминах. Трудность в данном случае будет составлять выделение конкретного содержания на фоне тех функций, которые может одновременно выполнять в человеческой деятельности сознательное или неосознаваемое проведение границы.

Можно предположить что Ю. Лотман вполне прав, когда говорит, что граница создает семиосферу, то есть культуру: граница – «один из механизмов семиотической индивидуальности»¹, она структурирует пространство реальности, «сообщая ему семиотизированность», всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (свое) и внешнее (чужое), «все пространство культуры пересечено границами разных уровней»² (живое / мертвое, город / степь, мужское / женское и т.д.). Граница разделяет и связывает, создавая таким образом и нечто третье, и это третье есть смысл.

Культура всюду проводит границы и таким образом наделяет смыслом, творит знаки и знаковую реальность, «все мифологизирует». Сам знак существует для нас потому, что он создается путем дифференциации материального субстрата и значения, в результате чего, в свою очередь, создается означающее для некоторого означаемого.

Представления о границе в основном базируются на чувственных, большей частью пространственных представлениях – разделяющих, отделяющих, изолирующих линиях, о началах и концах, восходе и закате, о центре и периферии, тишине и шуме, о субъекте и объекте, фразовых единствах, составных частях предложения и слова. Это естественно, но может быть, более важными являются представления о внутренней границе, определяющей природу вещества, качества звука, внутренней сути явлений литературы и искусства. Речь здесь должна идти о внутренних упорядоченностях и законах, формах, порождающих принципах, проявляющих себя в стиле, форме, тональности, жанре, и когда мы исходим из этого, то понимаем, что эта внутренняя, архетоническая граница – определяет и внешние границы, в том числе такие, как объем, начало и конец, а также понимаем, что внешние границы, в том числе медийный материал текста, способны активно участвовать в формировании внутренних смыслов произведения.

Дело в том, что всякая вдумчивая постановка вопроса о границе в искусстве ведет к проблемам смыслопорождения и творческого акта, так как любой творческий акт начинается с создания границы. Это по определению культурный акт, то есть акт, продуцирующий смыслы и значения. Это культурный акт еще и потому, что в искусстве, которое есть «вторая культура», творческий акт имеет своим предметом именно культуру – ее языки, культурные формы восприятия любой реальности – то есть, всю эту знаковую реальность, все смыслы, творимые культурой.

¹ Юрий Лотман: *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва 1996, с. 175.

² Ibidem.

М.Бахтин показал, что творческий акт начинается с акта изоляции, то есть выведения объекта за границы его чисто функциональных смыслов, освоения содержания от «некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия», как «выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда», «уничтожающее все вещные моменты содержания» и тем самым претворяющего его в нечто «субъективно ценное» и «человечески значительное»³. Можно констатировать, что граница, которую изначально осмысливали в связи с физическими представлениями, как действие, отграничивающее что-то от чего-то, в культуре оказалось действием ментально и духовно ориентированным, направленным на решение вопроса о смысле объекта – его смысле для человеческого бытия. Человек как носитель сознания наделяет явление определенным смыслом, то есть создает определенную границу в общем космосе смыслов культуры. Он *производит* значения и смыслы.

Это и происходит в акте изоляции, которая в искусстве осуществляется разными способами – путем выделения слова синтаксически и интонационно, путем специальной акцентуации, и материально – путем перестановки объекта в другой ряд и контекст, – заключения объекта в рамку. Рама в искусстве – как и в жизни – может быть создана посредством какой-то акцентуации, путем указания на объект пальцем, так или иначе провоцирующей коммуникативную ситуацию: в этой ситуации я обращаю вопрос к объекту – что он есть, и объект должен дать мне ответ и он может это сделать, так как он для меня уже изначально есть часть моего мира культуры, мира смыслов, у которого есть язык – язык, на котором я мыслю и на котором я говорю.

Это позволяет нам понять, например, раму как вид границы, обладающий смыслопорождающей энергией. Понятие рамы широко используется в литературоведении: в немецком литературоведении есть множество работ об обрамленных повествованиях – «*Rahmenerzählung*», особенно на материале новеллистического искусства XIX в., в частности, анализирующих феномен *Gesellschaftsrahmen* – ситуации рассказывания в обществе каких-то историй. У нас это понятие в ходу литературоведческого быта – о рамках писали Ю. Лотман и особенно Б. Успенский в его *Поэтике композиции*. Естественно, речь идет о рассказчиках, точках зрения и т.д., в связи с чем высказывается много интересных мыслей.

Но я бы хотел посмотреть на раму не только в плане поэтики и повествовательных техник, но и как на мощный инструмент творческого акта, своего рода «действующее лицо» эстетического события. В таком случае, естественно, нужно начинать с эстетического явления изоляции, функцию которой рама выполняет очень успешно, просто на композиционном уровне создавая особое пространство, которое не является пространством действительности. Так, важнейшим пунктом размышлений Ю.Лотмана о функциях рамы в художественном тексте являются положения, согласно которым «проблема рамки – границы, отделяющей художественный текст от нетекста, – принадлежит к числу основопола-

³ См.: Михаил Бахтин: *К вопросам методологии эстетики словесного творчества. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве*, в: М. Бахтин: *Собр.соч.* Т.1. Москва 2003, с. 314–315.

гающих»⁴. На материале живописи об этом писали Г. Зиммель и Х. Ортега-и-Гассет. Зиммель исходил из концепции автономии, завершенности произведения искусства: обращаясь к визуальному искусству – произведению живописи, он подчеркивает, что рама картины обеспечивает эстетическую автономность произведения живописи:

...всякая вещь как вещь природная есть лишь точка прохождения непрерывно текущих энергий и веществ и может быть понята только из того, что ей предшествует, значима только как элемент общего природного процесса. Сущность же произведения искусства в том, что оно в себе целостно, не нуждается в связях с чем-то внешним, каждую свою ниточку оно связывает, возвращая ее к своему центру. Поскольку произведение искусства является тем, чем может быть только мир как целое или душа – *единство* из отдельных частей, то оно как мир для себя замыкается от всего внешнего⁵.

В последнем предложении статьи Зиммель, однако, уходит от заявленной жесткости в выделении изолирующей функции рамы и указывает, что рама – не только отделяет произведение от действительности, но и становится посредником между произведением искусства и его окружением: рама «в зримой форме должна решить задачу разделяющего и соединяющего посредничества между произведением искусства и его окружением – в историческом бытии эта задача аналогична проблеме соотношения индивида и общества, их взаимного истирания»⁶. Речь идет о встречах активностей произведения и действительности – это близко бахтинской концепции «автономной причастности или причастной автономности» вообще каждого явления в системе культуры как целого, и именно это обеспечивает значимость и смысл отдельного явления, в результате чего оно «становится как бы некоей монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем»⁷.

Самое важное в бахтинском понимании отрешения или изоляции – то, что изоляция освобождает внутреннюю активность, заключенную в элементе культуры, позволяет ему, во-первых, явить себя в своей собственной сущности, «высказать себя», чтобы стало возможным его завершение⁸ и, во-вторых, чтобы произведение как самостоятельное целое, и скажем, как отдельное высказывание, активно входило в единство культуры, вступая с ним в определенные отношения, которые в общем плане можно определить как диалогические. Б. Успенский писал о рамках художественного произведения в связи с проблемой отделения текста от внешнего мира и таким образом возможности смены точек зрения: из

⁴ Юрий Лотман: *Структура художественного текста*, в: Ю. М. Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с. 203.

⁵ G. Simmel: *Der Bildrahmen, Ein asthetischer Versuch*, в: G. Simmel: *Vom Wesen der Moderne, Essays zur Philosophie und Asthetik*. Hamburg 1990, S. 252. Цитируется по переводу статьи на русский язык: Г. Зиммель: *Рама картины, Эстетический опыт*, in: *Grenze als Sinnbildungsmechanismus, Граница как механизм смыслопорождения*. Самара 2004, с. 190 -191.

⁶ Ibidem, с.194.

⁷ Михаил Бахтин: *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве...*, с. 282.

⁸ См. Михаил Бахтин: *ibidem*, с. 314.

произведения – в мир (внутренняя точка зрения), и наоборот из мира – на произведение (внешняя точка зрения). Для Успенского это был феномен чисто композиционный, но речь здесь может (и должна) идти о структуре творческого акта.

Работа рамы художественного произведения организует не только внутреннее целое произведения как единства, в котором пересоздается входящая в него реальность, но одновременно рама, переорганизуя, пересоздает и свое окружение как внутри своего художественного текста, так и окружающую произведение реальную действительность. Выделенный из реальности и обретший относительную самостоятельность и самоценность фрагмент определенным образом освещает, оценивает реальность, по-своему ее освещая: рама есть обрамление не только самого произведения, которое таким образом изолируется от всего внешнего, но и самого окружения произведения – действительности. Взгляд изнутри произведения, из его ценностно организованного мира вовне – есть изоляция отдельных моментов внешней действительности, отбор одних элементов, исключение других, определенное структурирование внетекстовой реальности – окружения произведения. Произведение есть, конечно, определенная модель всей действительности, и именно модель, так как мир переживается здесь не во всех его моментах, а только в определенных и произведение организует наше видение мира под определенным углом зрения – изнутри произведения.

Так произведение становится рамой для действительности. Здесь и возникают диалогические отношения между смыслами, рождающимися в раме произведения, и смыслами, которые, с одной стороны, принадлежат действительности как культуре в целом, с другой же стороны, некоторым образом центрированы точкой зрения произведения, его смысловой энергией, обрамляющей окружающий мир культуры со всеми ее текстами. Это «центрирование» действительности и создает предпосылки возникновения диалогических отношений между произведением и действительностью. Носителем этих отношений является читатель – это в его сознании, обращенном из действительности в произведение и одновременно из произведения в действительность происходит диалог смысловых энергий произведения и действительности, выступающий и как взаимный спор произведения и действительности, и постижение действительности, в результате чего рождается новое – новое, проблематизирующее «готовые» смыслы культуры и требующее все новой интерпретации произведения.

Постановка вопроса о смыслообразующих энергиях рамы есть углубление в структуру творческого акта, в котором рама и является одним из решающих его инструментов. Необходимо осознать, что сила этого инструмента связана с материальной стороной творческого акта, полнее всего обнаруживающей себя в той главной раме, без которой нет искусства – раме, связанной с *материалом искусства*, с материальными аспектами языка искусства, материальностью текста. Речь идет о медийной раме, обладающей самой большой изолирующей силой, обеспечивающей саму возможность произведения. Это собственно текстовая граница и основа произведения искусства, обладающая своей относительно автономной и поэтому серьезной действенной силой, способной структурировать смысловые активности культуры.

Так изобразительное искусство начала XX века остро почувствовало автономные творческие энергии материала – краски, камня, металла – и стало

с ними работать. Кажется, наиболее сознательно работал в этом плане Поль Сезанн, опиравшийся на энергии материального текста мира и пытавшийся разгадать их тайны, постигнуть в них «другие смыслы», то есть смыслы, противостоящие тем, в рамках которых живет культура и в которых культура вместе с тем «запирается» в своих границах. Этим «непонятым смыслом», «другой красоте» служил Флобер, пытавшийся освободиться от власти культуры в своей личности; европейский авангард обращался к «лирике состояний неживой природы», непостижимой энергии связи атомов и молекул, – связи, «которая сильнее взрыва» (Ф.Т. Маринетти, *Технический манифест футуризма*). Так В. Шкловский, не доверяя идеологии, обращался за помощью к технике языка, так Рильке обращался к «вещам», чтобы освободить их от их «мнимого» существования, чтобы реализовать в них «то желание быть, которое исходит от всего, что есть в природе»; в одном письме он пишет: «отстраненная от любой неясности, изъятая из времени и данная пространству, такая вещь становится непреходящей, способной к вечности. Предмет, служащий моделью, кажется, – вещь, созданная искусством, есть»⁹. Не углубляясь в проблематику «других смыслов», заключенных в чувственной реальности, отметим только функцию материала искусства как своеобразного другого субъекта, который приходит на помощь художнику, пытающемуся «оживить» реальность, пробудить в ней ее имманентные энергии, которые культура, кажется, раз и навсегда овеществила, включив их в свои знаковые системы.

В данном случае нам важна изолирующая сила материала языка – медиальной формы как исходной рамы, обуславливающей возможность произведения искусства. Эта медийная рама в определенном смысле обесмысливает обрамляемый объект, вырывая его из знаковой системы культуры, с неизбежностью абстрагируя какие-то аспекты обрамляемого ею содержания, что-то исключая и редуцируя, выделяя, освобождая и выдвигая на первый план что-то иное, может быть то, что до сих пор не попадало в поле зрения. Эта первичная трансформация объекта, происходящая в акте его изоляции из готовой знаковой системы, в которой он имел заданный культурой смысл, обладает огромной силой смыслового преобразования объекта, в результате чего возникает другое содержание, другой объект, не заданный человеку наличной действительностью культуры. Становится понятным, насколько был прав М. Бахтин, когда писал, что «изолированный предмет – тем самым и вымышленный, то есть не действительный в единстве природы и не бывший в событии бытия»¹⁰. Эта мысль, в свою очередь, указывает на то, что акт изоляции есть акт творения нового, которого еще не было в единстве культуры, нет в ее памяти. Здесь становится понятна принципиальная важность следующей бахтинской мысли: «изоляция

⁹ Здесь же Рильке продолжает: «Тем самым отпадает заблуждение, пытавшееся превратить искусство в произвольнейшее и тщеславнейшее занятие; ведь искусство – это самое смиренное служение, целиком подвластное закону» (Р.-М. Рильке: *Обернейланд у Бремена, 8 августа 1903*, в: Райнер-Мария Рильке: *Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи*. Науч. ред. И.Д.Рожанский; сост.Е.В.Головин. Москва 1994, с. 166-167.

¹⁰ Михаил Бахтин: *К вопросам методологии эстетики словесного творчества...*, с. 315.

уничтожает все вещные моменты содержания»¹¹, то есть снимаются закрепленные, овеществленные в системе культуры значения.

Культура и искусство внутренне глубоко связаны друг с другом уже потому, что у них есть общие творческие задачи – задачи производства смыслов, дающих оправдание и ценностные перспективы бытию человека и общества. Вместе с тем искусство – деятельность, предметом которой является культура, находится в напряженном диалоге с культурой и выступает как «самокритика» культуры, обнаруживающая, что культура не только творит смыслы, но и консервирует их, создавая завершенные системы и ценностные традиции, устанавливающие творчеству отдельной личности определенные пределы. Искусство как бы возвращает культуру к ее истинным творческим задачам, проблематизируя границы, установленные культурой.

Эти границы допустимо, на мой взгляд, толковать как системы фреймов – определенных рам восприятия действительности и реакций на нее. Понятие фрейма выдвинул американский социолог Ирвинг Гофман¹². Он рассматривал эти рамы восприятия как типологически обусловленные «естественными», «чисто физическими» заданностями и как социальные фреймы, обеспечивающие фоновое понимание событий, в которых участвуют воля и разум человека. А эти последние подчиняются в свою очередь, стандартным социальным объяснениям и оценкам – так мы можем толковать чьи-то слова и поступки, опираясь на небольшой набор мотивов их действий, характерных для рамы фреймов определенной социальной группы. Эти рамы восприятия Гофман называет первичными фреймами, связанными с определенными способами понимания и моделирования картины мира с точки зрения каких-то систем или схем интерпретации, контекстов ситуации, моделей понимания и оценки, которые могут быть обусловлены как готовыми социальными ориентирами, идеалами, общепринятыми нормами поведения и общения, так и волевыми и ценностными установками индивидов, индивидуальными реакциями на возникающие в жизни ситуации. Вместе с тем центральным интересом Гофмана являются трансформации этих моделей восприятия и понимания реальности: ученый выделил различные типы «keying» – «систематической трансформации субъектов, действий, предметов, уже осмысленных в некоторой схеме интерпретации...»¹³; это, по его словам, конвенциональные трансформации первичных фреймов – «набор конвенций, посредством которых определенная деятельность, уже осмысленная в терминах базовой системы фреймов, трансформируется в иной, с точки зрения участников, вид деятельности»¹⁴.

Понятие фрейма раскрывает языковую структуру культуры, – в рамках одной системы языка совершается множество конкретных речевых высказываний (пониманий, оценок, решений, поступков). В конечном итоге все эти акты сознания осуществляются в рамках заданной системы, располагающей большим набором техник порождения определенных ментальных актов. В конечном итоге

¹¹ Ibidem, с. 314.

¹² Ирвинг Гофман: *Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта*. Москва 2004.

¹³ Ibidem, с. 106.

¹⁴ Ibidem, с. 104.

теория фреймов позволяет увидеть культуру как сложную семиотическую систему типологически-определенных «заданных» структур сознательной деятельности человека, вместе с тем допускающих много возможностей варьирования смыслов и оценок. Система языка – будь то вербальный или другие языки или язык культуры – обладает своим материальным субстратом, функционирующим по определенным правилам и предлагающим определенный набор техник построения высказывания или совершения поступка. В лингвистике и философии было выдвинуто понятие дискурса, – как практик построения высказываний, связанных с определенными семантическими полями; эти практики подчиняются своим правилам оперирования определенными семантическими единицами.

Творческий акт в искусстве изолирует из системы языков культуры отдельные элементы, можно в данном случае сказать – фреймы, дискурсы, чтобы обработать и переработать их способом, позволяющим иначе их позиционировать, включить их в иные системы отношений, иные контексты, перевести их на другой язык – язык искусства, в котором ослабляется связь слова с его онтологическим референтом. Языки искусства предполагают наличие других правил совершения высказывания. Таким образом искусство разрывает установленные культурой цепи заданностей, открывая в явлениях, обозначаемых и осмысляемых в социальной практике, другие возможности.

Чтобы стало возможным такое отношение искусства к действительности, нужно не только быть внутри культуры, но и суметь завоевать определенную независимость от ее всепроникающей власти, – нужно найти для себя определенную позицию вне ее – позицию вменяемости, позволяющую работать с языками культуры как с чем-то отдельным от себя. Для художника это становится возможным как раз благодаря изолирующей силе медийного материала, который, конечно, при этом ставит перед художником и свои требования, предлагает ему свои техники работы. Абсолютной свободы быть не может, в абсолютной пустоте человеческое творчество невозможно, так как пустота бессодержательна.

Но что действительно содержательно – это именно позиция вменяемости по отношению к миру, создающая пространство новой «работы понимания» и новых форм творчества. Обретение позиции вменяемости творческого субъекта является одним из важнейших условий эстетического события: «Изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собой»¹⁵, – пишет М.Бахтин.

Все художественные языки внутренне связаны с определенными свойствами их материала, так как материал является не только препятствием для свободного творчества, но и его важнейшим условием, позволяющим совершить акт изоляции, – еще не чего-то конкретного, а самой возможности изоляции чего-то, что может быть помещено в пустое пространство, в котором можно отре-

¹⁵ Михаил Бахтин: *Автор и герой в эстетической деятельности*, в: М. Бахтин: *Собр. соч.* Т. 1. Москва 2003, с. 145. Мысль о принципиальном эстетическом (и этическом) смысле позиции вменяемости – одна из центральных в этой книге и имеет фундаментальное значение для эстетики и теории искусства Бахтина, как это, например, видно также и в ранней статье ученого *Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве*, с. 290, след.

шиться от власти ближайших условий, интересов и контекстов, чтобы заново самоопределиться, получить возможность свободного саморазвития. Поэтому можно согласиться с утверждением, что «материал является первичным элементом формы, в творческом процессе он может находиться в начале реализации идеи художника»¹⁶. Замена материала неизбежно влечет за собой концептуальные изменения замысла.

Одна из глав цитированного социологического исследования Ирвинга Гофмана посвящена анализу условностей театрального языка, «которые отличают реальное взаимодействие лицом к лицу от того типа взаимодействия, которым является проигрывание сценической партии»¹⁷. Решая свои задачи социологического исследования форм поведения человека и отвлекаясь от всех концептуальных аспектов эстетического события, от проблемы способов интерпретации драмы в пространстве сценического действия и особенностей творческой деятельности актера на сцене, ученый в качестве примера фрейма показывает роль условностей театральной сцены как чисто медийных трансформаций некоего внесценического материала.

Ученый выделяет 8 аспектов трансформации фрагмента внесценической, действительности в сценическое бытие, начиная от момента поднятия занавеса, создающего впечатление, что участники изображаемого события не замечают того, что внезапно оказались на виду у множества совершенно посторонних людей, от условности отсутствия четвертой стены и потолка, способов ведения речей актеров, развернутых к зрительному залу, до «реплик в сторону» и не бытовому отточенных и завершенных по смыслу, автором сознательно наполненных многозначительным содержанием реплик сценических персонажей¹⁸.

Простые, но незаметные для привыкшего к театральному языку зрителя практики театра существенно трансформируют реальные события человеческого общения (в данном случае, правда, это все-таки драматургический текст, изображающий реальные отношения людей, но для И. Гофмана в данном случае это неважно) в сценическое действие, подчиняющееся условностям этой формы искусства. Актеры следуют не только логике художественного образа, заданного текстом драмы (как правило, учитывающим условия ее сценического воплощения и тем самым применяющегося к условиям сцены), но и собственно медийной технике, в которой происходит вполне зримая, слышимая и эмоционально, а также эстетически действенная изоляция эстетического пространства от пространства и зрительного зала, и просто жизненного континуума. Насколько глубоко происходит отрешение этого художественного пространства от «жизни», свидетельствуют прямо-таки издевательские изображения условностей оперного спектакля у Льва Толстого – автора замечательных драматургических произведений. Но условности оперы по-своему продолжают и усиливают условности, обусловленные медийной формой театрального представления. Весьма сознательно относился к этим условностям классицистский театр, придавая огромное

¹⁶ Winfried Nußbaumüller: *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt*. Peter Lang 2000, S.16-17.

¹⁷ Ирвинг Гофман: *op. cit.*, с. 201.

¹⁸ Ирвинг Гофман: *Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта*. Москва 2004, с. 201-206.

значение отрешающей технике спектакля, начиная от правил скандирования стихотворного текста, поз и характера движений актеров на сцене и кончая их костюмами. Эти техники были связаны с художественными концепциями классицизма, поднимающими сцену над бытовой реальностью в область сущностных проблем личностного бытия человека.

Техники практической работы художника с материалом искусства меняются на протяжении веков, обладают определенными отличиями в разных культурах, но они оказываются средствами создания, обработки и переработки, выстраивания, организации того, что входит в замысел поэта. Их функционирование в тексте художественного произведения обусловлено замыслом художника, но они, в свою очередь, что-то подсказывают автору, определяют собой какие-то черты его замысла. Не только у дилетантов и графоманов, но и у настоящего поэта-творца, у настоящего художника замысел произведения изначально связан с медийным материалом искусства.

Итак, медийный материал - это изолирующая рама, выполняющая функции, во-первых, изоляции объекта от действительности путем перенесения его в определенную медиальную среду (Стефан Малларме называл это транспозицией), что дает возможность автономной от прагматики и синтагматики, от идеологических составляющих действительности работы с объектом; во-вторых, изоляции и разработки, развертывания определенной семантики данного объекта в действительности, что так же следует назвать перспективацией – определенным структурированием объекта, связанным с природой материала.

Материал чрезвычайно интенсивно, а главное – существенно, перспективирует и особым образом семантизирует изолированное содержание. Назовем это явление медийной перспективацией или медийной семантизацией. Так в живописи неизбежная трансформация трехмерного пространства в технике изображения физического объема на плоскости означает изоляцию, абстрагирование определенных моментов этого объема от целого, и эти моменты берут на себя целое, становятся знаком целого, определенным образом его перспективируют, то есть организуют его эстетическое бытие с определенной позиции и в определенном аспекте. Двухмерное изображение создает знаково-символическое пространство, материальность которого выполняет почти только служебную роль, затем вырабатывается техника создания на плоскости иллюзии трехмерного материально-физического пространства, соединяющего в себе выраженную материальность и внутреннюю символичность.

Материал уже по своей природе не может не определять существеннейшие особенности структуры художественного образа, в том числе и вносить коррективы в замысел творческого субъекта. Материал в искусстве не пассивен, он тоже активен, и его активность играет существенную роль в создании произведения. Живое тело, изображенное в камне, пространство, переданное на живописном полотне, описанная несколькими словами внешность человека, пейзаж, – неизбежно редуцируются до определенных аспектов, деталей, которые, однако, должны схватить целое и сделать это под определенным углом зрения. Всякий материал с неизбежностью перерабатывает – абстрагирует и на своем языке объективирует отдельные моменты реальности, на основе этих отвлеченных от целого аспектов автор структурирует художественное целое. Следует согласиться с Дитером Мершем, который пишет, что в качестве материального диспо-

зитива материальная среда и ограничена и продуктивна¹⁹. Уже на уровне замысла творческий субъект, подчиняясь чисто техническим возможностям материала, до некоторой степени отчуждается от своей субъективности, в том числе и от субъективности своей эпохи культуры: «Любое материальное осуществление замысла вносит необходимые коррективы, дополнительную конфигурацию, ту особую эстетическую концептуальность, которой нет в образе без носителя, без слова в литературе, без краски в живописи и т. д.»²⁰. Медийная изоляция всегда есть и перспективация.

Модель (объект) обнаруживает таким образом какие-то особенности своей природы, не открывающиеся для нас иным способом – медийная перспективация, нечто изолируя, выделяя и выводя на поверхность, создает особое видение предмета и особым образом его семантизирует. Художник потому и художник, что он видит эти возможности материала и работает с ними. Так цвет живописного («автономного») объекта представляет данный объект как целое, но в определенной перспективе. Кубизм радикально усилил эффект как бы вторичной медийной перспективации объекта, дополнив первичную прямую перспективу круговой, совершив ход как бы в обратном направлении, от иллюзии природы «к самой природе», но уже на основе и в рамках двухмерной медийной перспективации на картине встречаются сразу несколько способов перспективации.

Акт изоляции есть исходное событие творчества, делающее возможным конкретный творческий акт. Искусство невозможно без изоляции, а изоляция невозможна без участия медийной среды, творческий субъект не преодолевает и не уничтожает медийный материал уже потому, что без него невозможен акт существенной изоляции, позволяющий что-то создавать. Медийная изоляция не только изолирует, отрешает, освобождает реальные жизненные содержания от овеществленной функциональности в знаковых системах наличной действительности, но и создает для этих содержаний раму пространства, в котором они могут как бы родиться заново и зажить в творческом акте художника. Отношения художника с медийной средой – это отношения не использования, а сотрудничества, предполагающего уважительное внимание к материалу, к тому, что он может подарить творческому субъекту.

¹⁹ Dieter Mersch: *Einleitung: Wort, Bild, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens*, in: *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München 2003, S. 9–49, hier S.12.

²⁰ Cp. Richard Serra: *Schriften und Interviews*, 1970–1989. Zit. nach: Nußbaumüller W. S. 67.

ОЛЬГА ЧЕРВИНСКАЯ

*(Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича
Черновцы, Украина)*

**ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫЙ ТЕРМИН «АЛЛОТРОПИЯ»
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ ОБИХОДЕ**

The natural sciences term “allotropy” in modern literary use

Abstract

Questions related to the “language of science” and terminology remain unresolved due to their centrality to epistemology and in the context of “crisis of metaphysics” at the turn of the 19-20th centuries. In the 20th century, W. F. Ostwald and A. N. Whitehead were the most consistent in defending the importance of a terminological toolkit, in the wake of Aristotle. In this article, we consider allotropy as an indicative term which was introduced by the mineralogist and chemist J. J. Berzelius in 1841, in order to designate different forms of existence of homogeneous elements (for example, silicon and diamond). Much of the historical experience of the 20th century actualizes the paradigm of *allotropy*: today a representative of any nation can live outside their country of origin, yet keeping their ideological presence in the structure of the nation. A special cultural situation in the postcolonial and post-Soviet world allows us to constitute this important, albeit evasive component of historical movement in all its importance. The article explores the ambiguous nature of the process of development, progress, deformation or dying of separate cultures, as well as the role of allotropy. This is an emergent situation. The factor of allotropy presupposes a preservation of the immanent stability of certain forms, even when some of the external characteristics are lost.

Key words: term, allotropy, allotropy attractor, bilingualism, own / other, emergency, post-colonialism.

Предыстория естественнонаучных терминов в современном научном обиходе уходит своими корнями в терминологическую зону натурфилософии, изначально интерпретируемой как стык философии и естественнонаучных областей знания (в первую очередь – это химия, физика, астрономия, биология, география,

геология) в обход –подчеркну интригующе – математики и логики, относящихся к так называемой формальной науке.

Вопрос о «языке науки» был болезненно заострен на рубеже XIX–XX ст. в контексте «кризиса метафизики», но остается открытым и до сих пор в силу своего имманентного всеприсутствия в любой из областей научного сознания. Из многих приобщившихся к вопросу ученых (таких, например, как М. Хайдеггер (1889–1976) и Л. Витгенштейн (1889–1951), стоявших на противоположных позициях) необходимо назвать в первую очередь двух, позиция которых существенным образом заостряла проблему. Речь идет о выходе из имперской России Вильгельме Фридрихе Оствальде (1853–1932) и англичанине Альфреде Норте Уайтхеде (1861–1947), которые наиболее последовательно отстаивали значимость натурфилософских традиций науки, включая ее терминологический инструментарий. Именно они оставались верны «традиционно-классическому – идеалу философского (метафизического) знания, идеалу, который впервые в строго теоретической форме сформулировал еще Аристотель»¹. Комментируя вклад в методологию науки Уайтхеда как «философа-системосозидателя», М. А. Киссель обозначил важный пункт:

Самый главный урок, который преподнес Уайтхед своим современникам и потомкам, сформировавшимся в условиях антагонизма позитивистского метафизического нигилизма, с одной стороны, и иррационалистического субъективизма – с другой, состоит в том, что философская традиция при надлежащем ее обновлении становится фактором прогресса в нашей сегодняшней жизни так же, как и в прошлом. [...] Опасно окостенение традиции, но не менее пагубна и анархическая страсть к разрушению всего старого. «Искусство прогресса состоит в умении сохранять порядок в самом изменении и сохранять изменение в недрах порядка... Одного порядка недостаточно. Нужно нечто более сложное. Необходим порядок, пронизанный новизной». Каковы бы ни были недостатки диалектического идеализма Уайтхеда, вся его философия проникнута идеей того, что в меняющемся мире надо и думать по-новому. И в этом ценность «философии процесса»².

Использование естественнонаучных терминов в современном литературоведческом обиходе соответствует именно таким убеждениям и является привычным, хотя и не всегда обоснованным занятием. Этот вопрос никогда, кажется, широко не обсуждался. Станным образом сегодня, когда от ученого в первую очередь требуется обозначать свои методологические ориентиры, практически не возникает вопрос о терминологическом тезаурусе его научного письма. Нередко в работах активизируются термины, не вполне критично почерпнутые из разных областей и не совсем корректно согласующиеся между собой в пределах научной темы. На мой взгляд, уже назрело следующее требование: вместе с методологическим обоснованием общего направления работы следует давать и соответствующее терминологическое обоснование эксплуатируемых автором научных парадигм.

Современность возродила и в гуманитаристике вкус к лабораторным ситуациям. Поэтому хорошо будет обратиться к тем факторам в истории культур,

¹ Альфред Уайтхед: *Избранные работы по философии*. Москва 1990, с. 3–4.

² Ibidem, с. 53–54.

на которых современный исследовательский взгляд обязан бы был фокусировать свое внимание, именно исходя из собственных впечатлений. В качестве показательного термина возьмем так называемую «аллотропию». Это понятие было введено в науку еще в 1841 г. шведским химиком и минералогом Йенсом Якобом Берцелиусом (1779–1848) для обозначения разных форм существования однородных элементов (например, кремний и алмаз). Позже, в начале XX в., было признано, что различия в кристаллической структуре простых веществ (например, углерода или фосфора) также являются причиной allotропии. Тем не менее, в 1912 г. упомянутый выше В. Оствальд настаивал, что *аллотропия* элементов является просто частным случаем *полиморфизма* кристаллов, и предложил отказаться от термина. Однако по сей час естествознание оба термина использует параллельно.

В целом, *аллотропия* может быть интерпретирована и в филологическом ключе – через метафору имманентной устойчивости химического вещества: скажем, *Вода* или *Олово* – жидкие, застывшие или дымящиеся, они, однако, не меняют своей специфической формулы. «Облако, росинка, айсберг» – все это формы одного и того же вещества, являющиеся ипостасями единой сущности.

Несмотря на свой семантический потенциал, термин *аллотропия* употребляется только в естественных науках и практически отсутствует в литературоведческом (шире – гуманитарном) лексиконе, хотя вполне уместно вооружиться этим старинным научным термином как минимум потому, что в нем содержатся хорошо знакомые филологу общенаучные греческие корни (*αλλος* – другой, *τρίτος* – поворот, свойство). На мой взгляд, из поля зрения аналитиков культуры соответствующий этому термину крайне специфический, но и устойчивый «фермент» культуры систематически выпадает, хотя в историческом пространстве именно наличие allotропных форм, конвергентность их реально зыбких параметров выступает в самом широком смысле наиболее существенным консервантом традиции. Актуализирует парадигму *аллотропия* весь исторический опыт XX в.

Как бы вопреки гераклитовой доксе, вопрос об обновлении исторической перспективы определенной культуры выглядит как вопрос ее регенерации, а не эволюции. Условия, при которых возникает благоприятная в этом смысле историческая ситуация, практически неисчислимы, однако есть общий онтологический знаменатель – усвоенное опытом разрушение прежнего уклада, в единоборство с чем вступает историческая память как заключительный фактор длительного во времени дискурса. Именно здесь мы и можем наблюдать явление, обозначаемое термином «культурная allotропия».

В каждом очередном новом временном «фрейме» наравне с различными нововведениями остаются стойкие (очевидные или латентные) композиционные факторы, из которых осознания требует следующий: локализованный остаток Другого, который одновременно возникает / не возникает и как Иной. Существование, ферментированное таким условным, достаточно нечетким термином как ментальность, происходит не всегда в гомогенном культурологическом топосе. Украинец (русский, иудей, итальянец, поляк, китаец, араб или представитель любого из других народов) может жить и за пределами страны, сохраняя свое идеологическое присутствие в составе нации, и таким образом он остается одной из ее «аллотропных» форм.

Особая культурная ситуация в постколониальном и постсоветском мире позволяет сегодня конституировать этот важный, хотя и неопознанный компонент исторического движения во всей значимости его общеисторического смысла (хотя, думается, подобного рода казусы имели место всегда). Надо увидеть в нем потенциально емкую литературоведческую парадигму, подразумевающую существование определенного феномена (даже, например, жанра или метра) в различных его «физических» состояниях и проявлениях. Логично предположить, что отношения между формами этих проявлений в пределах подобного и якобы однозначного феномена неисчислимы и могут быть самыми неожиданными: от взаимосвязанных до откровенно агрессивных. Как бы это ни показалось парадоксальным, но аллотропия является сущностным аргументом обновления формы.

Аллотропия может обнаруживать себя в разнообразных планах – там, где имеют место как определенные «общие знаменатели», так и одновременно «несходные ориентиры текстовой стратегии»³. Если, к примеру, автор материализует свою творческую идею посредством экфразиса, то последний по своей функции будет не иначе как аллотропом этой идеи, что согласуется с интерпретацией понятия экфразис (экфрасис) в формулировке Л. Геллера: «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»⁴. Характерно, что Т. Бовсунівська со ссылкой на античную практику риторики подчеркивает родство таких понятий как «экфразис» и «гипотипозис» («создание художественной картины (выразительного яркого описания) на основе жизненного наблюдения»⁵). Однако, следует понимать, что из этих двух «родственных» понятий лишь экфразис можно отнести к аллотропной матрице, тогда как «яркие описания на основе жизненных наблюдений» наряду с большинством других фигур являются оружием текстотворения.

Конверсия аллотропных форм осуществляется под влиянием деформации привычного контекста, благодаря своей полифункциональной специфике, и играет первейшую роль в регенерации культурной традиции. В культурологическом аспекте любая из условно однородных культур или, подхватывая выражение П. Сорокина, «социокультурных тел» в контекстах своего развития неизбежно сталкивалась, сталкивается или еще столкнется в будущем с ситуацией, когда эта однородность перестает быть очевидной. Сама по себе эта специфическая ситуация культуры обусловлена наличием «окружающей среды» – контекста, как среды реально чужой, на которую, хочешь не хочешь, приходится реагировать.

Аллотропная ситуация стала первым толчком для философской платформы Юлии Кристевой – имею в виду ее сочинение-эссе *Сами себе чужие* (*Étrangers à nous-mêmes*) (1988)⁶. Идея оказалась актуальной не только для нее.

³ Тетяна Бовсунівська: *Синкретизм мистецтва і становлення теорії екфразису*. Київ 2013, с. 5.

⁴ Леонид Геллер: *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, в: *Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума*. Москва 2002, с. 13.

⁵ Тетяна Бовсунівська: *op. cit.*, с. 11.

⁶ Julia Kristeva: *Etrangers à nous-mêmes*. Paris 1988.

К примеру, в показательной в этом же отношении статье Юрия Шевелева *Николай Ге и Тарас Шевченко: художник в ином контексте* (1989) мы улавливаем аналогичный акцент. Критик идентифицировал Николая Ге именно украинцем, вопреки тому, что этот художник обычно называется российским и рассматривается в кругу Товарищества передвижных художественных выставок (1870–76). Акцентируя проблему «второго» (т. е. украинского) контекста жизни и деятельности художника, Шевелев находит его «типологически подобным» Тарасу Шевченко, исходя из «общности подхода к теме и стиля ее подачи». Конечно, Шевелев не упускает здесь из виду и языковой вопрос, как заслуживающий «особого интереса». Однако он не считает его первостепенным аргументом в выявлении инаковости, а обращает внимание на другие, не менее значимые факторы. Он пишет:

Неизвестно, на каком языке разговаривали между собой Николай и Анна в семейном кругу и с сыновьями. Скорее можно предположить, что это был русский язык [...]. Однако повседневный русский язык помещичьих слоев имел сильную примесь украинского. [...] С уверенностью можно сказать одно: Ге знал и любил украинский язык. Когда и при каких обстоятельствах он его воспринял, остается в области домыслов⁷.

Ю. Шевелев ни в коем случае не упрощает идею украинства и никогда не интерпретирует ее как классовую идею, акцентируя прежде всего так называемую «духовную общность».

Ге принял язык и особенности народного быта, но он, — подчеркивается им — не идеализировал крестьян за какие-то исключительные человеческие качества, за принадлежность к определенной этнической общности. Он и сам принадлежал к той общности (украинского), любил чувствовать вблизи ее дух⁸.

Таким образом, здесь фиксируется ситуация существования определенной культуры в переплетении с «тканью» другой культуры. Еще один украинский вариант аллотропной ситуации акцентировала Соломия Павлычко в своем анализе двух полярностей украинской поэтической традиции в эмигрантской среде Америки и Нью-Йорке 60–70-х годов (так называемой НЙГ и журнала *Киев*):

Можно предположить, что учредители публикуемого в Америке журнала «Киев» хотели сказать своим названием: где бы мы ни оказались, мы остаемся киевлянами, украинством, культивируем свою украинскость и считаем Киев столицей украинской литературы со всеми вытекающими последствиями. Таким образом, «Киев» становится оазисом «своего» на просторах другого, чужого, с которым можно не иметь никакой связи.

Нью-йоркская группа поставила противоположную задачу — открытости к миру, интеграции с иноязычными культурами⁹.

⁷ Юрій Шевельов: *Вибрані праці у 2 кн. Кн. II. Літературознавство*. Київ 2008, с. 122–123.

⁸ Ibidem, с. 123.

⁹ Соломія Павличко: *Теорія літератури*. Київ 2002, с. 383.

Аналогичная ситуация была органичной для колониальной и постколониальной культур. Одним из исключительно важных маркеров здесь является так называемое *двуязычие* (язык племени и язык колонистов), которое осталось на этнических территориях даже после радикального распада колониального устройства. Фактически прошло уже более полувека с тех пор, как колониализм потерпел крах, но и сегодня на африканском континенте английский, французский и немецкий языки продолжают быть удобным коммуникативным полем для разноплеменных культур. Об этом в Украине уже есть ряд серьезных исследований, посвященных транскulturации «гибридных социумов»: это работы И. Логвинова (исследователя магрибского региона, в частности, франкоязычного творчества алжирок Асии Джебар и Лейлы Себбар, как образцовых писательниц в аутентичном/аллотропном и ассимилированном вариантах)¹⁰, работы О. Штанюк (о влиятельнейшем из африканских прозаиков конца XX в. нигерийском англоязычном писателе Чинуа Ачебе, представителе пятидесятимиллионного (!) племени Игбо)¹¹, а также историко-поэтологические разыскания И. Сатыго (переводчицы и исследовательницы поэтического наследия сенегальского поэта, мыслителя и политика Леопольда Сенгора)¹².

Ученые сближаются в своих выводах, подытоженных И. Сатыго:

Уроки прошлого фактически учат, что иноязычие играет немаловажную роль в процессе национального единства и самоутверждения. Не всегда негативную роль, однако это явление не может быть пожизненным. Для науки важно проследить эволюцию этого иноязычия, уметь спрогнозировать, будут ли национальные африканские культуры в итоге включены в мировой культурологический процесс, или останутся на второй ступени позиции в контексте «цивилизованной» европейской литературы¹³.

Но, безусловно, перед нами проблема не только новейшей эпохи, а реальный компонент всего мирового движения культуры.

Для начала, в качестве убедительного примера имеется ветхозаветная история Иосифа и его братьев, знаменитая тем, что, несмотря на блестящую карьеру царедворца при фараоне, Иосиф остался сторонником закона Авраама, иудейским патриархом даже в египетском рабстве. Благодаря ему еврейская культура в рамках культуры египетской сумела не только не раствориться, но еще и обескровить последнюю (Быт. 37–50). Не менее показательна история пророка Моисея, свидетельствующая о четком осознании отдельным жившим

¹⁰ Ігор Логвінов: *Творчість франкомовних алжирських письменниць А.Джебар і Л.Себбар в аспекті маргінальних явищ літературного процесу*: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ 2008.

¹¹ Олеся Штанюк: *Творчість Ч. Ачебе: постколоніальна ідея художнього самовизначення у форматі інішомовності*: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ 2013.

¹² Ірина Сатиго: *Творчість Леопольда Сенгора в контексті франкомовної поетичної традиції XX ст.*: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04. Київ 2014.

¹³ Ірина Сатиго: *Феномен інішомовності в артикуляції етнічної свідомості (з досвіду африканського поета Леопольда Седара Сенгора)*, в: *Питання літературознавства: науковий збірник*. Чернівці 2010, с. 200.

в рассеянии народом своей целостности вопреки историческим и жизненным обстоятельствам. В данном случае следует обратить внимание на мотивацию целостности иудейского сообщества. Это было исключительное отношение к вере, когда главным условием сохранения идентичности было не родниться с языческими народами, жившими на тех же землях:

Как придеши в землю, которую Господь, Бог твой, дает тебе, то не учишь подражать мерзости тех народов. Чтобы не было у тебя никого, кто заставлял бы своего сына или свою дочь переходить через огонь; никого, кто гадает, или бросает жребий, или заговаривает, или волхвует; или нашептывает, вызывающий духов, или предвещает, или расспрашивает мертвецов. Потому как отвратителен пред Господом всякий, кто это делает, и именно за эти мерзости Господь Бог твой изгоняет народы сии тобой. Ты должен быть безупречен пред Господом Богом твоим (Втор. 18: 9–14).

Другой историко-литературный пример нас переносит в Римскую империю эпохи Нерона. Человек того времени стоял перед несколькими выборами: путь римской элиты, путь на задворках империи, или путь христианского проповедника.

В частности, эта эпоха превратила испанца по происхождению Аннея Луция Сенеку в классика римской философской декламации, писателя, философа, поэтому говорить о какой-либо преемственности между ним и традицией литературы Кордовы мало кому сегодня может прийти на ум. Этот пример не означает, что перемещение из провинции в столицу этого сына провинциального градоначальника произвело в нем какое-либо существенное изменение мировоззренческого стержня. По-настоящему он бы стал другим человеком, если бы выбрал путь христианского вероучения, о котором, безусловно, был наслышан, о чем свидетельствует его переписка с Луцилием. Фрагмент одного из его писем откровенно созвучен евангельской притче о сеятеле:

Ты удивляешься, что человек идет к богам? Но и бог приходит к людям и даже – чего уж больше? – входит в людей. Нет благомыслия без бога. В человеческое тело брошены божественные семена; если их примет добрый землепашец, взойдет то, что посеяно, и урожай будет под стать семеню, из которого возрос; а если дурной, – они умрут, как в бесплодной болотистой почве, и взойдут сорняки вместо злаков¹⁴.

Или:

Владейте, чем хотите, пусть будет именем то, что прежде называлось державой, присваивайте, что можете, – все равно того, что не ваше, будет больше¹⁵.

Или в другом ярком фрагменте мотив распятия, прочитанный Сенекой-язычником, вписывается в контекст иных, как он их называет, «несуразностей»:

Считай тогда себя одним из тех, кого допекает жена, высватанная с великими хлопотами, кому опостытели богатства, собранные ценой обильного

¹⁴ Луций Анней Сенека: *Нравственные письма к Луцилию*. Москва 1977, с. 137.

¹⁵ Ibidem, с. 200.

пота, кого до муки тяготят почетные должности, ради которых шли на любые уловки и труды, – словом, одним из совиновников собственных бед¹⁶.

Эти примеры персонажей иудейской истории и биографии Сенеки – одного из ярких свидетелей первохристианской эпохи, интересны своей полярностью. Говорить об аллотропии следует только в первом случае (сохранение подлинности народа в контексте разнородных религиозных этносов). Во втором – очевиден факт ассимиляции. При этом для личного опыта этого римского автора стремление противостоять этой на сегодня пресловутой ассимиляции вряд означало бы бессмертие, точно так же, ему бы не принесло славы и прозябание на испанских задворках империи.

Возвращаясь к примеру болгарки Юлии Кристевой, ставшей французским философом и писательницей, мы должны, тем не менее, уклониться от аналогии ее личного опыта с Сенекой. Постоянное состояние «чужой самой себе» позволило ей имплицитно ощутить проблему и предложить продуктивной вектор ее восприятия (труд *Étrangers à nous-mêmes*, 1988). Но это отдельная тема.

Что дает для понимания культуры конституирование аллотропных форм в качестве научной парадигмы и как такую определить? Аллотропия может быть охарактеризована как сознательное стремление при всех условиях сохранить изначальную «самотождественность». Но возникает вопрос: возможно ли какой-либо якобы однородной культуре абсолютно на всех мыслимых уровнях полностью сохранить это качество? На это ответил М. Бахтин своей концепцией диалога культур в историческом времени в ответах на вопросы редакции *Нового мира* (1970, № 11):

В области культуры венаходимость – самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, «чужим», смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур¹⁷.

По факту биографии М. Бахтин, будучи свидетелем советского строя, состоявшего из множества разнородных национальных культур, не увидел завершения этого уникального исторического фрагмента. Пребывая только лишь в нем, ученый акцентировал сосуществование культур как неоспоримую форму взаимообогащения: «При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»¹⁸.

Аллотропию, однако, не обязательно рассматривать в этом векторе: если бахтинский аргумент можно связать с телеологическим намерением культурного диалога, то аллотропия не является диалогом, а выступает фактором другого измерения. Она локализует форму как объект в его исторических модификациях.

¹⁶ Ibidem, с. 230.

¹⁷ Михаил Бахтин: *Собрание сочинений в 7 т.* Т. 6. Москва 2002, с. 457.

¹⁸ Ibidem.

Конкретно: о чем нам, к примеру, говорит опыт Украины прошлого века в этом ракурсе? Украинская культура на рубеже XIX–XX веков представляла собой, по сути, три аллотропные формы: 1. австро-венгерские русины (см. известный архив В. Р. Ваврика в ОР ГПБ) 2. малороссы – в империи Российской и 3. только начавшая формироваться диаспора. Сюда не следует относить ассимилировавшихся с другими культурами представителей украинства. Каждая из указанных форм в своем фактическом статусе имела, пожалуй, только одно безусловно общее: осознание себя представителем именно той особой культуры, которая сегодня носит общее название украинской, но которая изначально, при разногласии мнений и позиций, старалась не столько даже к номинальному, сколько к феноменальному сплочению и единству. По сути, опыт всех трех форм был различным, хронические разногласия между ними сохраняются донине.

В настоящее время перед нами в достаточно парадоксальном измерении предстает картина активной стадии сплочения фактически ферментированных откровенно разным опытом аллотропных форм украинской культуры в единую, целостную структуру. И надо обладать поистине детским оптимизмом, чтобы считать, что зафиксированная на сегодняшний день пограничная линия, усиление идеологического и речевого режимов или даже вообще «граница на замке» – очень быстро могут ликвидировать проблему. Как показывает всемирная история, в иное время роль контекста может оказаться роковой (например, когда культура, выпадая из существовавшего ранее анклава, не умеет победить контекстуальную разнородность, не умеет противопоставить ей свою целостность, не желает замечать наличия в ее «социальном теле» активных маргинальных форм, или пытается радикально их нейтрализовать).

Вопрос присутствия аллотропных форм в любой активной культуре всегда специфичен. Здесь есть некоторые определенные довольно тонкие «нейтральные полосы». Например, в контексте украинской темы мы можем задним числом отнести к «аллотропам» М. Булгакова, А. Куприна, А. Ахматову и ряд др., поскольку они, вырастая в контексте украинской культуры, считали себя русскими. Тем не менее, это ошибочная плоскость, поскольку в рамках их исторического момента Киев мыслился как одна из столиц исторически цельной Руси и вопрос был лишен сегодняшней остроты.

Можно свести аллотропию к понятию языка, опираясь на то, что в Библии язык выступает синонимом народа, определенной этнической общности. Ведь аллотропия – осознание себя в имеющемся контекстуальном пространстве чужим и только в каком-то одном из вариантов – самим собой. И речь, язык здесь выступает, безусловно, лучшим консервантом. Но достаточно ли для этого только одного языка? Можно ли укрепить этим иммунитет культуры? Свои примеры демонстрирует культура постколониального мира: здесь языковая проблема, болезненная для Украины, приобретает совсем другие акценты.

Упомянутая Африка, как один из самых мощных постколониальных регионов, сегодня «выражает себя» такими официальными языками, как английский, французский, испанский, португальский и немецкий. Каждый из этих языков сегодня позволяет африканским народам доступно артикулировать себя в современном мире. Причем, как аллотропная форма, иноязычие позволяет сохранить внутреннюю культуру исторического дискурса. Тем не менее, еще раньше, при очевидной аналогичности ситуаций, такого не произошло в Америке или

в Австралии. Все примеры свидетельствуют о том, сколь неоднозначным является процесс становления, развития, деформации или умирания отдельных культур, и какую роль может играть аллотропный компонент. Это эмерджентная ситуация. Фактор аллотропии касается только проблемы сохранения имманентной устойчивости определенной формы, пусть и с потерей определенных внешних признаков.

Существенным представляется другой ракурс, спровоцированный предложенным научным сюжетом. Вопрос о конверсии аллотропных форм (и не столько между собой, сколько в противостоянии к агрессивному в той или иной степени имеющемуся контексту). Аллотропия только на первый взгляд чужда подобной конверсии. Фактически же перед нами вполне конвертируемая форма культурного развития, в которой основную роль играет категория исторического времени. Следует обратить внимание на следующее. Каждая из форм аллотропии, составляющих в сумме композицию единой культурной общности, имеет свой коммуникативный знаковый набор. На сегодняшний день для Украины – это «Шевченко», «трезубец» или, в конце концов, «гривна». На уровне этих своеобразных маркеров проявляется абсолютно номинативный характер культуры. Аллотропия влияет на выбор темы, культурной ориентации и тому подобного. Кроме того, каждая аллотропная форма имеет свой контекст и в нем особые контуры приоритетов – это, пожалуй, самое важное.

Конверсия аллотропных форм, если держаться украинских примеров, происходит за счет того, что Леся Украинка, например, ориентировалась на Запад, Франко – на Восток, а Ольга Кобылянская комфортно чувствовала себя в параметрах ницшеанской идеологии. Таким образом, в пределах самой сегодняшней Украины не просто идентифицировать, на чьей стороне тени Николая Гоголя, Тараса Шевченко или Ивана Франко? Где – Леся Украинка и Ольга Кобылянская? Где – Василий Стефаник или Михаил Коцюбинский? «По ту сторону» или не по ту стоит Владимир Винниченко? Все эти люди были представителями разных контекстов, и тут необходимо учитывать очевидную конвергентность ситуации.

Как самостоятельная структура, аллотропная форма должна поддерживать единство различий всегда на каком-то одном принципиальном «аттракторе»: помимо языковой это может быть, например, религиозная общность, национальная или кастовая общность и тому подобное, что будет стимулировать любые творческие импульсы. Важно отметить реальную значимость и того, что, мотивируя тем самым ключевую роль конвергентной стратегии, вся европейская культура в целом, претендуя на единство, сегодня реально состоит также из различных и полностью автономных субкультур.

И, наконец, если при определенных обстоятельствах аллотропные формы реально нивелируются, они еще долго будут выдавать свое присутствие в качестве латентного фермента – до тех самых пор, пока их исторически выработанные ресурсы не исчерпают себя в абсолютно новом опыте, который, как свидетельствуют исторические зигзаги любого подобного явления, никогда не был молниеносным или механически простым. Вот, пожалуй, и все размышления в перспективе одного из активируемых постколониальной эпохой терминов.

ЕЛЕНА СОЗИНА

*(Институт истории и археологии Уральского отделения РАН,
Екатеринбург, Россия)*

АВТОРСКИЙ ЭПОС: МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ И ЛИТЕРАТУРОЙ¹

Authorial epic: between folklore and literature

Abstract

This article treats authorial epic as works written in the form of literature, yet following a folk tradition. Such works usually appeared in situations when a national literary tradition needed to be created in lieu of an existing folk tradition. It is the Finno-Ugric and the West-Slavonic tradition that best show this tendency. This article traces a history of authorial epic in the 19th – early 20th centuries, singling out its types and literary features.

Key words: epic, heroic poetry, literary epic, authorial epic, nation building, typology of the epic

В понятии «авторский эпос» заложена определенная двусмысленность. С одной стороны, оно выглядит достаточно традиционно, поскольку категория «эпос» относится к числу базовых в нашей науке. Но в сочетании с определением «авторский» понятие приобретает проблемный смысл, что связано, кроме всего прочего, и с ситуацией своеобразной бифуркации этнонациональной идентичности, переживаемой нами сегодня. «Авторский эпос» нельзя отнести к числу устойчивых терминов фольклористики или литературоведения, обозначаемое явление помещается скорее *между* этими двумя искусствами слова и соответствующими сферами науки. Обычно используется термин «книжный эпос»: его, например, употребляет Альберт Лорд, противопоставляя устной повествовательной поэзии². Российские ученые П.А.Гринцер, Е.М.Мелетинский и С.Ю.Не-

¹ Исследование проводится в рамках программы фундаментальных исследований УрО РАН «Формирование национальных художественных систем пермских литератур в социокультурном ландшафте России конца XIX – первой половины XX в.».

² Альберт Лорд: *Сказитель*. Москва 1994, с. 15.

клюдов относят к книжному эпосу «разнообразные эпические памятники (начиная от классических образцов героического эпоса и кончая его отдаленными отголосками), дошедшие до нас в письменной форме»³. Некоторые из них существуют и в устной, и в письменной форме, иные – только в письменной (*Гильгамеш*, *Илиада* и *Одиссея*, *Махабхарата* и *Рамаяна* и т. д.). Все они опираются на фольклорную традицию. Эти же авторы выделяют категорию «заведомо авторских, “искусственных”, т.е. не связанных с фольклором, эпосов [...] сознательно ориентированных на классические книжные образцы жанра, в особенности на гомеровский эпос»⁴. Таковы поэмы XVI–XVIII вв.: Камознса, Т. Тассо, Ронсара, Вольтера, Хераскова и др. С этой точки зрения *Калевала* Лённрота или созданная по ее образцу *Гайавата* Лонгфелло, сориентированные на фольклорные образцы и активно вводящие в текст фольклор своих народов, являются произведениями «книжного эпоса», а не «заведомо авторского» как искусственного.

На наш взгляд, в такой позиции содержится противоречие, и поскольку *Калевала* и другие образцы подобного рода являются все-таки **авторскими** произведениями эпического рода, написанными в русле в первую очередь фольклорной традиции, хотя и в лоне литературы, именно их мы и склонны считать авторским эпосом, а вышеперечисленные произведения от Камознса до Хераскова – это, скорее, эпические поэмы вторичного характера, относящиеся к литературе позднего времени, а не собственно к эпосу как протолитературному виду творчества. Подчеркнем, что под эпосом мы подразумеваем не род литературы, а собственно «эпос» в его классическом, исконно синкретическом виде. К «собственно эпосу» Б. Н. Путилов относил «героические и героико-романические поэмы и сказания, песни»⁵, т. е. это область героической поэзии, праисточник эпоса как рода литературы.

Говоря о крупных жанровых формах эпоса (а именно о них у нас пойдет речь), нужно зафиксировать еще одну проблему, неоднократно поднимавшуюся в науке: это проблема аутентичности, автохтонности больших эпических произведений, относимых к героической поэзии или к классическому (героическому) эпосу. В частности, ее выразил американский фольклорист А. Лорд, который вслед за своим учителем Пэрри доказывал подлинность фигуры устного певца Гомера и его поэм вопреки распространенному мнению о том, что такие большие по объему эпические произведения не могли иметь устного происхождения. Сходную позицию занимал Сесил Боура, полагавший, что «...Устное повествование большого масштаба возникает в определенных условиях, которые существуют далеко не везде»⁶ – должна быть *традиция* создания больших поэм, которую он признавал сохранившейся в XX в. у сербохорватов и киргизов (в первом случае, – по-видимому, ориентируясь на работы Лорда или его учителя Пэрри, во втором – на киргизский эпос *Манас* и труды российских и советских ученых). Боура признавал, что даже традиционный «народный» или героический эпос *Давид Сасунский* в его конечной редакции, опубликованной на русском

³ Павел Гринцер, Елеазар Мелетинский (отв. ред.), Сергей Неклюдов, Борис Рифтин: *Памятники книжного эпоса. Стил и типологические особенности*. Москва 1978, с. 7.

⁴ Ibidem, с. 8.

⁵ Борис Путилов: *Героический эпос и действительность*. Ленинград 1988, с. 3.

⁶ Сесил Боура: *Героическая поэзия*. Москва 2002, с. 482.

языке в 1939 г. (а его материал он использовал при разборе особенностей героической поэзии), – это «результат труда современных исследователей»⁷. Стоит добавить, что и киргизский *Манас* также является плодом работы по его письменной фиксации от двух последних сказителей: Орозбакова (1920-е гг.) и Каралаева (1930-е), а сводный вариант *Манаса*, с которым мы имеем дело сегодня, подготовлен, как гласит предисловие, «видными киргизскими писателями»⁸. Наконец, стоит прислушаться и к мнению В. Я. Проппа – в статье *Калевала в свете фольклора* он писал:

...народ никогда не создает эпоей – не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству. [...] Эпоея не соответствует внутренней системе фольклора. [...] Подлинный эпос всегда состоит из разрозненных песен, которые народом не объединяются, но представляют собой цельность. [...] Эпос ... именно целостен по существу и разрознен по форме своего выражения⁹.

Таким образом, проблема авторского эпоса неминуемо выводит нас к вопросу о происхождении классического эпоса, о его подлинности, истинной фольклорности, путях сохранения и воспроизведения в истории и т. д. Но этих тонких и могущих увлечь нас в неисследимые глубины вопросов мы здесь касаться не будем.

Следует также сказать о другом, хотя и взаимосвязанном с предыдущим, обстоятельстве – оно связано с принципиальной разницей в оценке не только авторского, но и т. н. «народного» эпоса в российской и европейской науке. До сих пор остается открытым вопрос о «народном» или «аристократическом» происхождении эпоса. Концепции аристократической принадлежности эпоса, возникшие в немецкой науке, в 1880-е гг. оспаривал А.Н.Веселовский¹⁰, и вплоть до начала сталинской «чистки» фольклора в 1930-е гг., когда наука была окончательно поставлена на службу идеологии, отнесение героического эпоса или героической поэзии к *народной* в российском литературоведении не вызывало особых сомнений, хотя переосмыслению могло подвергаться само понятие «народ». В западной науке этот термин, как писал А. Лорд, «часто употребляется в уничижительном смысле». «Те, кто называет эту поэзию “народным эпосом”, исходят из распространенного в XIX веке представления, согласно которому эпос создается “народом”; эта концепция давно уже опровергнута»¹¹. С. Боура в книге о героической поэзии выделял в ней три типа: «примитивную, пролетарскую и аристократическую»¹², наибольший интерес для него представляли произведения последнего типа. Однако упомянем, что еще в работах начала 1920-х гг. известный русский исследователь монголо-ойратского эпоса Б. Я. Владимирцов, упреждая концепции Пэрри и Лорда, а также и Боура, писал о том, что

⁷ Ibidem, с. 480.

⁸ *Манас. Эпизоды из киргизского народного эпоса*. Пер. С. Липкина и Л. Пеньковского. Москва, 1960, с. 5.

⁹ Владимир Пропп: *В свете фольклора*. Москва 2007, с. 114–115.

¹⁰ Александр Веселовский: *Избранное. На пути к исторической поэтике*. Москва 2010, с. 507–520.

¹¹ Альберт Лорд: *op.cit.*, с. 17.

¹² Сесил Боура: *op.cit.*, с. 647.

«...героический эпос ойратов Западной Монголии обязан своим существованием аристократическому классу, его традициям и школам певцов»¹³, но этот «класс степной аристократии является и являлся раньше ... выразителем национального характера, всей национальной жизни»¹⁴.

Сами же эпопеи, — продолжал он, — являются настоящими литературными произведениями, только поставленными в совершенно особые условия. [...] Жизнь героических эпопей ... очень напоминает жизнь языка, в которой каждое новое поколение в своем стремлении выучиться говорить так, как говорят старшие, все-таки вносят свое, новое, которое с течением времени обнаруживается все яснее и яснее¹⁵.

Владимирцов не касался форм авторского эпоса, хотя примечательно само его обозначение эпопей как литературных произведений. По-видимому, говоря так, он имел в виду употребление профессиональными певцами тульчи особого эпического языка, на котором исполнялись поэмы, — устного литературного языка. В свете же концепций Лорда и Боура рождение авторских эпопей, развитие книжных форм эпоса освещается обычно в отрицательном свете. Так, Боура, несмотря на весь положительный заряд его книги, в целом негативно оценивал попытки ученых XIX в. собрать национальный эпос и выдать его за народный (каковы *Калевала* Лённрота и *Калевипозэ* Крейцвальда). «Подобные конструкторы сразу же выдают себя — в них множество непоследовательностей и в тоне, и в манере, и в строении повествования...»¹⁶ — говорил он. Между тем, как нам представляется, нужно разбираться в причинах активного появления произведений авторского эпоса в определенные эпохи. Среди них А. Лорд полагал центральной «националистический угар XIX века», приведший «к тому, что устный эпос стал использоваться в целях националистической пропаганды»¹⁷.

Действительно, на протяжении XIX столетия наблюдается нарастание волны интереса к народному искусству, рост его публикаций, его изучения и, соответственно, числа произведений авторского книжного эпоса, а также различных имитаций народного творчества. Для России с ее огромным числом народов, входящих в состав империи, этот процесс был закономерен и естественен. Произведения авторского эпоса создавались, в основном, в период, когда был очевиден распад классического эпоса и в большой степени — эпической поэзии. Поэтому каждым автором, взявшимся за создание своего варианта национального эпоса, руководило стремление поддержать самостояние духа своего народа, связать единой цепью разрозненные предания и легенды, еще бытующие в народной среде, и таким образом сохранить их от забвения, вписать духовную историю своего народа в общекультурный компендиум человечества. Но вместе с тем, не менее важна медиаторская функция, исполняемая авторским эпосом в своей национальной культуре. Как указывают авторы отечественной моногра-

¹³ *Монголо-ойратский героический эпос*. Перевод, вступит. статья и примечания Бориса Владимирцова. Петербург, Москва 1923, с. 39.

¹⁴ Ibidem, с. 26.

¹⁵ Ibidem, с. 39.

¹⁶ Сесил Боура: *op. cit.*, с. 481.

¹⁷ Альберт Лорд: *op. cit.*, с. 18.

фии о книжном эпосе, «...книжный эпос практически стоял у истоков большинства национальных литератур»¹⁸, и многие произведения этого, говоря условно, жанра или вида словесности возникали в ситуации насущной необходимости создания национальной традиции художественного слова. Пытаясь вести ее от фольклора, они поневоле использовали уже существующие в культурном окружении иных народов литературные образцы. Понятно, что в условиях развитой литературно-книжной традиции авторский эпос выглядит уже иначе, чем реально аутентичный народный эпос, чаще всего он направлен на решение идеологических задач, принципиально важных для многих жанров литературы этого времени, т.е. стадии завершения (а для некоторых народов – еще только начала) формирования и развития наций. Таким образом, позволим себе уточнить смысл употребляемого нами понятия. *Авторский эпос* – это некоторая часть книжного эпоса, включающая произведения, имеющие строго авторский характер и, в отличие от чисто литературных, вторичных поэм, ориентированные в первую очередь на фольклор и лишь в силу своей включенности в литературно-письменную традицию – на литературу своего времени. Авторский эпос – явление Нового времени («модерна» по Гегелю), эпохи авторской модальности, не случайно он начинает создаваться преимущественно в XIX в., когда фигура автора стала наиболее значимой и авторитетной и определяла как своеобразие художественности литературы, так и ее включенность в дискурс идей в культуре.

Известно, что взлет интереса к народному искусству приходится на время романтизма и предшествующей ему сентименталистской эпохи, т.е. первой трети XIX в. Именно в это время российское общество открывает для себя древние памятники народной и письменной культуры. Так, в 1804 г. А. Ф. Якубович издает *Древние русские стихотворения* Кирши Данилова. В том же 1804 г. в Геттингене на немецком языке выходит *Славянская и российская мифология* Андрея Кайсарова, на русском языке она появилась в 1807 и 1810 гг. В 1804 г. в Митаве издает свою *Древнюю религию славян* Сергей Глинка, а незадолго до того, в 1800 г. вышло первое издание *Слова о полку Игореве*. В этот же период появляются первые публикации национальных памятников «внутренних» народов Российской империи. В 1812 г. в типографии Казанского университета печатается «башкирская повесть» оренбургского крепостного поэта Тимофея Беляева *Куз-Курпач*, в столичных журналах публикуются «башкирские песни» поэта и офицера Оренбургского гарнизона П. М. Кудряшева. Идет неспешное накопление сил и огромная собирательская работа произведений народного искусства по всей империи, определенным результатом (хотя далеко не единственным) которой и становится создание авторского эпоса; к его «пионерским» образцам мы относим повесть Т. Беляева.

Новый этап – осмысления и более осознанного изучения народной культуры и словесности – приходит в 1840-е гг. – «время решительного перелома» в литературе, как писал о нем А. Н. Пыпин¹⁹. В 1830–1840-е гг. пионером формирующегося этнографического направления в русской литературе становится В. И. Даль: его очерки 1830–1840-х гг. писались на материале жизни Оренбург-

¹⁸ Павел Гринцер, Елеазар Мелетинский (отв. ред.), Сергей Неклюдов, Борис Рифтин: *op.cit.*, с. 11.

¹⁹ Александр Пыпин: *История русской этнографии*, в 4 т. Т. 1. Санкт-Петербург 1890, с. 1.

ской губернии и активно вводили в литературу обитателей азиатских степей – башкирцев, уральских казаков, кыр-казаков или киргиз-кайсаков, как называли казахов в ту пору. В 1835, а затем в 1849 гг. издается собрание рун Э. Лённрота, получившее статус карело-финского эпоса и имя «Калевала». «В своей основе “Калевала” – народное произведение, запечатленное демократическим духом...»²⁰, – в статье 1903 г. писал российский ученый В. А. Гордлевский, и эта оценка в целом характерна для всего XIX в. Заметим, что свои руны Лённрот собирал на востоке – в российской Карелии, идея же создания единого текста возникла у него, как полагал А. Лорд, на основании «теории множественного авторства», рассматривавшей гомеровские поэмы «как свод кратких песен, сшитых воедино их составителем»²¹ (с этой концепцией как раз и спорил В. Я. Пропп, давая нелицеприятную оценку фольклорности *Калевалы*). Однако Лённрот показал пример – и вслед за ним Фридрих Фельман и Фридрих Крейцвальд составляют свое собрание народных преданий о популярном эстонском богатыре Калевипоэге (1857–1861). В 1888 г. публикуется *Лачплесис*, созданный деятелем движения «младолатышей» Андреем Пумпуром, – пожалуй, наиболее идеологическая, наиболее тенденциозная версия авторского эпоса из всех предыдущих, однако выражающая важную для тогдашней Балтии идею обретения национальной, политической, культурной независимости. Параллельно через весь век идет и продолжается собирание фольклора различных народов России: публикации П. Кулишем и П. Лукашевичем малороссийских песен и народных дум (1836, 1856), Ч. Валихановым и В. Радловым – киргизского народного эпоса, получившего название *Манас* (1861, 1885). Во второй половине века в Оренбургской губернии запись сказок и песен «уральских мусульман» ведут Р.Г.Игнатьев, С.Г.Рыбаков и другие подвижники российской глубинки.

В этой связи можно поставить вопрос, который ставил в своей незавершенной рукописи об эпосе 1880-х гг. А. Н. Веселовский: «...как объяснить отсутствие народного эпоса у того или другого народа? (литовцы; чехи и поляки сравнительно с сербами, русскими и т.п.)»²². По указанию П. М. Лавринца, и эти же данные мы находим во многих интернет-справках²³, для литовцев роль национального эпоса, причем – заметим – авторского, играла стихотворная трилогия Юзефа Игнацы Крашевского *Анафеляс* (*Anafielas*, 1840–1846), в особенности ее первая часть, поэма *Witolorausda* (*Плач Витовта*)²⁴. Фрагменты из трилогии Крашевского под видом «песен из преданий Литвы» публиковались в русской печати 1840-х гг., а затем, уже в 1880-е гг., в своем переводе отрывки из поэмы

²⁰ Цит. по.: *Калевала*. Москва 1977, с. 11.

²¹ Альберт Лорд: *op.cit.*, с. 22.

²² Александр Веселовский: *op.cit.*, с. 520.

²³ См., напр.: «Стихотворная трилогия о прошлом Литвы времён Миндовга и Витовта “Анафеляс” (1840–1846) деятелями литовского национального возрождения последней четверти XIX века воспринималась как национальный эпос», в: <http://unienc.ru/274/605186-krashevskiy-yuzef-ignacyi.html> (01.03.2016).

²⁴ Поэма сыграла свою «духоподъемную» роль и для белорусского народа, см.: В. І. Еўмянькоў: *Паэма Ю. І. Крашэўскага «Anafielas»: якой Літвы песні?*, в: Даследаванні па германскай і славянскай філалогіі = Acta Gennano-Slavica: зборнік навуковых артыкулаў. Пад рэд. Я. Я. Іванова. Магілёў, 2013, вып. 5, с. 102–107, в: <http://libr.msu.mogilev.by/handle/123456789/1405> (01.03.2016).

под названием *Витольдовы битвы* печатал в «Виленском вестнике» барон фон Роткирх²⁵. В 1890 г. он издает книгу *Литовско-языческие очерки* (под псевд. Теобальд), где были собраны мифы и предания Литвы и некоторые песни из *Анафеляса*²⁶. В заключении автор приводит высказывание Н. Костомарова из статьи 1860 г. о том, что «у литовцев был свой героический эпос»²⁷. Для польского народа роль национального эпоса исполняет поэма А. Мицкевича *Пан Тадеуш* (1832–1834) – также более чем авторское произведение²⁸. Эти факты показывают, что если время для национального возрождения пришло – неизбежно должен появиться и национальный эпос, и роль его на протяжении XIX в. как раз и играл эпос авторский.

В XX веке волна интереса к народному искусству усиливается и приобретает новый характер: в связи с обострением процессов национальной идентичности и «мобилизации» ряда народов империи этот интерес получает политический смысл, а в связи с широкой популярностью мифо- и житнетворческих универсалистских программ символизма идет процесс вторичной мифологизации и авторской обработки народного творчества. В этом контексте наибольший интерес представляет поэма самобытного коми писателя и философа К.Ф. Жакова *Биармия* (1916) – по-настоящему авторское эпическое создание, попытка оригинальной реконструкции эпоса северных народов на основе как исторических источников, так и сохранившейся, а отчасти восстановленной самим Жаковым мифологии коми народа²⁹. Примерно в это же время или чуть позже Ф. Ф. Зелинский публикует свои авторские переработки в духе фольклора «аттических сказаний» – *Терем зари*, *Царица вьюг*, *Иресиона* и т. д.

В конце 1920-х – 1930-е гг. этот процесс обретает формализованные, что называется, партийные рамки. Как писатель без романа – не писатель, так и народ без эпоса, как считалось достаточно долго, – не народ. Продолжая начинания предыдущего столетия, в каждой союзной республике Советского Союза создавался или реконструировался свой героический (народный) эпос³⁰, причем всякий раз вновь поднимался вопрос о том, насколько авторские варианты эпоса можно считать народными. Особое участие в этих спорах принимал А. М. Горький. Так, К. Жаков вспоминал, что после чтения рукописи его *Биармии* Горький

²⁵ Василий фон Роткирх: *Ночной ездок*, «Виленский вестник» 1885, № 21; Теобальд: *Отрывки из литовской поэмы I. II. Крашевского «Витольдовы битвы»*, «Виленский вестник» 1885, № 68, 76, 1886, № 107, 112.

²⁶ *Литовско-языческие очерки. Исторические исследования Теобальда*. Вильна 1890. По замыслу автора, «Полная литовская мифология» должна была состоять как минимум из трех томов, но в печати появилась только часть, составленная из фрагментов. См. о нем: Павел Лавриненц: *Барон Василий Роткирх. Динабургский театр и литовская мифология*, в: «Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике». Т. 4. Рига 1999, с. 171–178.

²⁷ *Литовско-языческие очерки. Исторические исследования Теобальда*, с. 192.

²⁸ Статья в «Википедии» говорит о том, что поэма Мицкевича *Пан Тадеуш* «считается польской национальной эпопеей и шедевром словесной живописи». См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мицкевич,_Адам (01.03.2016)

²⁹ См. об этом: Павел Лимеров, Елена Созина: «*Биармия*» *Каллистрата Жакова как реконструкция северного эпоса*, «Уральский исторический вестник» 2014, № 3 (44), с. 6–15.

³⁰ Позднее эти версии были собраны в издании серии «Всемирная библиотека»: *Героический эпос народов СССР в 2 т.* Москва 1975.

поинтересовался: «Народное это произведение или единоличное?», на что Жаков ответил вопросом же: «“Слово о полку Игореве” народное или не народное произведение? Горький не знал что сказать»³¹. Очевидно, что последующая «риторическая экспансия» (выражение К. Богданова³²) народно-эпической терминологии и педалирование «народных основ» эпического искусства, а наряду с тем – обилие авторских стилизаций, переработок и попыток создания аналогов народных произведений («новин») в 1920–30-е и дальнейшие годы приуготовлялись в ангажированную мифофольклорным началом эпоху Серебряного века. Не случайно в жестокие 30-е гг. уральский сказочник П. П. Бажов создает свои *Уральские сказы*, вызвавшие затем немалую дискуссию, смысл которой опять сводился к вопросу о том, к народному или литературному творчеству следует отнести эти произведения³³. Имея в виду Урало-Сибирский регион, отдельно упомянем изложение вогульского эпоса М. Плотниковым и С. Клычковым, причем работа над собиранием *Янгал-Маа* М. Плотникова заняла у него, по собственному признанию автора, 12 лет – с 1915 по 1927 г., т. е. началась тогда же, когда К. Жаков творил *Биармию*, когда создавалась и активно эксплуатировалась этнотопика и мифология Севера, Северной Руси, положившей, как полагали многие, начало древнерусской цивилизации и культуре. По мнению авторов предисловия к изданию эпоса 1933 г.,

В «Янгал-Маа» Плотникова читатель найдет первичную обработку вогульского эпоса, в основе которой лежит прямое, непосредственное знакомство автора с песнями и сказаниями, до сих пор бытующими в чумах современных вогулов; в «Мадуре Вазе» Клычкова – вторичную обработку тех же сказаний, прошедших уже через записи Плотникова, но развитых и своеобразно интерпретированных современным поэтом³⁴.

Очевидно, что и то и другое произведение можно отнести к разряду авторского эпоса, о степени же их фольклорности судить сложно, как и в остальных случаях подобных созданий, «наполовину» выросших из почвы.

К аналогичным трудам принадлежит удмуртский национальный эпос, в современной публикации получивший название *Дорвыжы*. Он был собран благодаря усилиям ученых ряда поколений (указываются имена Н. Петрухина,

³¹ Каллистрат Жаков: *Лимитизм. Единство наук, философий и религий*. Рига 1929, с. 39.

³² Константин Богданов: *Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры*. Москва 2009, с. 127.

³³ П. П. Бажов предпочитал уклоняться от ответа на вопрос, фольклорный или литературный характер имеют его сказы. Однако на конференции «Настоящее и прошлое Урала в литературе и искусстве (июнь 1946) этот вопрос был задан ему прямо. В воспоминаниях о Бажове Л. И. Скорино так описывает данный эпизод: «Мокульский делает кому-то знак, и в глубине зала встает человек. Все замолкают. Голосом этого человека зал спрашивает Бажова: – Ответьте нам прямо: Вы – фольклор или литература? [...] – Литература, – говорит Бажов». – Людмила Скорино: *На Урале, в дни войны*, в.: *Мастер, мудрец, сказочки: воспоминания о П. Бажове*. Москва 1978, с. 427–428. Параллель к вопросу М. Горького, адресованного К. Жакову, напрашивается вполне очевидная.

³⁴ Михаил Плотников: *Янгал-Маа. Вогульская поэма со статьей автора о вогульском эпосе*. Сергей Клычков. *Мадур Ваза победитель. Вольная обработка поэмы «Янгал-Маа»*. Москва, Ленинград 1933, с. 8.

Б. Гаврилова, Б. Мункачи, В. Верещагина, К. Жакова), главные из которых – поэт и собиратель фольклора Кузедбай Герд (К. П. Чайников), в 1916–1918 гг. записавший и переведший 13 песен вотского эпоса, поименованного им (по названию деревни Б. Докья) *Докьявыл*, и М. Г. Худяков, с 1919 по 1925 г. заведовавший отделом археологии и истории Казанского музея, а в 1930 г. с экспедицией выезжавший в Удмуртию: по-видимому, в этот период он и составил свой вариант удмуртского эпоса. Честь нового открытия, подготовки и издания рукописи Худякова принадлежит Д.А.Яшину и В.М.Ванюшеву; последний, будучи сам поэтом и одновременно ученым, стал и составителем-реконструктором эпоса, и его интерпретатором. П.Домокош, известный венгерский финно-угровед, отмечал:

На основании немногочисленных и разбросанных данных можно предположить, что он (Герд. – Е. С.) выработал концепцию создания эпоса наподобие «Калевалы» и для этого обладал громадным материалом, из которого он опубликовал только отрывки, а именно: сказания, сказки и песни, – но делал это планомерно³⁵.

Таким образом, бессмертное значение работы Лённрота состоит еще и в том, что его авторский эпос послужил образцом для складывания единого эпического полотна многим поколениям последующих носителей угро-финской национальной идеи.

Удмуртские исследователи пишут о трех волнах эпоса, точнее, эпосотворчества, через которые прошли финно-угорские народы. Это середина XIX в., когда была создана *Калевала* Э.Лённрота; начало XX в. – время создания К. Жаковым поэмы *Биармия* и начало работы К.Герда и М.Худякова над собиранием удмуртского эпоса; рубеж XX–XXI вв., когда пишутся мордовский эпос *Масторава*, марийский *Югорно*, завершается и издается удмуртский *Дорвыжы*, формирование которого, как получается, охватывает почти век³⁶. Однако проблема осложняется тем, что если в отношении «сталинского фольклора», в том числе и эпического, в результате последних исследовательских работ ситуация более или менее прояснилась³⁷, то объективный анализ и оценка произведений национального эпосотворчества (неизбежно авторского уже в силу их позднего создания или, тем более, реконструкции) пока не осуществлены; возможно, для этого еще не пришло время. Поэтому наше исследование носит ограниченный характер, и в дальнейшем мы сосредотачиваемся на определении некоторых доминантных черт авторского эпоса, т. е., наряду с типологией, нас интересует его

³⁵ Цит. по: Михаил Худяков: *Дорвыжы: Удмуртский героический эпос*. Ред. Д. А. Яшин, В. М. Ванюшев. Ижевск 2008, с. 21.

³⁶ Василий Ванюшев, Ирина Тимирязнова: *Три волны «эры эпоса» в финно-угорском мире*, в.: В. И. Лыткин: *границы наследия*. Материалы междунар. науч. конфер., посвящ. 115-летию со дня рождения выдающегося финно-угроведа Василия Ильича Лыткина. Сыктывкар, 25–26 ноября 2010 г. Сыктывкар 2010, с. 12–19.

³⁷ См., напр.: Франк Миллер: *Сталинский фольклор*. Санкт-Петербург 2006; Константин Богданов: *Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры*. Москва 2009; Джамбул Джабаев: *Приключения казахского акына в советской стране: статьи и материалы*. Москва 2013 и др.

ведущий пафос, во многом определяющий художественные достоинства произведений³⁸.

Отметим один важный момент. За исключением текстов прибалтийских авторов, большинство упомянутых здесь произведений авторского эпоса, будучи обращены к национальному материалу, тем не менее были написаны на русском языке. В этом есть вполне понятная закономерность: русский язык достаточно долго выступал универсальным языком межнационального общения, что можно объяснить не только титульностью нации, но и большей развитостью самого языка, сложившимся к XIX веку культурным, цивилизационным, просветительским потенциалом русского языка и литературы. Отсюда и произведения авторского эпоса имеют, на наш взгляд, двойную принадлежность: они могут рассматриваться как в лоне национальной литературы, так и в русле литературы русской, собиравшей под свое «крыло» многие «языки».

Итак, авторский эпос развивается, главным образом, в течение XIX–XX вв. и, подобно классическому эпосу, является эпосом героическим. Но, сохраняя ориентацию на героическую защиту своего мира, на пафос «незыблемости социально-нравственного комплекса в предельно экстремальных обстоятельствах, когда испытанию подвергается существование этноса, родной земли, семьи, личности»³⁹, он все же с известной мерой условности может быть поделен на два типа: *первый* – с преимущественно эпическим и *второй* – с непосредственно героическим началом как определяющим и его пафос, и картину жизни. В первом типе торжествует «всеобщее эпическое состояние мира», т. е. мира, характеризующегося «целостностью национального мирозерцания», как в поэмах Гомера, где даже на щите Ахилла дан «весь круг человеческой жизни»⁴⁰. Но это «всеобщее состояние» народа, говорил Гегель, в эпосе «может являться только *основой*, на почве которой совершается происходящее событие, затрагивающее все стороны действительности народа и включающее их в себя»⁴¹. Это в свою очередь означает, что эпический мир берется «в конкретной, отдельной ситуации», заключающей в себе «какую-то *коллизия*» – чаще всего это «конфликт, вызванный состоянием войны» как ситуация, всего более соответствующая эпосу⁴². Собственно, последнее как раз и отвечает сюжетной природе героического эпоса и в нашем случае непосредственно определяет второй тип авторского эпоса. Речь идет именно о доминанте и пафосе изображаемого мира: героические подвиги богатырей, набеги врагов и их отражение, даже война «между национальными целостностями» – все это может входить в эпическую

³⁸ Художественные особенности авторского эпоса в ином, чем в настоящей статье, ракурсе были рассмотрены нами в: Елена Созина: *Произведения авторского эпоса в литературе народов Уральского региона*, в: *Дергачевские чтения – 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций*. Материалы XI Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 6–7 окт. 2014 г. Екатеринбург 2015, с. 41–49; Елена Созина: *Авторский эпос в литературе народов Урала*, в: *V Международный конгресс «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избр. докл. и тез.* Под общ. ред. И. Л. Волгина. Москва 2015, с. 147–154.

³⁹ Борис Путилов: *op. cit.*, с. 16.

⁴⁰ Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика в 4 т.* Т. 3. Москва 1971, с. 433, 437.

⁴¹ *Ibidem*, с. 440.

⁴² *Ibidem*, с. 440.

картину жизни, не прерывая ее ровного и законного течения (первый тип). В случае доминанты собственного героического начала эпос передает прерывание эпического потока патриархальной жизни цепочкой катаклизмов, зачастую не только граничащих с драматизмом, но и имеющих прямо драматический характер, возрастающий тем более, чем ближе повествование подходит к новому времени⁴³. Из всех вышеназванных произведений авторского эпоса к первому типу однозначно можно отнести, пожалуй, лишь *Биармию* К. Жакова, лирический герой и эксплицитный автор которой – «Комиморт-песнопевец» – созидает свои песни «Из отрывков, отголосков / И преданий отдаленных», созидает их как дом: «Я решил дом воздвигнуть – / И просторный, и великий»⁴⁴. Ему важно отразить неспешное течение уже ушедшей древней жизни, где были и войны, и потери, и предательство, но всё это частные конфликты и коллизии, ибо их побеждает целостность общей картины «древней сказки о минувшем». Как древняя Эллада времен Гомера, так для автора и его певца «Биармия ж вся осталась / В глубинах времен минувших»⁴⁵, осталась в своем величавом, поистине эпическом спокойствии и совершенстве, которые не поколебать даже произошедшей когда-то ее смертью. Жаков полностью реконструирует идеальную страну прошлого как прародину всех финских племен (исконного эпоса о Биармии никогда не существовало, да и существование самой страны под вопросом), поэтому для него важно утвердить сам статус Биармии, страны для жизни, а не для войны⁴⁶.

Обозначенная нами типология пересекается с той, что описал Б. Владимирцов. В работе о монголо-ойратском героическом эпосе он выделял три типа эпопей: 1 – в которых важными, хотя и не главными персонажами являются «небесные силы, духи», герои – «сами или сыновья этого неба, небесных духов, или сами перевоплотившиеся на земле духи»⁴⁷. Это «былины», сохраняющие отголоски «старой шаманской мифологии», их осталось мало. 2 – те произведения, что

...воспевают славных богатырей-аристократов, рисуют нам их жизнь, их подвиги и приключения... [...] Главные моменты действия эпопей этого ряда – борьба ... для того, чтобы добыть себе славное имя богатыря, добыть себе красавицу ... поразить и уничтожить зловердных врагов в округе и водворить мир и благоденствие⁴⁸.

⁴³ Понятно, что в этих случаях меняются и жанры – эпоха нового времени более располагает к сказанию, героической или исторической песне, нежели к целостному полотну гомеровского типа (не вдаваясь в полемику относительно самой его возможности и идентичности). Но мы ведем речь об авторском эпосе, обычно обладающем более многофигурной композицией и заведомо создающемся только в новое время.

⁴⁴ Каллистрат Жаков: *Биармия: Коми литературный эпос*. Сыктывкар 1993, с. 176.

⁴⁵ Ibidem, с. 148.

⁴⁶ «Эпос – это война», – говорит Е. Добренко, рассматривая «милитарный дискурс» восточной традиции, актуализированный в сталинскую эпоху. Чаще всего так, но в традиционной культуре это война ради жизни, а не ради войны. См.: Евгений Добренко: *Джамбул. Идеологические арабески*, в: *Джамбул Джамбаев: приключения казахского акын в советской стране*. Москва 2013, с. 60.

⁴⁷ *Монголо-ойратский героический эпос*. Перевод, вступит. статья и примечания Бориса Владимирцова. Петербург, Москва 1923, с. 42.

⁴⁸ Ibidem, с. 43.

Собственно героическим эпосом и является этот второй тип. Далее Владимирцов выделял 3-й тип – «былины-новеллы», где нет описаний битв и сражений, а есть картины мирной жизни. Герой олицетворяет национальный идеал мужчины, он может бороться за свою невесту, но, по сути, его «борьба» сводится «к исполнению разных поручений». Эпические поэмы подобного типа, можем мы заключить, оказываются близки к волшебной сказке, а о влиянии на эпическую поэму сказки писали многие исследователи⁴⁹. С Боура в аналогичных случаях отмечал «романизацию» эпоса: «Когда героическая поэма трансформируется в роман, в нее проникает лирическое начало; изображение нежных чувств и полных тихой прелести картин смягчает жесткую схему решительного действия...»⁵⁰ Взаимодействие эпоса с романом в литературе последних двух столетий – явление совершенно неизбежное, тем более что сам роман с легкой руки М. Бахтина называют «эпосом нового времени».

Указанная типология прослеживается не только в традиционном, но и в авторском эпосе, однако тип «шаманских» сказаний, выделенный Владимирцовым, оказывается здесь уже однозначно несамостоятельным и если присутствует, то в сплавленном с собственно героическим эпосом виде.

Выше отмечалось важное в нашем ключе обстоятельство: XIX век – время нациестроительства, эти функции выполняет и поддерживает авторский эпос, который уже в силу данного обстоятельства неизбежно принимает героический характер. Особенно актуальным это было для финно-угорских народов: не случайно во второй половине века именно в их этнической среде появляется целый ряд произведений героико-освободительного типа. Автор заостряет и усиливает то, что в чисто народных версиях эпоса нередко бывает в несколько размытом, неконцентрированном виде. Автор акцентирует те моменты, укрупняет те сюжетные ситуации и образы, которые *сейчас* актуальны для народа из его прошлой истории. Отсюда авторский эпос неизбежно тенденциозен, тенденция (как некая идея) определяет направление его пафоса. Героико-освободительные идеи, в силу исторических условий жизни ставшие центральными для прибалтов, особенно ярко проявились в латышском эпосе А.Пумпура *Лачплесис*, где завоевателями выступают немецкие рыцари-крестоносцы. В XX в., с оживлением национального сознания народов России, авторский эпос и здесь становится ареной переосмысления исторического прошлого, по сути, он является предтечей, а затем и современником тех направлений гуманитарных исследований, что получили название колониалистской критики, постколониализма, нового историзма и т. д. Племя «роч» у Жакова, «дзючи» у Герда/Худякова, просто «русские» у Плотникова представлены в роли колонизаторов, беспощадных завоевателей исконных земель коми, вотяков (удмуртов), вогулов (манси), остяков (ханты), они преследуют и вытесняют традиционную религию «примитивных» народов (как называл их К. Жаков). Так наряду с социально-политическим, гражданским конфликтом на первый план выходит коллизия *духовного противо-*

⁴⁹ См., например, Уздиат Далгат: *Вопросы научного анализа и критической оценки эпических текстов в эдиционной работе*, в.: *Фольклор. Издание эпоса*. Отв. ред. А. А. Петросян. Москва 1977, с. 35–64.

⁵⁰ Сесил Боура: *op. cit.*, с. 741.

стояния народов: язычества как традиционной религии предков и христианства как новой веры пришлых людей, враждебных чужаков. Уже у А. Пумпура язычество позиционируется как религия, объединяющая живых с умершими родичами, религия рода и животворящей природы, и эта линия переходит затем к К. Жакову. Среди его прозаических произведений есть новелла *Смерть старых богов*, описывающая, как языческие боги коми народа уступают место новой вере. В предисловии к эпосу манси о мадур Вазе М. Плотников писал: «Приход русских знаменует в новом эпосе также и смерть богов, уход богов из тайги и тундры – маньси остаются предоставленными самим себе»⁵¹. О том же поется в удмуртском эпосе *Дорвыжы*, творении Герда/Худякова: чтобы завоеватели не завладели священной книгой народа, старый жрец сжигает ее, полагая, что «...в душе хранить мы станем / наши древние обряды, / наши песни и преданья»⁵². Но бог Кылдысин разгневался на удмуртов за предательство и лишил их своего покровительства. Таким образом, кульминацией новой истории народов везде становится утрата, чаще всего насильственная, старой веры, вместе с которой уходит и живая связь людей с матерью Природой, они становятся беззащитны перед гнетом завоевателей и покоряются новому богу – «Кристосу», как звали его ханты.

Авторской волей и сборным характером самих произведений можно объяснить появление в авторском эпосе нового времени мотивов архаического эпоса и элементов космогонической мифологии, обычно уже стершихся из содержания классического героического эпоса, где прежние «духи», как указывал еще Б. Владимирцов, переходят на стадию «помощников» героя-богатыря. В этом плане выделяется *Дорвыжы*, первая песнь которой посвящена богам (*Инмар, Кылдысин и Квась*), вторая – *Зэрпалы* – мифологическим первопредкам, третья – *Век Кылдысина* – изображению своего рода золотого века людей под защитой Кылдысина, а с четвертой песни (*Утраченное счастье*) начинается рассказ о падении и деградации людского рода, когда боги покидают землю. Отсюда, произведение обнаруживает известную по многим мифам логику истощения и упадка как времени, так и людских родов, и настоящее время повествователя – это, по сути, почти конец времени, хотя то, что ожидаемо и вот-вот наступит, будет еще хуже: последняя, десятая, песня сводного текста *Дорвыжы* называется *Будущие времена*, в ней истощение времени рисуется через деградацию человека:

Наши предки знали пусы,
были книги из бересты,
города, дома большие,
были светлые палаты.

С той поры века промчались,
мы не знаем дней счастливых,
мы всё тужим и тоскуем,
мы всегда полны заботы.

⁵¹ Михаил Плотников: *op. cit.*, с. 28.

⁵² Михаил Худяков: *op. cit.*, с. 115.

«Тужики» – порода наша,
мы в нужде живем и горе,
знаем голод и болезни,
преступленья и несчастья.

Впереди еще мрачнее,
будет новая порода,
с муравьев те люди ростом.
«Пыжики» их имя будет⁵³.

Благодаря столь широкой темпоральной организации поэмы создается панорамное, целостное и объемное видение жизни народа, прошлое не только реализуется в настоящем, но и получает законченное выражение в будущем, устанавливаются причинно-следственные связи между событиями, казалось бы, никак не связанными и отдаленными друг от друга. Тем самым, как нам представляется, эпос отчетливо мифологизируется, поскольку модель мироздания, представленная в *Дорвыжы*, как и в *Биармии* Жакова, полностью завершена, несмотря на незавершенность некоторых внутрисюжетных событий. Повествователь *Дорвыжы* уверен в том, что прописанный им печальный финал рода людского исполнится непременно, как уверены были в этом безымянные сочинители *Эдды*. Но четкая выстроенность в этой логике композиции эпоса (в то время как, по мнению самих удмуртских фольклористов, «цельного текста» у их народа, «по-видимому, не существовало»⁵⁴), собирающего в едином пространстве имевшиеся на тот момент эпические сказания удмуртов, организация картины исторической жизни народа вокруг указанной выше кульминации – потери народом своей веры, а значит, и этноидентичности, – все это как раз и свидетельствует о тенденциозности, идеологической заданности текста авторской идеей, имеющей уже не только политический, но и онтологический характер (последнее связано с эсхатологической окраской концепции жизни и нарастающей гибели народа, вызванной вторжением иноплеменных чужаков). Примерно та же идея обнаруживается в мансийском эпосе. Как исал М. Плотников о его источниках,

В таком целом, законченном виде... сага (былина) о Вазе не существует. Она распадается на все виды эпоса: сагу, поэму, героическую песню, былинку, сказание, сказку и пр.... и только одна руководящая идея – освобождение вогульского народа – связывает эти отрывки и дает ясный и точный тип героя нового вогульского эпоса⁵⁵.

Героем «нового эпоса» не только у Плотникова и Клычкова, но еще ранее – у Крейцвальда, Пумпура – становится герой-освободитель⁵⁶.

⁵³ Ibidem, с. 121.

⁵⁴ Ibidem, с. 17.

⁵⁵ Михаил Плотников: *op. cit.*, с. 15.

⁵⁶ Ни в *Дорвыжы*, ни в жаковской *Биармии* такого героя нет. Точнее, воплощатели этноидеи прокламируются как бывшие в прошлом – это, например, «калмезские богатыри» удмуртов, но они погибли еще до прихода самых страшных и хитрых иноземцев («дзючи»), а новые – не народились. Также и картина легендарной Биармии отнесена

Казалось бы, указанную черту эпоса нельзя считать присущей сугубо авторскому эпосу: герой, воплощающий национальный идеал и возглавивший освободительную борьбу народа, определяет сюжетное развитие ряда традиционных эпосов тюркских народов: киргизского *Манас*, казахского *Кобланды-батыр*, узбекского *Алпамыш*, а также армянского *Давид Сасунский* и мн. др. Но все дело в том, что все эти эпосы изначально были записаны и опубликованы в виде отдельных фрагментов – «саг», «сказаний», «песен», причем начало этих публикаций приходится, в основном, на середину XIX в. Сводные же их тексты создавались в 1920–30-е гг., в русле общей тенденции к возвеличиванию в Советской России нового типа героя и к созданию больших эпических полотен, подтверждающих, «что сталинская современность и есть время творения, время эпоса»⁵⁷. А потому остается нерешенным вопрос об их народно-безличном или авторско-книжном происхождении и характере, о чем у нас было сказано выше. Национально-освободительная идея становится актуальна для народа в определенные моменты, поворотные для его исторической судьбы (когда, собственно, и возникали все эти эпические сказания и песни о богатыре, отстаивающем свободу и землю своих отцов), – или же эту идею творцы «нового эпоса» сознательно выдвигают в центр эпического сюжета, разворачивая его в нужном политическому режиму направлении. Без конкретного исследования разрешить эту дилемму вряд ли возможно, а разбор хитросплетений «героического эпоса народов СССР» – задача, в полной мере пока даже не поставленная.

Итак, авторский эпос – понятие, требующее, на наш взгляд, своего места в терминологическом тезаурусе современного литературоведения. Существуют явления литературы, отвечающие данному понятию, и процесс их создания далеко не завершен, хотя каждое новое поколение, каждый новый период в развитии искусства слова диктует свои требования к творимым произведениям, и в случае авторского эпоса отделить диктат времени от воли художника, стремящегося воплотить волю народа, оказывается особенно трудно. Произведения авторского эпоса XIX – начала XX в. чаще всего стоят у истоков складывающейся национальной литературной традиции – собственно письменной литературы, завязанной на авторской модальности; авторский эпос, создаваемый ближе к концу XX в., выполняет уже иные задачи. Но сам факт появления произведений этого рода, претендующих занять нишу между фольклором и литературой, конечно, требует изучения и осмысления.

в далекое, буквально доисторическое, прошлое. Гипотетических причин отсутствия в данных произведениях богатыря-освободителя может быть несколько. Во-первых, христианизация и русификация этих «внутренних» народов России произошли так давно и затронули этносы столь глубоко, что надобность в обретении ими себя и своей национальной идеи возникла фактически лишь в XX в. – о ней и свидетельствует само создание разбираемых текстов, а также, например, популярность в современной коми литературе образа Пама, языческого жреца, побежденного в конце XIV в. Стефаном Пермским, осуществлявшим христианизацию древней Перми Вычегодской, где жили коми. Во-вторых, следует иметь в виду различия в национальном характере народов: кроткие удмурты – и гораздо более воинственные манси, народ с другой историей и иной «душой».

⁵⁷ Евгений Добренко: *op. cit.*, с. 35.

АНДРЕА ГРОМИНОВА

*(Университет им. св. Кирилла и Мефодия в Трнаве,
Философский факультет, Кафедра русистики, Трнава, Словакия)*

МЕТАРЕАЛИЗМ/НЕОБАРОККО: ВЛИЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ НА ВЫБОР ТЕРМИНОЛОГИИ

Metarealism / the New Baroque: the Impact of the National Cultural Tradition upon Terminology

Abstract

The aim of this paper is to define the terms “metarealism/baroque”, and to point out (but only within the framework of new baroque poetry) that the national cultural tradition has an impact on the choice of terminology. Because the baroque tradition has gained special prominence in the Slovak literary and cultural context, we opt for Mikhail Lipovetsky’s term “neo-baroque” (or the new baroque), which will be applied in literature classes. The article observes that elements of a new baroque poetics may be found in the work of I. Zhdanov, as well as the writing of Slovak poets – J. Zambor, V. Kondrôt, V. Kovalčík.

Keywords: baroque, new baroque, poetry, term, metarealism, Slovak poetry.

В связи с новыми явлениями и течениями в культуре и литературе все чаще появляются новые попытки терминологически обозначить современность, которая в них отражается. Уже в середине 70-х гг. XX в. наступила смена культурной парадигмы. Ведущее положение в современном искусстве (в том числе литературе) занимает постмодернизм, в основе которого лежат идеи нового гуманизма, утверждения множественности истин, и его особой отличительной чертой является размывание границ между различными областями знаний. Постмодернизм, используя игровую форму, нивелирует расстояние между массовым и элитарным читателем. По мнению Е.Кукиной, истинным идеалом постмодернистов является хаос¹. Обе ветви постмодернизма – концептуализм и метареализм/необарокко – подходят к нему по-своему. Целью нашей статьи является определение

¹ Елена Кукина: *Мир русского искусства. Энциклопедический словарь*. Москва 2008, с. 530.

второго понятия – метареализм/необарокко – и попытка показать влияние национальной культурной традиции на выбор терминологии, но только в рамках необарочной поэзии.

М. Эпштейн в своем сочинении *Тезисы о метареализме и концептуализме* определяет понятие **метареализм** следующим образом:

Метареализм – это новая форма безусловности, открытая по ту сторону метафоры, не предшествующая ей, а вбирающая ее переносный смысл. Мета – общая часть таких слов, как метафора, метаморфоза, метафизика. Метареальность – это реальность, открываемая за метафорой, на той почве, куда метафора переносит свой смысл, а не в той эмпирической плоскости, откуда она его выносит².

Метафоризм он считает реализмом метафоры как метаморфозы, постижение реальности во всей широте ее переносов и превращений. По его мнению, **метафора** – осколок мифа, метареалия (метареалистический образ, единица метареальной поэзии – попытка восстановления целостности, индивидуальный образ, направленный к сближению с мифом, насколько это возможно в пределах современной поэзии³). М.Эпштейн далее утверждает, что метареализм – поэзия высших слоев реальности, образных универсалий, система приемлющих и освящающих жестов, обращенная от современности к высокой культуре и культовой поэзии минувших эпох – от античности до барокко, от Библии до символистов. Архетипы «ветра», «воды», «зеркала», «книги» – образы, тяготеющие к безусловности и сверхвременности мифологем. К представителям этого течения он относит О.Седакову, В.Кривулина, И.Жданова, Е.Шварц.

Кроме понятия метареализм часто встречается термин **метаметаморфизм**. Разъяснение фундаментальной составной части метаметаморфизма – метаметафоры – дал К. Кедров в короткой заметке *Рождение метаметафоры*:

Метаметафора – это метафора, где каждая вещь – вселенная. Такой метафоры раньше не было. Раньше все сравнивали. Поэт как солнце, или как река, или как трамвай. Человек и есть все то, о чем пишет. Здесь нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека вселенной. Это – метаметафора⁴.

Надо отметить, что поэму К. Кедрова *Компьютер любви* С.Джимбинов предлагает рассматривать как художественный манифест метаметаморфизма.

Русский литературный критик С. Чупринин тоже занимался вопросом определения понятий **метареализм** или **метаметаморфизм**. Он утверждает, что оба термина возникли почти одновременно и для обозначения одного и того же явления. Далее констатирует, что о метаметафоре впервые упомянул

² Михаил Эпштейн: *Тезисы о метареализме и концептуализме. Что такое метареализм?*, в: *Литературные манифесты от символизма до наших дней*. Сост. и предисл. С. Б. Джимбинова, Москва 2000, с. 514-527.

³ Ibidem.

⁴ Наталья Дали: *Метаметафористы*. 2010, в: <https://www.proza.ru/2010/06/13/885> (1.04.2016)

К. Кедров в послесловии к поэме А. Парщикова *Новогодние строчки* (журнал «Литературная учеба», 1984, № 1) и примерно тогда же М. Эпштейн запустил в обращение (сначала устное) понятие метареализм, предлагая его как ключ к пониманию поэтики И. Жданова, А. Еременко и все того же А. Парщикова (позднее к этому кругу поэтов были причислены также И. Кутик, Е. Кацюба, Л. Ходынская, С. Соловьев, Т. Щербина, М. Шатуновский и сам К. Кедров).

В 1987 году был создан альтернативный литературный клуб *Поэзия*, за ним последовали первые публикации членов школы, про которые стали говорить как о поэзии «сложности», точнее, затемненности смысла, достигавшейся замечательной логикой на ассоциативность и соединением в пределах одного стихотворения, а часто и одной строки, демонстративно «далековатых понятий»⁵.

Ориентируясь исключительно на квалифицированное читательское меньшинство, стихи метареалистов нуждались в комментаторах, и надо заметить, что и комментаторы с самого начала предпочли не столько прояснять существо дела, сколько затемнять его, выбирая для разговора о метаметаморфизме не строгие дефиниции, а яркие (или туманные) эвристические метафоры. Так, например, К. Кедров отказывается от определения метаметафоры, утверждая, что «в литературе ничего напрямую не бывает», или заменяя объяснения риторическими фигурами типа «это зрение человека вселенной». Более аналитичен М. Эпштейн, который представил метареализм как противоположность концептуализму, оговорившись, что метареализм и концептуализм – «не замкнутые группы, а полюса, между которыми движется современная поэзия». По его мнению, основной смысл метареализма заключается в том, что он открывает с помощью особых метафор стоящую за видимой реальностью множественную «метареальность», «реальность многих реальностей». Новый тип метафоры был им назван *мета-болой*, которая может быть определена как «смещение в иное», «бросок в возможное». Насчет метареализма А. Бартов добавляет еще одну особенность:

для метареалистов, идущих от символистов и еще далее от романтиков, нет необходимости отчаянно нажимать на значения неких избранных слов и возводить их в нездешние символы: сложность сегодняшнего времени и, соответственно, наличного словаря художника таковы, что позволяют отсылать к другим мирам, не отстраняя этот, но сгущая в цветах и созвучиях⁶.

Кроме понятий метареализм или метаметаморфизм, критики предлагают все новые дефиниции этого явления, например И. Кукулин предлагает называть этих поэтов *метатропистами* или *транссемиотиками*. Однако, обратимся к термину *необарокко*, использованному М. Липовецким. Необарокко исследователь считает конкурентом «концептуализма» и связывает с этим течением «ремифологизацию культурных руин», «индивидуальный авторский миф» и представление о тексте как «автономной эстетической системе»⁷. Фиктивность этого конструкта очевидна. Во-первых, «необарокко» формируется «по остаточному

⁵ Сергей Чупринин: *Метаметафоризм, метареализм*, в: *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям*. Москва 2007, с. 73.

⁶ Ibidem.

⁷ Марк Липовецкий: *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х гг.* Москва 2008, с. 222-243.

принципу»: в него исследователем записываются все, кто «явно не принадлежит концептуализму». Во-вторых, в отличие от концептуализма, имеющего четкую историко-литературную «привязку», «необарокко» – это феномен без хронологических «берегов» (1960-2000-е гг.). В-третьих, «необарокко» странным образом оказывается лишено и самоназвания, и имплицитной теории. М. Липовецкий далее уточняет, что фактически же «необарокко» – это реальность, выпадающая из концепции, акцентирующей в современной литературе борьбу с «бинарным мышлением», «эссенциализмом» и соблазном «негативных идентичностей»⁸.

Термин «необарокко» он определяет, опираясь на следующие принципы необарокко, сформулированные профессором Университета Болоньи О. Калабрезе:

- а) *эстетика повторений* (повторение одних и тех же элементов ведет к наращиванию новых смыслов благодаря рваному, нерегулярному ритму этих повторений);
- б) *эстетика избытка* (эксперименты по растяжимости естественных и культурных границ до последних пределов выражаются в гипертрофированной телесности героев, гиперболизации, монструозности персонажей);
- в) *эстетика фрагментарности* (перенос акцента с целого на деталь и/или фрагмент, избыточность деталей, «при которой деталь фактически становится системой»);
- д) *иллюзия хаотичности* (доминирование «бесформенных форм», прерывистость, нерегулярность как господствующие композиционные принципы, соединяющие неравнозначные и разнородные тексты в единый метатекст, неразрешимость коллизий, образующих, в свою очередь, систему «узлов» и «лабиринтов»: удовольствие от решения замещается посредством загадки)⁹.

Перед нами стоит вопрос выбора подходящего термина для обозначения направления такого рода литературы, в том числе поэзии, чтобы мы с ним могли работать на занятиях по современной русской литературе. Поскольку традиция *барокко* очень сильно отразилась в словацком литературно-культурном контексте, мы выбираем термин «*необарокко*». Конечно, мы исходим из основных принципов, главных черт и элементов, присущих этому течению. При выделении главных принципов мы опираемся на определенные многими литературоведами, литературными критиками, как например, А. Морозовым, три принципа, составляющие основание идеологии *барокко*, а именно:

- 1) «Memento mori» («Помни о смерти»);
- 2) «Vanitas» («суета») – сокращение от библейского выражения «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» («Суета сует и всяческая суета»);
- 3) «Varietas» («пестрота, превратность, соединение несоединимого»)¹⁰.

⁸ Марк Липовецкий: *Что такое постмодернизм?* 2012, в: <http://os.colta.ru/literature/events/details/36830/> (1.04.2016)

⁹ Сергей Чупринин: *op. cit.*, с. 352.

¹⁰ Александр Морозов: *Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени*, в: *XVIII век. Сборник 9. Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века*. Под ред. Г. П. Макогоненко, Г. Н. Моисеевой. Ленинград 1974, с. 192- 193.

В русском «умеренном» барокко, по мнению Д. Лихачева, не доминировало, как в западноевропейском, трагическое видение мира и на первый план выходили гедонизм, наслаждение («наслаждайся, пока жив, – ведь смерть за спиной!»), декоративность¹¹. Кроме того Лихачев определяет следующие черты барокко: витиеватость стиля, вычурность, любовь к контрастам, намеренное затемнение смысла текста, фраз, слов; усиленное использование многочисленных тропов и фигур (главным образом метафор, неожиданно сопоставляющих явления бесконечно далекие), обильное употребление различных парафраз, антитез, аллюзий и аллегорий (в том числе из античной мифологии, Библии, средневековой литературы) и т.д.

Черты барокко дополняет и С. Аверинцев, утверждающий, что это течение стремится возратить риторическому слову смысловую многоплановость, полисемантическую, культивирует полноту и энциклопедичность. Жизненную, даже бытовую действительность барокко рассматривает как начало смысловой вертикали, исходный материал аллегорически-эмблематической мысли¹².

Словацкое литературное барокко развивалось в двух направлениях: духовном и светском, причём доминирующее место занимала духовная поэзия, опирающаяся на Библию и подчеркивающая суетность земных страстей. Одной из главных черт словацкой литературы барокко можно считать воздействие на сенсуальность посредством декоративности, помпезности, патетичности. Реальность изображается с помощью знаков, символов, сложных средств выражения, чаще всего гиперболы и антитезиса. Типичными являются бинарные оппозиции, как например, борьба добра и зла, мечта о вечной жизни и страх смерти, аскетическая жизнь и роскошь, высокое и низкое, борьба человека со своими душевными и телесными страстями. Кроме того, словацкую литературу барокко характеризовал повышенный интерес к истории Словакии и уважение к словацкому языку.

Признаки *необарокко* (по-новому актуализирующие эстетику барокко) можно обнаружить в поэтических текстах И. Жданова, например:

- С. Аверинцев в связи с чертами барокко говорит про стремление возратить риторическому слову смысловую многоплановость, полисемантическую, что находит своё отражение и в поэзии И. Жданова в потоке метафор, метабол;
- изымая предмет из естественных связей, умерщвляя его, поэты помещают предмет в новые связи, в контекст вечности;
- таким образом, достигается новый синтез: внешнего и внутреннего, живого и неживого;
- игра слов → причудливость, изощренность образов;
- бинарность, эссенциализм;
- образы тяготеют к эмблеме, символичности, сложности понимания;
- архетипы воды, ветра, книги, зеркала;

¹¹ Дмитрий Лихачев: *Великие стили и стиль барокко*, в: *Избранные работы в 3 тт.* Т. 1. Ленинград 1987, с. 209-222.

¹² Сергей Аверинцев и кол.: *Категории поэтики в смене литературных эпох*, в: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* Москва 1994, с. 3-38.

- попытка соединить два разных мира – чаще всего миры природы и техники (природы и человека), духовную (религиозную) и светскую (материальную) стороны;
- современные реалии включаются в образную ткань текста (например, консервный нож, рентген, линотип и т.д.);
- мотивы и персонажи из древнегреческой мифологии;
- барочное «vanitas vanitatum» и невозможность достичь равновесия, гармонии в современном мире;
- барочное «varietes» и «memento mori»;
- музыкальность (упор на шум как усиление динамики образов чередуется с мотивом молчания) как попытка достичь гармонии, соединить несоединимое;
- отношение пространства и времени изображается через механизм памяти, зеркала, фотографии (прошлое сохраняется в памяти, но тем больнее сознание того, что в настоящем этого прошлого уже нет, а смерть уносит и воспоминание, жившее в человеке).

Все перечисленные элементы поэтики И. Жданова подтверждают мнение М.Липовецкого, что в необарокко нестабильные, «рассеянные» формы создают иллюзию хаоса. Рассеивание энергии ведет в данном случае не к энтропии, а к образованию новых структур. Эта черта необарокко, в частности, выражается в пафосе восстановления новой реальности, особенно характерном для поэзии этого течения. Надо также отметить, что эстетика повторов, избытка, фрагментарности и иллюзия хаотичности как все ключевые принципы необарокко, сформулированные О.Калабрезе, присущи поэзии И. Жданова. Мы могли бы проиллюстрировать высказанные тезисы, например, на материале стихотворения И. Жданова *Расcodия батареи отопительной системы*.

Черты поэтики необарокко, перекликающиеся с обозначенными выше особенностями стихотворений И. Жданова, мы обнаруживаем и в современной словацкой литературе, в том числе поэзии. Барочная поэтика нашла свое яркое отражение в словацком литературно-культурном контексте с 1650 по 1780 г. Необарочные тенденции наблюдаются, например, в поэзии Я. Замбора, В. Кондрота, В. Ковалчика и др. Но это уже тема для другой статьи.

РОМАН ДЗЫК

*(Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича,
Черновцы, Украина)*

УКРАИНСКАЯ ВЕРСИЯ ТЕОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

A Ukrainian Version of the Theory of Intertextuality

Abstract

The article outlines the reception of the theory of intertextuality in Ukrainian literary studies. Taking into consideration the common experience of the Soviet and the similarity of the first post-Soviet attempts to espouse Western literary schools, the article comments upon the Russian interpretation of the theory of intertextuality. The formalist and comparative traditions that formed the ground for the perception of a given poststructuralist trend in Ukraine are particularly accentuated. The article defines also the main directions whereby the theory of intertextuality functions in contemporary Ukrainian research.

Key words: national term system, intertext, intertextuality, history of literary criticism, formalism, comparative studies, Ukrainian literary criticism.

Поэтологический дискурс второй половины XX в. отмечен доминированием французской научной традиции. Современная литературная теория в своем магистральном течении в значительной степени продолжает развивать ведущие концепты структурализма и постструктурализма. Если большинство из них сегодня используется как общепринятые методологические константы, не нуждающиеся в критической ревизии, то теория интертекстуальности сопровождается активными дискуссиями. Термин «интертекстуальность», в конце 60-х годов прошлого века предложенный Юлией Кристевой и подхваченный постструктуралистами во главе с Роланом Бартом, продолжает оставаться одним из самых востребованных теоретических понятий.

Пример такого удачного терминообразования связан с тем, что интертекстуальность чрезвычайно точно обнаружила и обозначила имманентное конститутивное свойство литературы, суть которого заключается в простой и, каза-

лось бы, общеизвестной истине: литература состоит из связанных между собой в той или иной степени текстов. Вопрос давно привлекал внимание историков литературы и компаративистов, отслеживавших источники воздействий и связей в конкретных текстах, в творчестве отдельных писателей, в национальных литературах в целом. На первых порах, прозрачная генетическая связь с проблемным направлением таких исследований закономерно понуждала теоретиков интертекстуальности отмежевываться от наследства этих направлений. Если в итоговые задачи сравнительного метода входило выявление фактов связей, влияний или сходств с последующим указанием на их природу – генетическую, контактную или типологическую, то интертекстуальный анализ с этого момента только начинал свой дискурс: интертекстуальные исследования, используя теорию источников и влияний как обязательный этап, считали ее только первым шагом на пути к функциональной интерпретации. Последнее и составляло предмет собственно интертекстуальной теории. Поэтому закономерно, что она рассматривается сегодня не в оппозиции к сравнительному методу, а как возвращение в поэтологическое русло.

Понятие «интертекст» оказалось настолько емким, что сегодня уже говорят о теориях (sic) интертекстуальности (Н. Пьеге-Гро¹) или о специальной метанауке интертекстологии (Г. Косиков²). В этом ключе интересно рассмотреть, как термин проникает в иные национальные терминосистемы, тем более, когда это происходит со значительным временным отставанием.

Рецепция теории интертекстуальности украинской литературной наукой совпадает с процессом ее выхода из общей советской парадигмы с отчетливым доминированием в ней российского литературоведения (первые шаги в освоении новой теории осуществлялись еще в общем русле). Однако следует учитывать и факт опосредованной генетической связи российского литературоведения с теорией интертекстуальности через ее истоки из русского формализма и концепций Михаила Бахтина.

Отсюда, в первую очередь, полезно рассмотреть проникновение теории интертекстуальности на российскую литературоведческую почву. Хотя данная историографическая страница еще требует должного описания, мы остановимся на ней лишь контурно. По-видимому, основополагающую роль в данном процессе сыграла деятельность долгое время работавшего в ИНИОН РАН Ильи Ильина, специалиста по зарубежным литературным концепциям, теориям и методологиям. Ему принадлежит значительное число работ, посвященных постструктурализму и, в частности, Юлии Кристевой, Ролану Барту, Жаку Деррида³. Одной из первых в российском литературоведении озвучивала проблему статья этого ученого «Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты» (1989)⁴. Еще более важным оказался выход его монографий *Постструкту-*

¹ Натали Пьеге-Гро: *Введение в теорию интертекстуальности*. Москва 2008.

² Георгий Косиков: *Текст / Интертекст / Интертекстология. Предисловие*, в: Натали Пьеге-Гро: *Введение в теорию интертекстуальности*. Москва 2008, с. 8–47.

³ Здесь стоит упомянуть также литературоведческую и переводческую деятельность Георгия Косикова. См.: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Lecturers_Kosikov.htm. (26.09.2016)

⁴ Илья Ильин: *Стилистика интертекстуальности; Теоретические аспекты*, в: *Проблемы современной стилистики*. Москва 1989, с. 186–207.

рализм. Деконструктивизм. Постмодернизм⁵ (1996) и *Постмодернизм от истоков до конца столетия*⁶, а также редактируемого им справочника *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины*⁷ (1996). Энциклопедический характер последней книги, ее востребованность (2-е издание в 1999 г.) позволяет говорить, что с этого времени теория интертекстуальности получила законную и прочную «прописку» в российском литературоведении. Об этом свидетельствует большое количество соответствующих публикаций, появившихся в 1996 и особенно в 1997–1998 гг., чему способствовало и издание переводов основных трудов представителей постструктурализма. Чтобы не приводить многочисленных примеров, отсылаем к библиографии, составленной Екатериной Козицкой⁸.

Отдавая должное Ильину в популяризации теории интертекстуальности на российской почве, следует признать, что пионерской работой этого плана была книга профессора Констанцкого университета Игоря Смирнова *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)* (1985)⁹. По свидетельству Натальи Кузьминой, она «долгое время являлась единственной опубликованной на русском языке работой, где интертекст выступал бы в качестве объекта исследования и центрального теоретического понятия»¹⁰. В предисловии ко второму изданию (1995 г.) сам автор акцентирует, что «в первый раз эта книга появилась в Вене в 1985 г. малым тиражом»¹¹. Следует отметить также книги российско-американских ученых *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*¹² (1993) Михаила Ямпольского и *Блуждающие сны и другие работы* (1994)¹³ Александра Жолковского. В российском восприятии теории интертекстуальности важную роль в том числе сыграли труды Ирины Арнольд¹⁴, Натальи Кузьминой¹⁵,

⁵ Илья Ильин: *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва 1996.

⁶ Илья Ильин: *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва 1998.

⁷ *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины*. Научные редакторы и составители И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. Москва 1996.

⁸ Екатерина Козицкая: *Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*. Сб. науч. трудов. Выпуск 5. Тверь 1999, с. 177–218.

⁹ Игорь Смирнов: *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*. Wien 1985.

¹⁰ Наталия Кузьмина: *Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации*. Москва 2011, с. 15.

¹¹ Игорь Смирнов: *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*. Санкт-Петербург 1995, с. 3.

¹² Михаил Ямпольский: *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. Москва 1993.

¹³ Александр Жолковский: *Блуждающие сны и другие работы*. Москва 1994.

¹⁴ Ирина Арнольд: *Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: (В интерпретации художественного текста)*. Санкт-Петербург 1997; Ирина Арнольд: *Семантика, стилистика, интертекстуальность*. Санкт-Петербург 1999.

Натали Фатеевой¹⁶, Василия Москвина¹⁷ и ряда др. Упомянем и межвузовский сборник научных трудов *Интертекстуальные связи в художественном тексте*¹⁸ (1993). Все вышеназванные работы до сих пор активно функционируют в украинском литературоведческом дискурсе.

Помимо этого, украинская наука сегодня не менее активно подключается к польским изысканиям интертекстуального русла. Очень важным представляется перевод статьи Михала Гловинского *Интертекстуальность* (пер. 2008 г.), включенный в антологию текстов, представляющих литературную теорию в Польше второй половины XX – начала XXI в.¹⁹ Зофия Митосек называет Гловинского первым интерпретатором проблемы интертекстуальности в Польше²⁰. Учитываются переводы *Теории литературных исследований* (пер. 2003)²¹ самой Митосек и книги *Мир текста: постструктурализм и литературоведение* (пер. 2007)²² видного польского специалиста по постструктурализму Ришарда Ныча.

Безусловно, активное усвоение теории интертекстуальности на постсоветском литературоведческом пространстве связано, напомним, с тем фактом, что данная теория генетически связана с русской филологической традицией. Это подталкивает, в первую очередь, российских литературоведов смещать, по словам Натали Кузьминой, «точку отсчета»²³ генетической основы, на которую накладывается соответствующий теоретический вектор. Помимо русских формалистов и Бахтина, указанных самой Юлией Кристевой, рекомендуется учитывать в этом ключе наследие Александра Потебни и Александра Веселовского и аналогичные концепции тартуско-московской семиотической школы²⁴, наследие которой успешно реализовалось в литературоведческом творчестве донецкого ученого Михаила Гиршмана²⁵, также отдавшего дань проблеме интертекстуальности библейских текстов²⁶.

Логично экстраполировать подобную методiku и на украинскую литературоведческую ситуацию, начиная с самого харьковского ученого Александра

¹⁵ Наталия Кузьмина: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Екатеринбург, Омск 1999; Наталия Кузьмина: *Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации*. Омск 2009.

¹⁶ Наталья Фатеева: *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. Москва 2000.

¹⁷ Василий Москвин: *Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили*. Москва 2011.

¹⁸ *Интертекстуальные связи в художественном тексте*. Межвузовский сборник научных трудов. Санкт-Петербург 1993.

¹⁹ Михал Гловинський: *Интертекстуальність*, в: *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* Київ 2008, с. 284–309.

²⁰ Зофія Мітосек: *Теорії літературних досліджень*. Сімферополь 2003, с. 355.

²¹ Ibidem.

²² Ришард Нич: *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*. Львів 2007.

²³ Наталия Кузьмина: *Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации*. Москва 2011, с. 7.

²⁴ Ibidem, с. 7–27.

²⁵ Михаил Гиршман: *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. Москва 2002.

²⁶ Михаил Гиршман: *Еврейская и христианская интерпретации Библии в поздней античности*. Москва 2002.

Потебни, идеи которого во многом опережали положения новой теории и даже имели на нее прямое или опосредствованное влияние²⁷. Однако его научное наследие было не единственным фактором, подготовившим почву для украинской рецепции идей интертекстуальности. В этом аспекте уместно также ориентироваться на концепции, которые развивались в русле формального и компаративистского методов. Учитывая то, что формализм оказал очевидное влияние на становление теории интертекстуальности, его украинскую версию тоже следует рассматривать как предпосылку для усвоения постструктуралистской концепции межтекстовых связей отечественной наукой.

Место и роль формального метода в истории украинского литературоведения также все еще нуждается в надлежащей оценке, несмотря на существенные положительные сдвиги²⁸. Прежде всего, в рассматриваемом аспекте заслуживают внимания работы и лекции Владимира Перетца. Эти последние Павел Медведев причислял к небольшому научному контексту конца XIX – начала XX века, внутри которого «ориентировался и методологически осознал себя русский формальный метод»²⁹. Среди имен, в той или иной степени составляющих дискурс украинского формализма, называются Борис Якубский, Борис Навроцкий, Владимир Державин, Юрий Меженко, а также Иеремия Айзеншток, Дмитрий Загул, Николай Зеров, Майк Йогансен, Григорий Майфет, Евгений Недакевич, Виктор Петров, Дмитрий Чижевский³⁰. Безусловно, все они находились в «силовом поле» идей ОПОЯЗа, в чем-то развивая их, но в чем-то и полемизируя³¹. В нашем аспекте продуктивными представляются, например, взгляды Бориса Якубского на понятия «литературной системы», «литературных влияний» и «эволюции». К сожалению, агрессивное наступление официальной марксистской идеологии, считавшей формализм реакционной методологией, оборвало формирование этой литературоведческой традиции. Помимо прочего, затененность украинского поля формального метода «каноническим» российским вариантом в значительной степени до сих пор препятствует надлежащей современной оценке наработок собственно украинских формалистов.

Если учитывать наличие тесной связи межтекстовых исследований со сравнительным литературоведением, то традицию украинской компаративистики мы вправе рассматривать также и как важную предысторию формирования современной версии интертекстуальной теории. Тем более, что сегодня большинство украинских исследований интертекста разворачивается именно в компаративистском русле. К представителям его раннего этапа относят Михаила Максимовича, Михаила Драгоманова, Николая Дашкевича, Ивана Франко, Агатагела Крымского³². Позже сюда стали включать труды Владимира Перетца, Михаила Возняка, Василия Щурата, Александра Белецкого, Леонида Белецкого,

²⁷ См. подробнее: Роман Дзык: *От поэтики А. Потебни к теории интертекстуальности*, „Tematy i Konteksty” 2013, № 3 (8), s. 266–275.

²⁸ *Формалізм. Збірник статей*. Львів 2004.

²⁹ Михаил Бахтин: *Фрейдизм. ФМЛ. ФМЯ. Статьи*. Москва 2000, с. 237.

³⁰ *Формалізм. Збірник статей*. Львів 2004.

³¹ Ibidem.

³² Василь Будний, Микола Ільницький: *Порівняльне літературознавство*. Київ 2008, с. 46; *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ 2009, с. 302–362.

Святослава Гордынского, Дмитрия Чижевского и др.³³. Уже в 20-ые гг. прошлого столетия в Институте Т. Шевченко под руководством Александра Белецкого действовал кабинет сравнительного изучения литератур³⁴, однако с 30-х гг. и до середины XX в. по известным историческим причинам компаративные исследования были прерваны. Возобновление интереса к сравнительному литературоведению, правда, со значительными идеологическими ограничениями, восстанавливается с середины XX в. Здесь свою роль сыграли работы Александра Белецкого, Григория Вербеса, Анатолия Волкова, Нины Крутиковой, Елены Шпилевой, Марка Гольберга, Дмитрия Наливайко и др.³⁵. Современная украинская компаративистика отмечается широкой палитрой методологических подходов, которые, в частности, фрагментарно приобщаются и к изучению интертекстуальности³⁶.

В контексте проблемы среди достижений украинского сравнительного литературоведения отдельно стоит упомянуть теорию традиционных сюжетов и образов (ТСО)³⁷, поскольку ее интеграция в интертекстуальные исследования представляется особенно перспективной. Статус «традиционных» сюжеты и образы получают благодаря постоянной литературной реинтерпретации в течение значительного времени их историко-культурного транзита.

Наконец, свидетельством веса той или иной научной теории служит ее «прописка» в изданиях справочно-учебного типа. Показательным в данном случае может быть сопоставление российского и украинского учебников по компаративистике³⁸, изданных с «грифом» соответствующих министерств в 2008 г. (история развития сравнительного литературоведения в названных странах тесно связана общей традицией, особенно советским наступлением на эту науку и параллельным современным усвоением западных ее достижений). Игорь Шайтанов критикует в целом учебное пособие, подготовленное коллективом ученых МГУ, за недостаток анализа новейшего развития компаративистики, удивляясь, что «даже интертекстуальность не упомянута»³⁹. В то же время в соответствующем украинском учебнике этой проблеме уже посвящен отдельный раздел⁴⁰, симптоматируя тем самым целевое инкорпорирование теории интертекстуальности в компаративистскую методологию.

Тем не менее, издания, посвященные описанию истории украинского литературоведения, как правило, все еще продолжают игнорировать отечественную рецепцию теории интертекстуальности. Это касается книг *Украинское литературоведение: школы, направления, тенденции*⁴¹ (1997) и *История украинского литературоведения*⁴² (2003) под авторством Михаила Наенко, а также

³³ Ibidem, с. 368–374.

³⁴ *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ 2009, с. 373.

³⁵ Василь Будний, Микола Ільницький: *op. cit.*, с. 386–438.

³⁶ Ibidem, с. 410–425.

³⁷ *Традиційні сюжети та образи*. Колективна монографія. Чернівці 2004; Анатолий Нямцу: *Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования)*. Черновцы 2007.

³⁸ Василь Будний, Микола Ільницький: *op. cit.*

³⁹ Игорь Шайтанов: *Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики*. Москва 2010, с. 619.

⁴⁰ Василь Будний, Микола Ільницький: *op. cit.*, с. 241–278.

⁴¹ Михайло Наєнко: *Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції*. Київ 1997.

⁴² Михайло Наєнко: *Історія українського літературознавства*. Київ 2003.

*Истории литературоведения*⁴³ (2009, 2013) Александра Галича. Правда, в монографии Петра Иванышина *Украинское литературоведение постколониального периода*⁴⁴ (2014), несмотря на излишне критическое отношение автора к постструктуралистским методологиям, упоминание украинской версии теории интертекстуальности уже присутствует. Несколько ранее интертекстуальность стали включать в издания словарного типа. Ее определение можно найти в таких ставших уже классическими для украинской литературной науки словарях, как *Литературоведческий словарь справочник*⁴⁵ (1997) под редакцией Романа Громяка и *Лексикон общего и сравнительного литературоведения*⁴⁶ (2001) под редакцией Анатолия Волкова.

Среди первых исследований, задекларировавших в украинском литературоведении интертекстуальный подход, назовем небольшое пособие ученицы Михаила Гиршмана Натальи Кораблевой *Интертекстуальность литературного произведения*⁴⁷. Исследовательница пытается очертить коррелятивные контуры термина «интертекст» в сравнении с понятиями «текст», «произведение», «контекст», «метатекст». Правда, временами, вместо стратификации понятий читатель получает ощущение их взаимного растворения. Важную практическую нагрузку тут выполняет развернутая типология интертекстуальных связей, синтезирующая уже имеющиеся место классификации. При этом выделяется три типа интертекстуальных связей, соотносящихся между собой как «ассоциации», «воздействия», «повторы»: текстуальные (цитаты, реминисценции, аллюзии), контекстуальные (заимствования, подражания, вариации, интерференции, палимпсест, пародия), метатекстуальные (стереотипы, архетипы, кенотипы)⁴⁸. Креативной представляется интерпретация потенциала интертекстуальных связей через понятие «валентности»⁴⁹. Для украинского литературоведения значение данного исследования в первую очередь определяется его пионерским характером.

Сегодня мы вправе констатировать большое оживление интереса к интертекстуальной теории, ее активное внедрение в отечественный научный контекст. Наблюдается значительный рост соответствующих работ, использующих интертекстуальную методологию, а также посвященных обнаружению всевозможных интертекстуальных пластов. Они отличаются плюрализмом подходов. В целом, здесь следует выделить несколько основных векторов⁵⁰. Это историко-литератур-

⁴³ Олександр Галич: *Історія літературознавства*. Луганськ 2009; Олександр Галич: *Історія літературознавства*. Київ 2013.

⁴⁴ Петро Іванишин: *Українське літературознавство постколоніального періоду*. Київ 2014.

⁴⁵ *Літературознавчий словник-довідник*. Київ 1997.

⁴⁶ *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці 2001.

⁴⁷ Наталья Кораблева: *Интертекстуальность литературного произведения*. Донецк 1999.

⁴⁸ Ibidem, с. 9.

⁴⁹ Ibidem, с. 15.

⁵⁰ Здесь из всех возможных изданий указаны только монографии, в названии которых упоминается их интертекстуальная направленность. Перечень вышел бы значительно большим, если бы учитывались также те монографии, где теория интертекстуальности выступает одной из основных методологических установок (например: Оксана Левицька: *Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»*. Львів 2014) или является предметом отдельного пристального рассмотрения в рам-

ные и компаративистские исследования на украинском художественном материале (А. Боронь, А. Виват, В. Корнийчук, Е. Нахлик, А. Ткачук, М. Шаповал)⁵¹, русском (В. Борбунюк, Е. Коршунова, И. Лосиевский, Г. Темненко, Т. Шеховцова)⁵², зарубежном (Т. Монолатий, П. Рыхло, Э. Циховская)⁵³, а также с акцентом на библейском интертексте (С. Абрамович)⁵⁴. Имеют место исследования поэтологического характера (Л. Билоус, В. Просалова, М. Шаповал)⁵⁵, плюс лингвистического (Е. Переломова)⁵⁶, переводоведческого (А. Камянец)⁵⁷, социально-коммуникативного (В. Галич)⁵⁸. Независимо от основополагающей позиции исследования, каждый автор декларирует также свое понимание определенного методологического ракурса интертекстуальности.

Вместе с тем, констатируя важность современной научной ситуации в становлении украинской версии теории интертекстуальности, отметим и сопряженную с ней негативную тенденцию: фактически каждый наш исследователь, исходя из необычайно многозначного понятия «интертекст» и пытаясь в этой многозначности разобраться, занять собственную позицию, останавли-

ках более широких комплексных задач (например: Зоряна Лановик: *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль 2006; Мар'яна Лановик: *Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції*. Тернопіль 2006). Мы не упоминаем также весьма солидное количество диссертационных работ и научных статей, касающихся теории интертекстуальности.

⁵¹ Олександр Боронь: *Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури. Рецепція та інтертекстуальні зв'язки*. Київ 2014; Ганна Віват: *Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності*. Одеса 2010; Валерій Корнийчук: *«Мов органи в величому храмі...»: контексти і інтерконтексти Івана Франка (порівняльні студії)*. Львів 2007; Євген Нахлік: *Перелицьований світ Івана Котляревського: текст - інтертекст - контекст*. Львів 2015; Олександр Ткачук: *Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка: прометеїзм в орієнтальному дискурсі*. Тернопіль 2012; Мар'яна Шаповал: *Інтертекст у світлі рами: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*. Київ 2009;

⁵² Валентина Борбунюк: *Інтертекст мировой культури в драматургії А. П. Чехова*. Харків 2007; Євгенія Коршунова: *Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева*. Харків 2013; Ігорь Лосиевский: *Встреча с Петраркой: из наблюдений над интертекстом в чичибабинской лирике*. Харків 2005; Галина Темненко: *Анна Ахматова: опыт интертекстуальных и имманентных прочтений*. Симферополь 2013; Татьяна Шеховцова: *«У него нет лишних подробностей...» Мир Чехова. Контекст. Интертекст*. Харків 2015.

⁵³ Тетяна Монолатій: *Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст*. Івано-Франківськ 2015; Петро Рихло: *Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст*. Чернівці 2005; Елліна Циховська: *Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту*. Донецьк 2011.

⁵⁴ *Біблія як інтертекст світової літератури*. Під ред. С. Д. Абрамовича. Кам'янець-Подільський 2011.

⁵⁵ Леся Біловус: *Теорія інтертекстуальності: Становлення понять, тлумачення термінів, систематика*. Тернопіль 2003; Віра Просалова, Олена Бердник: *Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти*. Донецьк 2010; Мар'яна Шаповал: *Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика*. Київ 2013.

⁵⁶ Олена Переломова: *Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект*. Суми 2008.

⁵⁷ Анжела Кам'янець: *Інтертекстуальна іронія і переклад*. Київ 2010.

⁵⁸ Валентина Галич: *Семіотика інтертекстуальності публіцистичного тексту: соціально-комунікативна рецепція*. Рівне 2015.

вається на том, що повторяєт всегo лишє общіє мєстa «історії вoпросa». Іннїми словaми, он чaщє всєгo пишєт свoє «Ввєдєніє в теорію інтертекстуальності» (пользуюсь назвaнієм кнїги Натaлі Пьєгє-Грo) і мнoгo рєжє – «Ввєдєніє в *свoю* теорію інтертекстуальності». К тoму жє, зa нємнoгїми ісклєчєнієми⁵⁹, дo сїх пор остaєтєся сущєствєннoї прoблємoї oтсущєствіє укрaїнських пєрєводoв oснoвo-пoлaгaючих для постструктурaлізмa і теорії інтертекстуальності текстoв.

В укрaїнськoм літєрaтурoвєдєнні пoслєднєгo дєсятілєтїєя ужє пoявилoсь нєскoлькo мoнoгрaфїчєських іздaній, кoтрєє, пользуюсь oпєрєдєлєнієм Гєоргіє Кoсікoвa, мoжнo oтнєстї к «інтертекстoлoгїчєськїм». Так, Лєсє Бїлoус пoпытaлaсь сїстємaтїзїрoвaтї стaнoвлєніє інтертекстуальнoї термїнoлoгії і рaскрїтї єє oтдєлєннє знaчїмїє тoлкoвaнїє⁶⁰. Вєрa Прoсaлoвa в сoвaтoрствє с Єлєнoї Бєрднїк рaссмoтрєлa текстoтвoрчєський і рєцєптївнїй аспєктї інтертекстуальності⁶¹; Мaр'єнa Шaпoвaл пєдпрїєнєлa пoпыткoу oбoбщїтї історію, теорію і пoэтїку інтертекстуальності⁶². В oбщєм, нє oстaнaвлївaєсь нa спєцїфїкє імєннo укрaїнськoї вєрсії теорії інтертекстуальності (щo трєбoвaлo бї oтдєлєннoгo ісслєдoвaннєя⁶³), мoжнo с увєрєннoстю утвєрждaтї, щo дaннaя теорія в укрaїнськoм літєрaтурoвєдєнні ужє прoшлa нaчaлєннoю стaдію oсвoєннєя і aктївнo функціoнїруєт сєгoднє кaк плoдoтвoрнїй мєтoдoлoгїчєський інструмєнт.

⁵⁹ Юлія Крістева: *Stabat Mater*, в: *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів 1996; Юлія Крістева: *Самі собі чужі*. Київ 2004; Юлія Крістева: *Полілог*. Київ 2005; Юлія Крістева: *Сили жаху. Есей про відразу*, «І» 2005, № 37, с. 38–53; Юлія Крістева: *Час жінок*, в: *Про рівність статей*. Збірник. Київ 2007; Ролан Барт: *Від твору до тексту*, в: *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів 1996; Ролан Барт: *Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По*, в: *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів 1996; Ролан Барт: *Фрагменти мови закоханого*. Львів 2006. Сюда можна було б додати наявність ще незначительного ряду переведених робіт Мишеля Фуко і Жака Дерріда.

⁶⁰ Лєсє Біловус: *Теорія інтертекстуальності: Становлення понять, тлумачення термінів, систематика*. Тернопіль 2003.

⁶¹ Віра Просалова, Олена Бердник: *Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти*. Донецьк 2010.

⁶² Мар'яна Шаповал: *Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика*. Київ 2013.

⁶³ Подобні спроби вже підприємляються. См., наприклад: Дмитро Чистяк: *Трансформація французької інтертекстуальної теорії у радянській і пострадянській філологічній науці*, «Нова філологія» 2011, № 44, с. 166–170.

НАТАЛЬЯ ЛИДЕРГОС

*(ЧУО «БІІП-Інститут прававеденья» Гродненскіі філіал,
Гродно, Беларусь)*

АФОРИЗМ КАК ПРОБЛЕМА: ПРИНЦИПЫ ИЗУЧЕНИЯ И АНАЛИЗА

The aphorism as a problem: principles of examination and analysis

Abstract

The article discusses principles of analysis of aphorism in belles-lettristic texts. It establishes that the problem of aphorism remains debatable despite the attention granted by modern philology. Existing typologies and classifications have failed to produce a definitive answer to the question of the nature of aphorism and principles of its analysis from a narrative point of view. The article traces the genesis of aphorism back to such primary genres as the parable and the joke, with which aphorism shares its dual nature – a combination of the monological and the dialogical. The principles of structural and semantic analysis of aphorisms are explored based on the work of the French rococo writer Crébillon.

Key words: aphorism, parable, joke, structural and semantic analysis, rococo, Crébillon.

Афористика стала объектом исследования лишь во второй половине XX в., изучение ее сопровождается постоянной дискуссией. В афористоведении на постсоветском пространстве определилось несколько подходов к изучению афоризма: литературоведы исследуют афоризм как жанр; паремиологи рассматривают в рамках общей теории клише, а лексикологи – как явление фразеологии. В 70-е гг. XX в. оформилась лингвострановедческая теория, в которой было сформулировано представление об афористическом уровне языка, включающем языковые (массовые) и речевые (индивидуальные) афоризмы.

Спорной до недавнего времени представлялась природа афоризма. Некоторые исследователи считали афоризм самостоятельным жанром¹; другие указы-

¹ Алексей Фомин: *Признаки субъективной значимости афористических высказываний*: автореф. дис. канд. психол. наук: Самара 2006.

вали на существование так называемых «вводных афоризмов», функционирующих в составе художественного целого, а потому предстающих в виде композиционно-речевой формы (типа высказывания), и рассматривали как явление стиля². «Неуверенность литературоведения»³ каждый из исследователей пытался преодолеть путем выделения одного признака афористической формы высказывания – «изошренности стиля»⁴ или специфики содержания⁵.

В европейских исследованиях афоризма также обозначились три основные точки зрения: афоризм как жанр литературы; афоризм как тип философско-художественного высказывания, соответствующий определенной форме познания мира; афоризм как особый вид философского текста (работы Ф. Маутнера⁶, Г. Нойманна⁷, П. Реквадта⁸).

В многочисленных дефинициях афоризма ключевым является утверждение особой формально-смысловой структуры афористического текста и наличия двух типов афоризма: «обособленных» и «вводных», для которых характерны разные функции. «Самостоятельным» афоризмам присущи функции кумулятивная (смысловой концентрации высказывания)⁹; дидактическая; нравоописательная; занимательно-игровая¹⁰; «характерологическая», т.е. функция создания «конкретного образа мудреца или определенного типа мышления»¹¹; функция построения типологий и классификаций¹². «Вводные» афоризмы выполняют такие функции, как оценочно-характеризующая; экспрессивная; обоснования мысли (функция аргументации) или средства полемики; заключительного вывода эпизода (нарративная функция¹³) или формулировки главной идеи произведения,

² Вячаслаў Рагойша: *Тэорыя літаратуры ў тэрмінах*. Мінск 2001.

³ Franz Mautner: *Der Aphorismus als literarische Gattung* (1933), in: *Der Aphorismus: Zur Geschichte, Zu den Formen and Möglichkeiten einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1978, S.1-74, 21.

⁴ Лев Успенский: *Коротко об афоризмах*, в: *Афоризмы: избранные изречения деятелей литературы и искусства*. Сост. Е.С. Райзе. Ленинград 1964, с.3–20.

⁵ Николай Федоренко: *Афористика*. Сост. Н.Т. Федоренко, Л.И. Сокольская. Москва 1990.

⁶ Franz Mautner: *op. cit.*, S. 1-74.

⁷ Gerhard Neumann: *Einleitung*, in: *Der Aphorismus: zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1976, S. 1–17.

⁸ Paul Requadt: *Das aphoristische Denken*, in: *Der Aphorismus: zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*. Neumann G. Darmstadt 1976, S. 331–370.

⁹ Татьяна Радзиевская: *Прагматический аспект афористических текстов*, «Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.» 1988, Т. 47, № 1, с.90.

¹⁰ Нина Жирмунская: *Человек в микромире афоризма*, в: *Размышления и афоризмы французских моралистов XVI–XVIII веков: Монтень, Ларошфуко, Лабрюйер и др.* Санкт-Петербург 1995, с.5–22.

¹¹ Михаил Эпштейн. *Афористика*, в: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва 1987, с.43.

¹² Ibidem, с.44.

¹³ Нина Забабурова: *Французский психологический роман (эпоха Просвещения и романтизм)*. Ростов-на-Дону 1992.

«семантической скрепы» (термин В.Виноградова¹⁴); уточнения авторской позиции; диалогизации повествования¹⁵.

В изучении «вводных» афоризмов не вполне исследованным является вопрос о соотношении авторской позиции и позиций тех персонажей, которым автор передает обобщенные высказывания. Принятые в современной филологии понятия «афористический текст», «афористичность», «афористический стиль», «феномен афористического письма», «скрытые/неявные» афоризмы, «афоризация», афористическое мышление, афористический фон (время и обстоятельства создания афоризма / афористического текста, автор, его фоновые знания и этические воззрения), «афористическая структура» позволяют говорить о функции афоризмов в реализации авторской интенции.

Интерес представляет изучение функций афоризмов в романе. В применении к роману обычно утверждается характерологическая функция афоризмов. В свете идей В. Тюпы целесообразно исследование афоризма в аспекте коммуникативной стратегии автора.

Исследование коммуникативного аспекта творческой деятельности является методологическим принципом анализа жанра, который понимается как форма «построения речевого целого, его завершения, учета слушателя»¹⁶, как «исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию текстопорождения»¹⁷. Развивая бахтинскую концепцию, В. Тюпа выделяет т.н. «первичные» жанры, к которым относит притчу, сказание и анекдот. Все три жанровых «первофеномена» (термин М. Бахтина) в разном соотношении участвуют впоследствии в создании романа, обуславливая его специфику¹⁸.

Коммуникативная природа афоризма выявляется при сопоставлении его с притчей. Жанр притчи известен с древнейших времен и являет собой «краткий назидательный рассказ в аллегорической, иносказательной форме»¹⁹. Действие в притче происходит «как бы без декораций, „в сукнах”»²⁰, поэтому она иносказательна. Как и притча, афоризм избегает конкретизации и стремится к назидательности и премудрости религиозного или моралистического порядка.

Есть, однако, отличия между притчей и афоризмом. Притча впервые появляется в книгах Священного Писания, которое отразило особый тип миро-

¹⁴ Виктор Виноградов: *Язык и стиль басен Крылова*, в: *Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя*. Отв. ред. Д.С. Лихачев, А.П. Чудаков. Москва 1990, с. 163.

¹⁵ Наталья Калашникова: «Человек создан для счастья...»: *Вставные афоризмы в прозе В.Токаревой*, „Русская речь” 2003, № 1, с.12–15.

¹⁶ Михаил Бахтин: *Проблема речевых жанров*, в: *Собрание сочинений в 6 т. Т. 5*. Ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. Москва 1997, с.166.

¹⁷ Валерий Тюпа: *Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ)*. Москва 2001, с.125.

¹⁸ Натан Тамарченко: *Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра*. Москва 1997, с.14–32.

¹⁹ Ольга Гладкова: *Притча*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Под ред. А.Н.Николюкина. Москва 2003, с.808, стлб.808.

²⁰ Сергей Аверинцев: *Притча*, в: *Литературный энциклопедический словарь*. Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва 1987, с.305.

восприятия – погруженность в «олам», «поток временного свершения, несущий в себе все вещи»²¹, поэтому воспроизводит цепь событий, связанных причинно-следственными отношениями. Библейскому мышлению чужда форма дефиниции: в Ветхом Завете предмет выясняется «не через определение, а через уподобление по типу „притчи“»²².

Напротив, классический афоризм отражает черты античной культуры, в которой представление о мире связано с идеей «порядка». Мир греческой философии и поэзии – «законосообразная и симметричная пространственная культура»²³, которой присуще «каталогизирующее сознание», стремление «прорвать круг видимости и выйти к сущности – к чистому бытию»²⁴. Таким образом, если притча отражает мир в динамике, то античный афоризм запечатлевает его в статике, тяготеет к осмыслению логических отношений между явлениями и выступает как попытка упорядочить хаос.

Но только как попытка, и чтобы доказать это, отметим еще одно различие между афоризмом и притчей. Притча воспроизводит ситуацию нравственного выбора, ее персонажи предстают как «субъекты этического выбора»²⁵. Но свобода выбора в притче мнимая, так как его исход предreshen в силу дидактической направленности жанра. Напротив, афоризм, обнажая полюса противоречия, проблематизирует ситуацию. Завершенность афоризма – иллюзия, которая возникает благодаря отточенности формы афористического высказывания. Поэтому притча монологична, а афоризм потенциально диалогичен: предполагает интеллектуальное усилие читателя по восстановлению его семантической полноты.

Афоризм, устанавливая понятийно-логические отношения между явлениями путем их со- или противопоставления, оставляет незаполненное смысловое пространство. В основе афористического мышления, как и антитезы, лежит

семантический механизм, цель которого – провести в смысловом континууме четкие границы [...] Однако, будучи совершенно необходимым средством упорядочивания мира, дробя его на твердые смыслы-топосы, антитеза тем самым наглухо закрывает доступ к его смысловой полноте²⁶.

Коллизия, которая осмысливается в сюжете притчи, в афоризме фокусируется в полюсах антитезы, разделенных «прочнейшим из барьеров – барьером смысла»²⁷. Богатство содержания притчи, редуцируясь, уходит в афоризме в пространство между полюсами, что обеспечивает интеллектуальную емкость афоризма и стимулирует читательскую деятельность по его реконструкции. В то же

²¹ Сергей Аверинцев: *Поэтика ранневизантийской литературы*. Санкт-Петербург 2004, с.94.

²² Сергей Аверинцев: *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва 1996, с.337.

²³ Сергей Аверинцев: *Поэтика ранневизантийской литературы*. Санкт-Петербург 2004, с.94.

²⁴ Ibidem, с.59.

²⁵ Сергей Аверинцев: *Притча...*, с. 305.

²⁶ Георгий Косиков: *Идеология. Коннотация. Текст*. Вступ. ст. в: Ролан Барт: *S/Z*. Под ред. Г.К. Косикова. Москва 2001, с.28.

²⁷ Ролан Барт: *op. cit.*, с.80.

время художественная дефиниция, по модели которой часто построен афоризм, фиксирует лишь один из множества признаков/смыслов, характеризующих любое явление; выбор этого смысла отражает авторскую субъективность, обусловленную той проблемой, которая является для говорящего неразрешимой. Это означает, что афоризм позволяет судить о векторах проблематизации действительности в авторском сознании.

На наш взгляд, принципиальная двойственность афоризма выявляет его связь не только с притчей, но и с анекдотом: афоризм есть проявление монологического сознания, но одновременно, предполагая участие читателя в восстановлении полноты своего смысла, он диалогичен. Афоризм выстраивает рациональную статику «космоса», но этот «космос» отражает субъективное упорядочивание эмпирического «хаоса». Афоризм фиксирует результаты сиюминутного осмысления эмпирики жизни, но своей формой настаивает на универсальности обобщения. Именно двойственность афоризма обуславливает изменчивость жанра, многообразие его функций, большой семантический потенциал в реализации авторской коммуникативной стратегии. «Двуобращенность» афоризма к притче и анекдоту выявляет его генетическое родство с игрой.

Близость афоризма и игры отмечена Й. Хейзингой, который указал на этимологическое и семантическое соответствие между изречением, высказыванием, пословицей и такой формой игры, как загадка, в которой серьезное и смешное слиты как нераздельная духовная среда; игра и мудрствование, считал ученый, в одинаковой степени включают в себя момент состязательности, поединка, а парадокс, часто лежащий в основе афоризма, являет собой игру ума²⁸. В истории литературы эта близость не всегда очевидна, но нельзя не заметить, что наиболее значимые эпизоды в развитии игры и афоризма связаны с периодами мировоззренческих потрясений.

Существенным является вопрос о том, в какой мере в афоризмах отражаются проблемные зоны авторского сознания и каковы принципы анализа романских афоризмов, которые, как правило, являются частью высказывания либо героев, либо повествователя.

На наш взгляд, ответ на этот вопрос может дать структурно-семантический анализ афоризмов. Покажем возможности данного анализа на примере романов французского писателя эпохи рококо Кребийона. Отметим сразу, что анализ идей и тем, отраженных в афористике, является традиционным подходом. Нас интересует, **как** афоризм сигнализирует о ценностных предпочтениях автора и о проблемных зонах его сознания.

В романах Кребийона мы имеем дело с таким типом текста, в котором наряду с собственно афоризмами присутствуют так называемые «скрытые афоризмы», т.е. предложения, при небольшой трансформации легко преобразующиеся в афоризмы²⁹. Например: «Она (госпожа де Тевиль. – Н.Л.) была из тех женщин, которые питают слабость к картам, потому что не имеют других сла-

²⁸ Йохан Хейзинга: *Ното Ludens; Статьи по истории культуры*. Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. Москва 1997, с.115.

²⁹ Евгений Иванов: *О понятиях «афористический текст», «афористичность (речи)» и «афористический стиль»*, в: *Языковая природа афоризма. Очерки и извлечения: пособие*. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Е.Е. Иванова. Могилев 2001, с. 266.

бостей»³⁰ → Некоторые женщины питают слабость к картам, потому что не имеют других слабостей. На наш взгляд, подобного типа высказывания тоже следует включать в поле исследуемой романной афористики.

Афоризмы в романе – наиболее информативный пласт, дающий представление как о состоянии мира, так и об авторском отношении к нему. Существенной характеристикой авторского сознания является соотношение высказываний на «вечные» философские и злободневные темы.

В романах Кребийона есть афоризмы универсальной вневременной семантики: «Старые друзья требуют бережного и уважительного отношения»³¹. Однако большинство афоризмов посвящено осмыслению современной автору ситуации, порожденной столкновением морали либертинов и морали традиционной. Кребийон постоянно подчеркивает злободневность определенных проблем именно для своей эпохи: «В наш век среди множества светских причуд самая главная – тяга ко всему эффектному и ошеломляющему, особенно у женщин»³² (подчеркнуто нами – *Н.Л.*). Сосредоточенность афоризмов на актуальных вопросах позволяет рассматривать их как отражение проблемных зон авторского сознания.

Важную информацию об авторском сознании дает анализ субъекта и предиката афоризма. Поскольку афоризм представляет собой разновидность логического умозаключения, то к нему применимо правило, согласно которому субъект афоризма характеризует круг интересующих автора проблем, а предикат в высказывании несет новую информацию о явлении. Анализ предикатов в романских афоризмах позволяет выявить те аспекты действительности, которые в авторском сознании предстают как проблемные.

В позиции субъекта в афоризмах в романе *Шумовка* наиболее часто встречаются такие слова, как: *amour* (любовь), *tentation* (искушение), *déclaration d'amour* (признания), *coquetterie* (кокетство), *désir* (желание), *vertu* (добродетель), *félicité* (блаженство), *charmes* (прелести), *amoureux* (влюбленные), *amant/amante* (возлюбленный/возлюбленная), *conscience* (совесть), *sentiment* (чувство), *cœur* (сердце), *bonheur* (счастье), *vanité* (тщеславие); в романе *Заблуждения сердца и ума* – *amour* (любовь), *monde* (свет), *vertu* (добродетель), *élan du cœur* (влечение), *bonheur* (счастье), *déclaration d'amour* (объяснение), *sentiments* (чувства), *rôle* (роль), *jeunesse* (юность), *femme* (женщина), *homme* (мужчина), *personnes* (люди), *masque* (маска), *passion* (страсть), *esprit* (остроумие), *médiance* (злословие), *défauts* (недостатки), *liaison* (связь), *désinvolture* (развязность), *mœurs* (нравы); в романе *Софа* – *vice* (порок), *ennui* (скука), *fausseté* (лживость), *faiblesse* (слабость), *péché* (грех), *défauts* (недостатки), *amour* (любовь), *vertu* (добродетель), *raison* (здравомыслие), *sentiment intime* (истинное чувство), *vérité* (истина), *femme amoureuse* (влюбленная женщина), *esprit* (ум), *bonne société* (порядочное общество), *discretion* (скромность), *respect* (уважение).

³⁰ Кребийон-сын: *Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура*. Москва 1974, с.140.

³¹ Кребийон-сын: *Софа. Нравоучительная сказка*, в: *Шумовка, или Танзай и Неадарне. Японская история. Софа. Нравоучительная сказка*. Изд. подг. Э. Бабаева, Н.О. Веденеева, А.Д. Михайлов. Москва 2006, с. 288.

³² Кребийон-сын: *Заблуждения сердца и ума...*, *op. cit.*, с.219.

В перечне есть слова, повторяющиеся в трех романах: любовь, добродетель, счастье. Это базовые понятия этики, определяющие смысл и цель человеческой жизни. В романских афоризмах Кребийона они постоянно оказываются в позиции субъекта, и это означает, что в эпоху рококо постулаты христианской морали были поставлены под сомнение.

Изменение тематического поля подтверждает эволюцию авторского отношения к миру и показывает ее направление – от юношеского упоения любовным чувством как проявлением природного начала (о чем сигнализируют слова искушение, желание, блаженство) к осознанию многообразия его проявлений (чувство – влечение – страсть – связь) и к разочарованию и сомнению (порок, грех с одной стороны и истинная любовь – с другой).

В позиции предиката в романах наиболее часто выступают следующие понятия: в *Шумовке*: *tentation* (искушение), *félicité* (блаженство), *aveux* (признания), *faiblesse* (слабость), *charmes* (прелести), *vertu* (добродетель), *désir* (желание), *affection* (привязанность), *aventures* (приключения), *passion* (страсть), *sentiments* (чувства), *malheur* (несчастье), *amant* (возлюбленный), *préjugés* (предрассудки), *amoureux* (воздыхатель); в *Заблуждениях сердца и ума*: *expérience* (опыт), *causerie* (беседа), *aveu* (признание), *triomphe* (победа), *amoureux* (воздыхатель), *ruse* (уловка), *médiance* (злословие), *ennui* (скука), *défauts* (недостатки), *faiblesses* (слабости), *brigue* (домогательство), *sentiment* (чувство), *malheur* (несчастье), *vices* (пороки), *amour-propre* (самолюбие), *bon ton* (хорошие манеры), *plaisir* (удовольствие); в *Софе*: *apparence* (видимость), *mépris* (презрение), *tentation* (соблазн), *plaisir* (удовольствие), *vice* (порок), *défaut* (недостаток), *passion* (увлечение), *feinte* (притворство), *vertu* (добродетельность), *sensualité* (чувственность), *égarement* (заблуждение), *bonne société* (порядочное общество), *vérité* (истина), *désir* (желание). Анализ предиката романских афоризмов выявляет желание Кребийона разобраться, во-первых, в многообразных проявлениях любви, во-вторых, в возможности достижения счастья и добродетели.

Философ В.С. Библер писал, что мораль в XVIII в. «открывается [...] в субъективном и неуловимом мире случайного индивида», что делает ее «самой удобной точкой коловращения для суждений вкуса. Эта мораль легко срывается в игру, в двусмысленность, быстро переключается из мира объектов во внутренний, субъективный мир человека»³³. Анализ субъекта и предиката в романских афоризмах Кребийона подтверждает эту мысль. «Неустойчивое равновесие» (В.С. Библер) между христианской этикой и субъективными ее интерпретациями в эпоху рококо делает неизбежным расцвет афористики.

Наряду с предикатом важным источником подтекстовой информации является типология афоризмов. В романах Кребийона представлены афоризмы-сентенции, афоризмы-максимы, афоризмы-дефиниции, афоризмы-парадоксы, среди которых преобладают афоризмы-сентенции. Преобладание афоризмов-сентенций, для которых характерна подчеркнутая субъективность, свидетельствует о стремлении Кребийона не только зафиксировать изменившиеся отношения

³³ Владимир Библер: *Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант, в: Западноевропейская художественная культура XVIII века*. Сб. ст. Отв. ред. В.Н. Прокофьев. Москва 1980, с.166.

в обществе, постичь загадки поведения современников, но и дать им моральную оценку.

Автор вкладывает афоризмы-сентенции в уста разных персонажей, и часто эти высказывания противоречат друг другу. Например, слова госпожи де Монжен: «Общество каждый день прощает самые немыслимые экстравагантности; чем мы сумасбродней, тем снисходительней к нам свет»³⁴ вызывают протест у Версака: «Общество не ко всем одинаково снисходительно. Есть такие заблуждения, которые оно карает без всякой пощады»³⁵. Приводя различные точки зрения, Кребийон предлагает читателю определить их ложность или истинность, что, как правило, оказывается невозможным.

Наличие в романе контрадикторных высказываний, принадлежащих разным персонажам, можно интерпретировать как столкновение в авторском сознании различных мнений по проблемам морали и человеческого поведения. Контрадикторные высказывания характеризуют автора как носителя обыденного сознания, которому свойственна невосприимчивость к противоречиям. С точки зрения социальной психологии, такая невосприимчивость является адаптивным механизмом в ситуации смены ценностных ориентиров: в сознании человека создается

«“точка выбора”, в которой еще неизвестна окончательная истина и любой вариант представляется возможным, но при этом сами варианты имеют очень четкую форму и снимают тревожную неопределенность»³⁶,

характерную для эпохи перемен; благодаря такому адаптивному механизму исчезает необходимость однозначного определения позиции.

Совмещение в одном контексте противоречащих друг другу дистантных афоризмов, с одной стороны, выявляет ситуацию нравственной неопределенности в сознании персонажей и объясняет логику их поступков, с другой стороны, характеризует автора как человека эпохи рококо, поставившей под сомнение истины христианской морали. В то же время и в этом психологическом портрете, и в романских афоризмах-сентенциях Кребийон предстает как человек эпохи рококо с ее установкой на нравственный компромисс.

Об этом свидетельствуют и афоризмы-парадоксы, которые, например, в *Софе* отражают готовность писателя сделать необычное обычным («Мы усматриваем порок только в тех женщинах, которые не вызывают желаний, и в наше время лучшим украшением может служить лишь невинный вид, обещающий легкую победу»³⁷), его сосредоточенность на непредсказуемости жизни и неуверенность в истинности общепринятых мнений. Афоризмы-парадоксы в романах Кребийона всегда противоречат общепринятым представлениям об отношениях людей. В то же время парадокс содержит противоречие между членами высказывания и основан на смене точек зрения и поэтому выявляет не проблемы бытия, а проблему наблюдателя, который находится в непрерывном противоречии с собой и с миром.

³⁴ Кребийон-сын: *Заблуждения сердца и ума...*, *op. cit.*, с.181.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Елена Улыбина: *Обыденное сознание: структура и функции*. Ставрополь 1998, с.82.

³⁷ Кребийон-сын. *Софа. Нравоучительная сказка...*, с. 271.

Стремление афориста осознать сущность явления обычно выражается в мышлении дефинициями. Афоризмы-дефиниции есть и в романах Кребийона: «Скромность – злейший враг ума и таланта; обдумывая свои мысли, вы теряете время; чтобы убедить, нужно прежде всего ошеломить»³⁸. Однако количество афоризмов-дефиниций невелико, и даже в них писатель старается избежать категоричности («Любовь – это такая материя, о которой каждый может иметь свое суждение»³⁹) и скорее уходит от определения какого-либо предмета, чем дает ему точную характеристику. Это по-своему подтверждает отсутствие устойчивой и определенной позиции Кребийона по отношению к миру, в котором все представления и нормы обнаружили свою подвижность.

Семантический анализ афоризмов в романах «Шумовка», «Заблуждения сердца и ума» и «Софа» показывает, что формула «безжалостный аналитизм»⁴⁰ неприменима по отношению к Кребийону, напротив, позволяет охарактеризовать его как человека переходной эпохи, который испытывает ценностный кризис. Об этом свидетельствуют и его афоризмы, в которых проявилось снисходительное отношение писателя как человека рококо к миру и человеческой нравственности. Оказавшись свидетелем «брожения умов», Кребийон пытался решить главный для него вопрос о соотношении порока и добродетели. Он не стремится поучать, его меньше всего привлекает позиция судьи. Его можно заподозрить в равнодушии, но, прежде всего, по словам Н.Т. Пахсарьян, Кребийон «дает урок конформизма и снисходительности к человеческим слабостям, в котором, быть может, не меньше человечности, чем в последовательном социальном критицизме»⁴¹.

Скептико-ироническое сознание рококо определяет художественную парадигму романов Кребийона, его коммуникативную стратегию: игровая поэтика позволяет установить ироническую дистанцию по отношению к действительности, избежав прямого высказывания о ней; афоризмы повествуемого мира, выявляя ценностный кризис в эпоху рококо, свидетельствуют о скептическом, но терпимом отношении автора к нравственности современников.

³⁸ Кребийон-сын: *Заблуждения сердца и ума...*, с.218.

³⁹ Ibidem, с.185.

⁴⁰ Андрей Михайлов: *Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо*, в: Кребийон-сын: *Заблуждения сердца и ума, или мемуары господина де Мелькура*. Москва 1974, с.319.

⁴¹ Наталья Пахсарьян: *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов*. Днепропетровск 1996, с.155.

ИРИНА САТЫГО

*(Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича,
Черновцы, Украина)*

**«ТИПОГРАФИЧЕСКИЙ ФАНТОМ» ВЕРСЕ:
ГЕНЕЗИС И СТАНОВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕГО ТИПА РЕЧИ**

**“Typographical Phantom” Verset:
Genesis and Development of the Third Type of Language**

Abstract

This article traces the development of the hybrid prose and poetic form of verset, from bible verses to modern francophone forms. In French literature, verset appeared for the first time in 1834 with the publication of Félicité Robert de Lamennais’s “Words of a Believer”, stylized to look like the Scripture. This publication coincided with the appearance of prose poetry “Fragments, or Religious Rhapsodies” by Ludovic de Cailleux. The secularization of verset began in the second third of the 20th century, particularly in the work of Saint-John Perse and Leopold Senghor. Nowadays, it is used by francophone poets, such as Olivier Barbarant, Hervé Micolet, Pierre Oster, and James Sacré. The analysis shows that, despite existing concerns about the generic autonomy of verset, it should be considered as an innovative form of modern literature.

Key words: verset, biblical verse, F. de Lamennais, prose poetry, L. de Cailleux, New Catholic Renaissance, “typographical phantom”, third type of speech.

Проблема жанрового определения *версе* в украинском литературоведении еще не затрагивалась. Российские исследователи О. Овчаренко и Ю. Орлицкий размещают *версе* на границе стиха и прозы, ссылаясь на западноевропейскую литературоведческую традицию¹. Западноевропейское литературоведение выделяет *версе* как специфическую поэтическую форму, однако и тут особое внимание

¹ Ольга Овчаренко: *Русский свободный стих*. Москва 1984, с. 50; Юрий Орлицкий: *На грани стиха и прозы (Русское версе)*, «Арион» 1999, № 21, с. 40-50.

ему не уделяется. Открытым является вопрос классификации verse как промежуточного типа художественной речи в контексте проблемы поэтической формы словесного искусства.

Ю. Орлицкий, анализируя рецептивный потенциал стиха, подчеркивает сложность восприятия этих строк как рифмованных:

Вместо нацеленности на сгущенное лирическое переживание в verse перед нами – повествование, разворачивающееся достаточно медленно и обстоятельно. И этому «не мешают» ни «лишние» с точки зрения прозы паузы, которых так много в стихе, ни обязательные перебои фраз и предложений в конце стихотворных строк².

Следом за Ю. Орлицким и А. Жовтисом (который, правда, имел в виду скорее раёк) В. Догалакова также рассматривает verse в контексте стихопрозы, квалифицируя их «дисметрическими *стихами* (курсив В. Догалаковой) со сквозной рифмой»³. Российский литературовед В. Яценко, обращаясь к verse в аспекте поэтических экспериментов Нового романа, отмечает, что эта форма стала актуальной для литературной практики XX века. Исследовательница характеризует verse как «близкий аналог фразы, абзаца стиховой строки и стиха»⁴, употребляя которое, [ново]романисты «поднимают свой текст» музыкальной ритмической этой формы⁵.

Данный вопрос разрабатывался преимущественно французским литературоведением. Стиховеды Ж.-Л. Жубер и Ж. Жаффре выделяют verse как специфическую форму, однако, не идентифицируя его с определенным типом речи (прозой или поэзией). Ж. Мазалейра в книге *Элементы французской метрики* (2004) соотносит verse с «единицей поэтического дискурса, ограниченной абзацами, объем которой не позволяет ей восприниматься как стих»⁶. М. Акъен считает verse «единицей абзацного уровня»⁷, и это определение на сегодня во французском литературоведении остается общепринятым.

Наибольшее внимание этому аспекту уделяют канадские студии verse: 39-й выпуск электронного литературоведческого журнала «Эрудит» в 2007 г. посвящен именно проблеме определения современного verse во франкоязычной литературе⁸. Размышляя над определением и классификацией verse, исследователи характеризуют его в основном как поэтическую форму, игнорируя гибридный характер.

Во французской теории генезис verse возводится исключительно к Святому Письму. Используясь вначале для определения формы чисто библейского

²Юрий Орлицкий: *Стих и проза в русской литературе*. Москва 2002, с. 181.

³ Вера Догалакова: *Еще раз о стихопрозе: («Райский стих» Семена Кирсанова)*, «Ритм и стиль» 2000, № 2, с. 52.

⁴ Вера Яценко: *История зарубежной литературы второй половины XX века*. Москва 2011, с. 125.

⁵ Ibidem.

⁶ Jean Mazaleyrat: *Le verset claudélien dans les Cinq Grandes Odes*, “L’Information Grammaticale” 1979, Vol. 2, № 2, p. 47-53.

⁷ Michèle Aquien: *La versification*. Paris 1990, p. 37.

⁸ *Le verset moderne*, “Erudit” 2007, Vol. 39, №1, p. 7-185.

<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2007/v39/n1/> (25.03.2016)

стиха, термин «версе» впоследствии стал означать также музыкальный отрезок, соответствующий одному пропетому версе⁹. Таким образом, литературоведческая традиция в первую очередь ассоциирует версе со стихотворной формой сакральных текстов, порой игнорируя тот факт, что разбивка Библии на стихи произошла лишь в Средние Века.

Исследователь версе Г. Лабуре утверждает, что:

своим делением на главы Библия обязана кардиналу Ленгтону, епископу Кентерберийскому в начале XII в., а на версе ее разделил французский печатник Робер Этьен [в 1555 г. – И.С.], что в ту пору не одобрялось Римской церковью. Однако именно такая произвольная разбивка Библии стала официальной и значимой в глазах теологов¹⁰.

То есть, в оригинале вместо версе мы имеем дело с прозой, произвольно разбитой на небольшие абзацы для облегчения ее песенного исполнения. Впрочем, не совсем уместно относить версе к прозаическим формам, поскольку свою историю оно ведет с тех времен, когда любая художественная словесность была поэтической формой, в отличие от обиходной речи, как правило, ритмически не организованной. Текст Библии, даже не разбитый на стихи, считался особо организованным текстом. Авторитетные французские теоретики ритма А. Мешонник и Ж. Дессон предостерегают от соотнесения версе с поэзией, аргументируя свою позицию тем, что понятие «поэзии» отсутствовало в библейской антропологии, а существовала лишь оппозиция рассказа и пения¹¹. Интересно, что и русские исследователи поддерживали мнение, согласно которому проза и поэзия не могут быть всецело противопоставлены, поскольку однородные жанровые явления наблюдаются и в прозаической, и в поэтической речи, скажем, членение на интонационно-ритмические группы. В. Холшевников, опираясь на работы В. Жирмунского, выделяет наряду с прозой и поэзией промежуточный тип, так называемую «ритмическую прозу, появляющуюся обычно в наиболее эмоциональных частях текста: поэтических описаниях природы, лирических отступлениях и т.п.»¹². Между тем, в отличие от поэзии, ритмичность такой прозы, по его мнению, обусловлена синтаксисом. Вслед за Б. Томашевским ученый ставит акцент на упорядоченности синтаксического построения как отличительной черте поэзии от прозы (то есть, длина интонационно-ритмических отрезков в прозе неопределенна), отодвигая, таким образом, на второй план вопрос графического оформления¹³. Мы полагаем, что данное утверждение является справедливым не во всех случаях, поскольку современная нерифмованная поэзия удачно пользуется графикой для того, чтобы настроить реципиента на поэтический лад.

М. Гаспаров в *Очерке истории европейского стиха* замечал:

⁹ Dictionnaire de français “Littré” [En ligne].

<http://littré.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/verset> (25.03.2016)

¹⁰ *Le verset moderne*: op.cit., p. 16.

¹¹ Gérard Dessons, Henri Meschonnic: *Traité du rythme : des vers et des proses*. Paris 2003, p. 40.

¹² Владислав Холшевников: *Основы стихосложения: Русское стихосложение*. Москва 2002, с. 6

¹³ Ibidem.

Классический стих, даже будучи записан в сплошную строчку, легко опознавался как стих – по периодически возникающим рифмам или ритмически подчеркнутым словоразделам [...]. Свободный же стих, будучи записан в сплошную строчку, воспринимался бы только как проза, теряя большую часть выразительности и содержательности. Графика верлибра как текста позволяет воспринимать его как стих с соответственной установкой на значимость; графика отдельной строки (и только она) позволяет читающему предвидеть концевую паузу и соответственно ощущать стиховую интонацию¹⁴.

Следует заметить, что версе (в значении типа художественной речи) использует те же техники, что и свободный стих: синтаксис ритмической группы удачно сочетается с графической разбивкой на стихи или же строки (за определением А. Мешонника и Ж. Дессона), которые, в свою очередь, называются «версе».

Будучи промежуточной формой между верлибром и поэзией в прозе, которая отрицается многими исследователями в силу своей неопределенности, версе имеет, в частности, свои формальные показатели. Например, его исследовательница И. Шилажий помещает версе с формальной точки зрения «между стихом и абзацем»¹⁵. Такая, казалось бы, достаточно размытая характеристика оказывается наиболее убедительной, поскольку версе различных писателей, например, Сен-Жон Перса (1887–1975) и Уолта Уитмена (1819–1892), неодинаковы по длине строки. М. Гаспаров характеризует стихотворения Сен-Жон Перса как «свободные стихи уитменовского образца»¹⁶, не употребляя, правда, термин версе. Сопоставление текстов обоих писателей все же не позволяет назвать персовские стихи полностью идентичными уитменовским текстам: если стихи Уитмена приблизительно совпадают с предложением или же, по меньшей мере, с синтагмой, то у Сен-Жон Перса они колеблются в пределах от одного слова до нескольких предложений, то есть достигают надречевого единства, приближаясь, таким образом, к поэзии в прозе. Единственным фактором, отличающим такие версе от прозы, станет присутствие отступных абзацев, пробелов и анжамбеманов, которые визуальнo настраивают рецепцию на поэтический текст, разрушая органическую плавность прозаического дискурса. Однако, в отличие от свободных стихов, даже если графически строка версе сводится к одному слову, в интонационном плане версе охватывает не отдельную строку, а имитирует целый стих, что ритмически совпадает с надфразовым единством.

Истоки версе восходят к песенному исполнению текста, что важно для понимания самого принципа разбивки на стихи (или абзацы в понимании И. Шилажий). Г. Лабуре акцентирует внимание на противопоставлении традиционного стиха и версе, что, по его словам, «создает больший эффект, волнует душу и следует за природным потоком мыслей и чувств»¹⁷. Последнее утверждение особенно важно, поскольку, в отличие от стиха, версе целостно в плане смысла,

¹⁴ Михаил Гаспаров: *Очерки истории европейского стиха*. Москва 1989, с. 264.

¹⁵ *Le verset moderne: op. cit.*, p. 93.

¹⁶ Михаил Гаспаров: *op. cit.*, с. 264.

¹⁷ *Le verset moderne: op. cit.*, p. 18.

подобно прозе, и при этом сохраняет особенный поэтический ритм, а, следовательно, и поэтическое единство¹⁸.

По поводу того, что сначала Библия была переведена на греческий и латинский языки дословной прозой, хотя переводчики и сохраняли параллелизм, очевидную уравновешенность и ритмичность, характерные для библейского текста, М. Гаспаров подчеркивает: «В этом прозаическом виде части библейского текста включались в христианские богослужения и пелись: пение прозы – вещь вполне возможная и довольно обычная»¹⁹. Таким образом, здесь ученый зафиксировал важное свойство, которое распространяется и на версе: подчинение речевого ряда музыкальному строю. В отличие от верлибра, который в XX в. staje в основном «поэзией для глаза», версе можно квалифицировать как «поэзию для слуха», что восходит к первобытному синкретизму поэзии и музыки. Однако, развернутые стихи версе, ритмически утяжеленные, не всегда предназначены для песенного исполнения, поскольку не могут быть пропеты на одном дыхании. В этом состоит основное формальное отличие библейских стихов от современного литературного жанра.

Во французской литературе версе как поэтический жанр восходит к резонансной книге аббата Фелисите де Ламеннэ (1782–1854) *Слова верующего* (1834 г.). Здесь автор в форме библейского версе осуждал строй французского государства, а также развивал социалистические и демократические принципы современного общества. Выбор автором именно этой формы был не случайным: после осуждения Папой римским Григорием XVI (в известном энциклике *Mirari Vos* в 1832 г.) издаваемой этим аббатом газеты «Будущее», где излагались идеи построения либерального католицизма, Ламеннэ в своем литературном творчестве предпочитает уже не прозу, а версе, «став на пророческий путь [...], что позволяет ему прямо ответить на энциклик»²⁰. Кроме того, библейский генезис версе выводит его за рамки книжной риторики, гарантируя непреложную истинность и, по выражению Э. Левинаса, «бесконечное герменевтическое возвращение к уже интерпретированным, но неисчерпаемым версе»²¹. Таким образом, будучи априори носителями дополнительного, божественного смысла, версе аббата Ламеннэ стали формой его общения с Церковью и паствой. Следующий текст автора *Книга народа* (1837 г.), который приобрел широкий общественный резонанс и реакцию со стороны властей, был также изложен в этой форме.

Подчеркнем, что Ламеннэ не был единственным, кто воспользовался этой формой, поскольку суровые нормы французской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. вызвали переориентацию авторских поэтических идеалов и расшатывание устоев классической традиции и требовали обновления жанровых норм. Например, Н. Венсан-Мюнья констатирует именно в этот период появление поэзии в прозе во французской литературе, приводя как пример писателя католического направления Людовика де Кайо, который тоже в 1834 г. выдает свои *Фрагменты или религиозные рапсодии*, в отличие от *Слов верующего*, глубоко лирические. Исследовательница, тем не менее, квалифицирует их поэтической

¹⁸ Gérard Dessons, Henri Meschonnic: *op. cit.*, p. 105.

¹⁹ Михаил Гаспаров: *op. cit.*, с. 108.

²⁰ *Le verset moderne: op. cit.*, p. 14.

²¹ Emmanuel Levinas: *Au-delà du verset : lectures et discours talmudiques*. Paris 1982, p. 7.

прозой²², подчеркивает их «стихотворный ритм, [проявляющийся] через ритмические циклы и закономерности», а в последней строфе констатирует даже александрийский стих, «который ритмизирует все фразы, иногда усиливаясь внутренними рифмами»²³, что характеризует в целом поэзию в прозе. Довольно важное значение авторы придавали графическому оформлению поэзии в прозе, что, как и в случае с версе, позволяло воспринимать его как поэтический жанр. Однако, сходство версе Ламеннэ с поэзией в прозе *Фрагментов* Кайо хоть и велико, но разница довольно заметна: версе, как уже свидетельствует само его название, допускает некоторую стилизацию под Святое Письмо, что стало очевидным у Ламеннэ на фоне характерных средств ритмизации текста – синтаксического параллелизма, риторических вопросов, обращений и т.п. Проиллюстрируем это отрывком из II части *Слов верующего*, достаточно показательного для творчества Ламеннэ (здесь и далее перевод наш – И.С.):

Prêtez l'oreille, et dites-moi d'où vient ce bruit confus, vague, étrange, que l'on entend de tous côtés. Posez la main sur la terre, et dites-moi pourquoi elle a tressailli. Quelque chose que nous ne savons pas se remue dans le monde : il y a là un travail de Dieu. Est-ce que chacun n'est pas dans l'attente ? Est-ce qu'il y a un coeur qui ne batte pas ? Fils de l'homme, monte sur les hauteurs, et annonce ce que tu vois. Je vois à l'horizon un nuage livide, et autour une lueur rouge comme le reflet d'un incendie. Fils de l'homme, que vois-tu encore ? Je vois la mer soulever ses flots, et les montagnes agiter leurs cimes. Je vois les fleuves changer leur cours, les collines chanceler, et en tombant combler les vallées. Tout s'ébranle, tout se meut, tout prend un nouvel aspect²⁴.	Приложите ухо и скажите мне, откуда доносится этот неясный, смутный, дивный шум, который слышен со всех сторон. Приложите руку к земле и скажите мне, почему она задрожала. Что-то, чего мы не ведаем, движется в мире: там есть работа для Бога. Каждый из нас не пребывает ли в ожидании? Есть ли сердце, что не бьется? О, Сын человеческий, поднимись на высоту и расскажи то, что ты видишь. Я вижу на горизонте бледное облако, а вокруг – черные блики, словно отблеск пожара. О, Сын человеческий, что еще ты видишь? Я вижу, как море вздымает волны, и как горы движут своими вершинами. Я вижу, как реки меняют русло, холмы шатаются и падают, заполняя собою долины. Все шатается, все движется, все приобретает новый вид.
---	--

²² Nathalie Vincent-Munnia: *Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie*, "Littérature" 1993, N°9, p. 6. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1993_num_91_3_2647 (25.03.2016)

²³ Ibidem.

²⁴ Félicité de Lamennais : *Paroles d'un croyant*. <http://www.eglise-realiste.org/pdf/paroles.pdf> (25.03.2016)

Полисиндетон, или же многосоюзие, характерное для Святого Письма, проявляется в технике версе как систематическое употребление вводного союза «и», что можно увидеть на примере отрывка из III части *Слов*:

Et je fus transporté en esprit dans les temps anciens, et la terre était belle, et riche, et féconde ; et ses habitants vivaient heureux, parce qu'ils vivaient en frères. Et je vis le Serpent qui se glissait au milieu d'eux : il fixa sur plusieurs son regard puissant, et leur âme se troubla et ils s'approchèrent, et le Serpent leur parla à l'oreille. Et après avoir écouté la parole du Serpent, ils se levèrent et dirent : Nous sommes rois. Et le soleil pâlit, et la terre prit une teinte funèbre, comme celle du linceul qui enveloppe les morts²⁵.	И я мысленно перенесся в древние времена, и земля была прекрасной, и богатой, и плодоносной; и ее жители жили счастливо, потому что жили по-братски. И увидел я Змея, ползущего среди них: на многих из них он остановил свой могучий взгляд, и душа их померкла, и они приблизились, и Змей молвил им на ухо. И услышав слово Змеиноое, они поднялись и сказали: Мы – короли. И солнце померкло, и земля приобрела траурный оттенок, словно саван, что укрывает покойных.
--	--

В отличие от Ламеннэ, *Фрагменты* Кайо, поданные в критической статье Н. Венсан-Мюньи, существенно отличаются от *Слов верующего* не только объемом стихов, который тяготеет к прозаическому, но и отсутствием анафорического построения и синтаксического параллелизма как стилистических средств, хотя и следует обратить внимание на присутствие паратаксиса, то есть бессоюзной связи предложений, интонационно объединенных в сложное предложение, что особенно характерно для библейского стиля:

Le papillon voltige de la marguerite au jasmin. L'enfance a des cris de joie. Les jeunes filles se promènent en chantant sous les tilleuls et les marronniers. Le laboureur module des airs champêtres sur son chalumeau armoricain, vierges de Plèber et jolis enfans [sic] de Roscoff aux doux coquillages, chantez et priez. Et toi église de St- Martin, tinte la cloche mélancolique à travers les bois. Voilà les derniers feux du soleil, les	Бабочка порхает с маргаритки на жасмин. Детство кричит от радости. Девушки гуляют, с пением, под липами и каштанами. Пахарь играет полевые мелодии на своей армориканской сопилке, девушки с Плебера и красивые дети с Роскофа на нежных раковинах, пойте и молитесь. И ты, церковь Св. Мартена, звони в меланхолический колокол через леса. Вот последние солнечные огни, по-
---	---

²⁵ Ibidem.

derniers accens [sic] de la prière, de la joie et peut-être de la douleur. Est-il quelque barde aux lèvres de feu qui chante sa Malvina sur sa lyre, caché dans les brouillards. Je ne suis pas ce barde. Mais à cette heure calme de la nuit, alors que l'on entend par intervalle les derniers bêlemens [sic] des troupeaux, que les jeunes fiancées viennent prier aux degrés de la croix solitaire dans le cimetière du village, que la brise agite les cordes de ma lyre, et que le souvenir luit dans mon coeur, je vais chanter. Voilà la nuit²⁶.	следние звуки молитвы, радости и, возможно, боли. Есть ли какой-нибудь певец с огненными устами, что воспоет свою Мальвину своей лирой, скрытый в тумане. Я не этот певец. Но в этот тихий ночной час, когда слышно иногда последнее бление стад, когда молодожены придут молиться к ступеням одинокого креста на сельском кладбище, пусть ветерок затронет струны моей лиры, и пусть воспоминание засияет в моем сердце, я спою. Вот и ночь.
---	---

Впрочем, существенное сходство версе и поэзии в прозе, прежде всего с формальной точки зрения, можно объяснить исторически, обращаясь, например, к исследованию К. Ван ден Берг, по утверждению которой:

эстетическое признание формы вне ее библейского контекста происходит лишь в период символизма, в момент возникновения верлибра в его тени. Первенство тогда присуждается когерентности системы форм, которая на данный момент в основном соответствует нашей, а именно: поэзии в прозе, стиха, верлибра и версе. Это позднее определение скрывает предысторию версе как поэтической формы со сложной предысторией, которая взаимодействует с историей поэзии в прозе и верлибра²⁷.

Исследовательница подчеркивает, что именно в период 30-40-х гг. XIX в. во Франции устанавливается связь между возникновением поэзии в прозе и библейского стиха, и предполагает, что версе способствовало возникновению жанровой автономности поэзии в прозе, воспрепятствовавшей автономизации самого версе, который стал считаться микротекстом по отношению к макротексту поэзии в прозе²⁸. Таким образом, создается впечатление, что тонкая грань между поэзией в прозе и версе состоит именно в меньшем объеме его стихов. Учитывается также их ритмическая организация с преобладанием разных типов параллелизма в плане формы, и философско-религиозным направлением на смысловом уровне. Последний момент очень важен, поскольку, лишенное определенного религиозного элемента, версе теряет в таком случае свои характерные черты и может быть соотнесено с другими прозаическими или поэтическими формами, как, например, та же поэзия в прозе или верлибр.

После провозглашения Стефаном Маларме в 1896 г. «кризиса стиха»²⁹ поэты обратились к обновлению традиционных поэтических форм, раскрепощая,

²⁶ Nathalie Vincent-Munnia: *op. cit.*

²⁷ *Le verset moderne: op. cit.*, p. 26.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Stéphane Mallarmé: *Divagations*. Paris 1897, p. 235-255.

таким образом, французский стих, развивавшийся до сих пор под влиянием традиции александрина, особенно сильной во Франции, с ее силлабической версификацией. Итак, к периоду *fin de siècle* относится повторное обращение французской поэзии к версе. Так, С. Бернар утверждает, что:

освобождение формы в любом случае окончательное и происходит на фоне общей анархии: поэзия в прозе продолжает растворяться в поэтической прозе и лирических формах романа, или же возобновляется в более «сжатой» форме – версе: стихотворной форме, которая, в свою очередь, принимает самые разнообразные виды, от четкого александрина «романных» поэм до отрывистых и хаотических форм первых «модернистских» поэм. Именно в этой атмосфере анархичных поисков и раскрепощения развивается новый поэтический дух, использующий новые техники и полную взаимозависимость между темами вдохновения и средствами выражения прозы и поэзии³⁰.

Помимо того, в данном контексте важно упомянуть роль, которую сыграл для становления версе так называемый «литературный католический ренессанс», который приходится на 1880–1935 гг., играя особую роль в 1910-тые гг., в связи с отделением церкви от государства³¹. Автор статьи Э. Серри выделяет тип неокатолического автора: «Очень часто они имели отношение к духовенству: многие из этих писателей, наиболее активные в «литературном ренессансе», начали свое обучение в семинарии, так и не завершив его. Их литературное предназначение казалось выше духовного»³². Отметим, что Шарль Пегй (1873–1914) и Поль Клодель (1868–1955), признанные мастера версе, действующие в контексте католического литературного ренессанса, своим происхождением и жизненным путем подтверждают приведенный тезис Э. Серри. Даже Сен-Жон Перс, их ровесник, хоть и не получил духовного образования, однако пребывал под влиянием эпохи и литературного авторитета Клоделя. Показательно, что и Жан Грожан (1912–2006) – поэт XX в., писатель и выдающийся специалист по переводу священных текстов, хронологически не вписывающийся в католический ренессанс, также прошел через духовную семинарию и сан священника, что отразилось в его творчестве тяготением к поэтической форме версе.

Ярким представителем версе принято считать Леопольда Сенгора (1906–2001). Этот африканский франкофонный писатель частично соответствует типу католического писателя, указанного Э. Серри: он также получил духовное образование и происходил из аристократического сенегальского рода. Будучи ревностным католиком, поэт часто использовал религиозные мотивы и образы в своих версе, хотя в большинстве случаев эти стихи носят скорее созерцательный характер. Руководствуясь принципом единения музыки и поэзии (исходя из их первичного синкретизма), Л. Сенгор творчески согласовал традиции европейских библейских версе и африканских поэм. В частности, указывая на возмож-

³⁰ Suzanne Bernard: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris 1959, p. 578.

³¹ Hervé Serry: *Littérature et religion catholique (1880-1914). Contribution à une socio-histoire de la croyance*. “Revue d'histoire critique” 87 (2002).: <http://chrhc.revues.org/1656> (25.03.2016)

³² Ibidem.

ность песенного исполнения своих поэм, он мыслит версе в контексте его песенных истоков. Французская исследовательница поэтической ритмики Р. Тийо в связи с именами Поля Клоделя, Леопольда Сенгора и Сен-Жон Перса справедливо усматривает различный генезис версе в каждом из отдельных случаев, подводя итог:

для Клоделя это «основной и первичный стих, первоэлемент речи, что предшествует самим словам, идея, отделенная пробелами». Восприятие рождается после концепта, тогда как у Сенгора слуховое восприятие возникает в одночасье с концептом и чувством³³.

Итак, упомянутый африканский поэт придает новые смысловые очертания европейскому библейскому стиху, и, в частности, наряду с Сен-Жон Персом утверждает секуляризацию формы версе, которая в то же время продолжает сохранять метафизический характер своей проблематики.

В целом, начиная с XX в. версе в тематическом смысле сближается с верлибром, теряя библейский компонент. Среди современных поэтов, которые активно используют эту форму, А. Родригез называет Пьера Остера (1933 г.р.), у которого «эмоциональные измерения соседствуют с онтологической мыслью»³⁴, Джеймса Сакре (1939 г.р.), чьи тексты «особым образом применяют хромое повествование, чтобы рассказать о будничном»³⁵, Оливье Барбарана (1966 г.р.), у которого «разочарование приобретает фундаментальные измерения в тональности, приближенной к элегийной»³⁶ и, наконец, Эрвэ Миколу (1965 г.р.), с его версе «не минималистским, как у Сакре и Барбарана, но таким, что пытается свести повествовательное к эпическому»³⁷. Можно полагать, что, теряя религиозный компонент, являющийся одним из основных факторов его восприятия, версе рискует раствориться в поэзии или прозе, что опасно для адекватной рецепции, — согласно идеи В. Изера про интеракцию, погружение в текст руководствуется адекватной идентификацией жанра. По выражению О. Червинской, оно руководствуется «встречей в жанре автора и читателя», поскольку «именно рецептивные ошибки и погрешности в определении жанровой формы чаще всего заканчиваются полным отчуждением от текста, перекрывают доступ к восприятию его ключевых идей»³⁸.

Расхождение исследователей во мнениях насчет этой формы лишь подтверждает данное предположение. К примеру, Р. Тийо цитирует следующее определение версе, сформулированное еще в начале XX в. Э. Флорианом-Пармантье, отождествлявшего версе с ритмической прозой: «Это будет новое и более логичное применение верлибра, чье деление часто оказывается необоснованным и произвольным. Лирический жанр получит, таким образом, промежу-

³³ Renée Tillot: *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*. Dakar 1979, p. 20.

³⁴ *Le verset moderne: op. cit.*, p. 123.

³⁵ Ibidem, p.113.

³⁶ Ibidem, p. 119.

³⁷ Ibidem, p. 121.

³⁸ Ольга Червинская: «Смешной» человек Ф.М. Достоевского в жанровой перспективе текста, в: *Русская литература. Исследования*. Сб. научных трудов. Киев 2012, вып. 16, с. 88.

точный инструмент, менее деспотичный, чем стих, и более гибкий, плавный и музыкальный, чем проза»³⁹.

Рассмотренный нами пример наглядно подтверждает тотальную роль общественно-исторических событий в развитии культуры. Непростая история XX века, с его неверием, прежде всего в духовные идеалы, затеняет функционирование версе в качестве наследника библейского стиха. Однако, как то демонстрируют своими текстами современные франкоязычные авторы младшего поколения, этот «типографический фантом» (по определению А. Мешонника), становится новаторской формой современной литературы, третьим типом художественной речи, демонстрируя, тем самым, один из существенных моментов литературной динамики.

³⁹ Renée Tillot: *op. cit.*, p. 138.

СВЕТЛАНА МАЦЕНКА

*(Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
Львов, Украина)*

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЗАИМОСВЯЗИ ЛИТЕРАТУРЫ С МУЗЫКОЙ

Interaction between music and literature: a terminological aspect

Abstract

The article views a range of terminological issues related to interaction of literature and music. It presents the concept of a multi-level perception of terms from different types of art (Peter Zima), a typology of music-literature relations (Steven Paul Scher), terminological concepts of Werner Wolf and Alexander Machov, and a renewal of terminology in the theory of dialogue between literature and music (Svitlana Macenka). The article proposes a systematic approach to the process of term creation with a particular emphasis on the borrowing of terms, their reinterpretation, and the creation of synonyms, homonyms and metaphors. Thus, the academic language of literary studies is presented as a syncretic experience of other disciplines. This language additionally formalizes the extent to which a specific area has been explored.

Key words: interaction of literature and music, music in literature, musicalization of literature, trans-musical, semantic scores of the music-oriented novel, research terms, nomenclature, quasi-names.

«Литература в системе искусств» (Д. С. Наливайко), взаимосвязь и взаимодействие искусств, «их взаимопорождение, взаимопроникновение и взаимодополнение» (Р. Вагнер), их родство, синтез, соотносительность и взаимное освещение (О. Вальцель), взаимная переключка и диалог искусств – это далеко не полный перечень понятий, определяющих важное и очень распространённое художественное явление, систематическое и углублённое изучение которого в литературоведении особо наблюдается во второй половине XX века, а в последнее время этот процесс только интенсифицировался и специфицировался. В связи с тем, что речь идёт о разных видах искусства, имеющих в своём арсенале различные средства выражения, обладающих специальными языками и по-

разному представляющих саму выразительность, и что за каждым из них стоит соответствующий раздел искусствоведения с отличающейся системой методов и понятий, – возникающая при этом терминологическая проблема длительное время остаётся практически неразрешимой и является важным показателем исследованности этого феномена.

Особенно сложными представляются поиски общего знаменателя, что предполагает обширные специальные знания по взаимодействующим сферам. Особенности терминологического образования по отношению к взаимосвязям между искусствами являются поэтому пограничный характер терминов, определяющих это явление, необходимость соответствия каждой задействованной составляющей и возможность передачи сущности нового синтезированного опыта как результата объединённых усилий различных форм художественного познания. Однако, как отмечает компаративист П. В. Зима, «научная точность, которая нацелена на специфический характер определённых форм искусства, и эстетическая общая картина, которая бы соответствовала искусству во всех своих проявлениях, представляются с этой перспективы несовместимыми децидиратами»¹. Возможность их объединения учёный видит в интердисциплинарном подходе, при котором отчётливо проступает разность форм искусства, не пренебрегая при этом их общностью, их объединением в понятии искусства. Впрочем, это предложение тоже не упрощает задачи по соблюдению общего требования точности и однозначности терминов и их определённости в системе отношений рассматриваемого художественного явления.

Принимая во внимание, в частности, взаимодействие литературы с музыкой, до сих пор актуальным остаётся осмотнительное утверждение К. Г. Юста, сделанное им в 1962 году: «В общем видении и понимании музыки и литературы лежит первоочередная задача будущей исследовательской работы»². Одновременно констатируется «терминологическая неуверенность» (С. П. Шер) многих, хотя и компетентных и плодотворных, музыколитературных студий. Один из самых авторитетных теоретиков в этой области С. П. Шер с сожалением отмечает, что такие термины, как «музыкальный», «музыкальность», «мелодия», «гармония», «лейтмотив» и «контрапункт» продолжают применяться в работах в качестве критических ключевых слов без точного определения и тем самым склоняют к теоретическим и интерпретационным ошибочным умозаключениям.

Возможно, эту терминологическую дилемму нельзя решить при всём желании, даже с помощью музыковедения. Откровенный ответ Фридриха Цельтера на вопрос Фридриха Шиллера, знает ли он, что собственно означает «музыкальный», кажется, остаётся симптоматичным для всё ещё ощутимой сегодня апории в этой области. 20 февраля 1798 года композитор написал Шиллеру: «Вы, конечно, можете меня спросить, что я понимаю под музыкальным, и я хотел бы Вам сразу сказать, что я и сам точно этого не знаю; но от других музыкантов я знаю, что и они этого не знают; и даже,

¹ Peter V. Zima: *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, in: *Literatur intermedial: Musik Malerei – Photographie – Film*, hrsg. von Peter V. Zima. Darmstadt 1995, S. 1. (Тут и далее переводы мои – С.М.)

² *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von S. P. Scher. Berlin 1984, S. 10.

что большинство из них не знает, что они этого не знают... У нас, музыкантов, нет понятия для того, что мы называем музыкальным³.

К. С. Браун также предостерегает от необдуманного перенесения понятий из одной специальной области в другую, что неоднократно происходит в компаративистских исследованиях разных искусств.

Так, часто говорят о гармонии или мелодии строя стиха, о текстуре (дословно «ткани») стихотворения или контрапунктной композиции, об окраске оркестровки композитора или оркестровки идеи поэта. Эти переносы не приводят к путанице, пока дискутируется только одна форма искусства. Если кто-то основывается на мелодии стихотворения, то понятно, что он имеет в виду общее впечатление, произведённое звуковым воздействием стиха, а не то, что мелодия означает в музыке, то есть установленное следование высот звука и времени, которое создаёт органическое целое. Опасность состоит в том, что, рассматривая отношения между музыкой и литературой, предполагается, что мелодия является составляющей обоих искусств. В действительности же, мелодия – это только слово, которое применяется к двум этим областям, но с очень разными значениями. В таких случаях часто случается, что техническое выражение как точная и нужная аналогия переносится с одного искусства на другое, подхватывается в качестве модного выражения критиками, которые не понимают его точного значения. Результатом становятся неясность и путаница⁴.

Поэтому при перенесении специальной терминологии требуются особое внимание и точность. В этом контексте интересными представляются поиски О. Вальцеля, который пытался терминологически противостоять научно обоснованной гетеронимии, соотнеся разные виды искусства и при этом не сокращая их, ибо речь о «взаимном освещении искусств» могла идти лишь при объяснении особенностей каждого из них, а не при их устранении. Парами понятий, которые предложил исследователь, являются: «Линейное и живописное, поверхностное и глубинное, закрытая и открытая форма или тектоника и атектоника, многообразие и единство, абсолютная и относительная ясность предметного»⁵. Анализируя результаты исследования О. Вальцеля, П. В. Зима отмечает, что при всей сложности задачи идея поиска категорий, которые были бы приемлемы для разных форм искусства, очень плодотворна. Решающими являются уровни, на которых можно сравнить разные жанры или разные произведения искусств. Нужно понимать, что каждый уровень предъявляет другую степень абстрактности и что также в отдельном виде искусства – например, в литературе, – существуют различные уровни абстрактности.

Так, например, повествовательную структуру романа нельзя анализировать с помощью того же понятийного инструментария, что и синтаксическую или нарративную структуру стихотворения. Поскольку такие отклонения уже есть в методологическом обращении с литературными жанрами,

³ Ibidem, S. 21.

⁴ Calvin S. Braun: *op. cit.*, S. 31-32.

⁵ Oskar F. Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin 1917, S. 30.

можно предположить, что различия между жанрами искусства ещё больше, так что о применении специфической литературоведческой, искусствоведческой или музыковедческой методики ко всем видам искусства не может быть и речи. Хотя музыка, как и литература, «временное искусство», отличающееся кумулятивным следованием, не представляется возможным применять к ней понятия и правила лингвистического синтаксиса или литературоведческой нарративистики⁶.

И всё же, считает П. В. Зима, мыслима терминология, которая, с одной стороны, так абстрактна, что применима к гетерогенным видам искусства, с другой, – так конкретна, что может быть без проблем присоединена к *общей* понятийности отдельных дисциплин, таких как литературоведение, культуроведение, киносемiotика и музыкознание. Их присоединяемость к *специфической* понятийности этих дисциплин – например, к метрике или нарративистике в литературоведении – не может быть гарантирована. В этой связи учёный-компаративист предлагает различать три уровня, среди которых только самый общий уровень с наивысшей степенью абстрактности рассматривается в качестве пригодного для подлинного сравнения различных видов искусства. На втором, более конкретном уровне речь идёт о музыкальной, литературной или кинотехнической конкретизации общих, «компаративистских» терминов и об их присоединении к третьему уровню, который имеет специфический музыковедческий, литературоведческий или фотографический характер. Существенными в этом контексте являются взаимосвязи первого и второго уровней, которые осуществляются путём перевода искусствоведческих ключевых понятий универсального характера в специфические для дисциплины (искусствоведческие, музыковедческие или литературоведческие) понятия. Первый уровень, по П. В. Зиме, соответствует тематической изотопии (термин А. Ж. Греймаса). Степень абстрактности его так высока, что термины можно применять как ко «временным», так и к «пространственным» искусствам. «Термины, которые в дискурсе могут быть прочитаны на разных тематических изотопиях, возможно, способны облегчить тематическую наводку мостов от литературоведения к искусствоведению и музыковедению»⁷. Важно, чтобы употребление ключевых понятий (например, «структура», «код», «интертекстуальность», «континуальность и дисконтинуальность») не оставалось во власти общего уровня абстрактности, а конкретизировалось на втором, отдельно-научном уровне. Показательно, что именно литературе П. В. Зима отводит важную роль терминологического посредника между искусствами.

Очевидно, что терминообразование в области взаимодействия литературы с музыкой определяется прежде всего предметом её заинтересованности – музыкой, которая, как известно, сложно поддаётся понятийному описанию. Показательны в этом отношении размышления теоретика музыки и литературы Т. В. Адорно. В *Фрагменте о музыке и языке*, а также в эссе *О некоторых отношениях музыки и живописи* он исходит из того, что общим для всех этих

⁶ Peter V. Zima: *Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“*. Einleitung, in: *Literatur intermedial: Musik Malerei – Photographie – Film*, hrsg. von Peter V. Zima. Darmstadt 1995, S. 19.

⁷ Ibidem, S. 20.

искусств является «язык», однако речь идёт об особом языке, находящемся за пределами однозначного сообщения, по ту сторону «разумеющего языка». Если музыка, как утверждает Т. В. Адорно, «привилегирована среди всех других искусств благодаря отсутствию в ней видимости, благодаря тому, что она не создаёт образы», то её и нельзя определить с помощью научной или другой понятийности. И всё же, она нуждается в интерпретации:

Тем самым указывается на интерпретацию. Музыка и язык стремятся к ней в равной степени и совершенно по-другому. Интерпретировать язык означает: понимать язык; интерпретировать музыку означает: музицировать. Музыкальная интерпретация – это процесс, который, будучи синтезом, удерживает языковую похожесть и одновременно искореняет по одному всё похожее на язык⁸.

Поэтому, чтобы приблизиться к музыке, литература вынуждена прибегать к комбинации чувственности и теории музыки («Литература – часто на пути к музыке: находя наиболее тонкие понятия, в сфере которых грубо материальное понятие почти исчезает...», – утверждал Ф. Ницше⁹). Музыковед К. Дальхаус предположил, что

язык, [каким] представляется музыка, зависит от языка, [каким] говорят о музыке. (Литература о музыке, без сомнения, как бы пренебрежительно не думали практики об [отстающей] теории и эстетике, является не только документом истории музыки, но и её частью). Один из доступов к музыке поэтому – анализ языка текстов о музыке¹⁰.

Процесс обращения к теории музыки в литературе, а значит – к музыковедческой терминологии во многом инициировали сами писатели. Ярким примером этому служит Томас Манн, относящий себя к «музыкантам среди писателей», для которого роман всегда был «симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов», и который считал себя последователем Вагнера «в использовании лейтмотива», перенеся его в искусство повествования «в духе музыкальной символики»:

понять до конца этот комплекс взаимосвязанных по законам музыки идей и по-настоящему оценить его можно лишь тогда, когда тематика романа уже знакома читателю и он может толковать для себя смысл переключаящихся друг с другом символических формул не только ретроспективно, но и забегая вперёд¹¹.

⁸ *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von S. P. Scher. Berlin 1984, S. 139.

⁹ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, in: Friedrich Nietzsche: *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. Golli, M. Mazzino. Berlin, New York 1978, S. 48.

¹⁰ Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 323.

¹¹ Томас Манн: *Введение к «Волшебной горе»*. Доклад для студентов Принстонского университета, в: Томас Манн: *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 9. Москва 1960, с. 164.

Таким образом, часто именно ссылаясь на писателей, исследователи вводят музыкальные термины в литературоведческий дискурс. Случается, что не столь важным оказывается значение термина, сколько его музыкальное происхождение, что позволяет ему служить своего рода индикатором музыкального в литературе.

В связи с этим, Г. Габриель предлагает различать язык предмета как язык разрабатываемой литературы (*Gegenstandssprache*) и язык описания как язык литературоведения (*Beschreibungssprache*), что позволяет предъявить к языку описания особое требование достоверности, которое часто терпит неудачу именно потому, что язык описания приспосабливается к языку предмета, пользуясь поэтическими элементами¹². Следует отметить, что всякие размышления о терминологии неминуемо приводят к основной методологической проблеме рассматриваемой дисциплины. «Кристаллизационную зону терминологического универсума» (Я. Славинский), то есть наиболее стабильную зону взаимосвязи литературы с музыкой как отрасли компаративистики, образуют термины, предложенные С. П. Шером, отметившим, что сравнительные исследования, занимающиеся разнообразием связей между литературой и музыкой, касаются трёх разграниченных друг от друга главных областей: *музыка и литература*, *литература в музыке* и *музыка в литературе*. «Под симбиозом музыки и литературы мы понимаем, обычно, что оба искусства присутствуют в какой-то форме в одном произведении искусства; то есть, комбинацию музыкальной композиции и литературного текста»¹³. Ко второй главной области, литературе в музыке, принадлежат известные усилия по «литераризации» музыки, которые обычно обозначаются как «программная музыка». «Музыка в литературе – единственная из трёх главных областей, предметом исследования которой является исключительно литературный медиум»¹⁴. Речь идёт об «музыкализации» литературы. Третью главную область С. П. Шер систематизирует терминами: «словесная музыка» («*Wortmusik*»), под которой понимает поэтическое копирование акустического качества музыки, литературные эксперименты с музыкальными структурными и формальными параллелями, а также феномен «вербальной музыки», который подразумевает литературное подражание музыке словами.

Кроме этих главных областей, конечно, есть многие отдельные аспекты и техники взаимодействия, которые нельзя классифицировать как устойчивые категории, но частое появление которых в литературной практике всё же широко учитывается. Сюда принадлежат такие темы, как функции музыки в собственно психологически обусловленном явлении литературной синестезии, фигуры музыкантов в литературе, влияние музыки на определённые литературные эпохи или на отдельных авторов, особенно заинтересованных музыкой, редкий феномен двойного дарования (например,

¹² Gottfried Gabriel: *Wie klar und deutlich soll eine literaturwissenschaftliche Terminologie sein?* In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*, hrsg. von Ch. Wagenknecht. Stuttgart 1988, S. 24-25.

¹³ *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von S. P. Scher. Berlin 1984, S. 11.

¹⁴ *Ibidem*, S. 12.

Э. Т. А. Гофман, Берлиоз, Ницше и Вагнер) или отдельные случаи авторов, которые создали значительное в качестве музыкальных критиков (например, Э. Т. А. Гофман, Стендаль, Дж. Б. Шоу и Эзра Паунд)¹⁵.

С утверждением в литературоведении интермедиальности типология С. П. Шера разрабатывалась дальше, особенно её последний контактный вариант – «музыка в литературе». Вернер Вольф в этой связи утверждает, что «музыка» в литературе, за исключением нотных цитат, может присутствовать в двух главных формах: как «тематизация», эксплицитное повествование о музыке в модусе «telling» (например, в названиях, которые способствуют представлению о музыке, описаниях музыкальных переживаний или комментариях музыкальных произведений) и как «инсценирование» музыки: имплицитная референция на музыку путём приближённой к музыке организации текста в модусе «showing», в виде словесной музыки или текстовых формальных и структурных аналогий с музыкальными формами и композиторскими техниками.

Только такое инсценирование музыки в литературе является тем, что в полном смысле слова можно назвать её «музыкализацией»; тематизации присущ только простой, хотя и необходимый характер указания на такое наличие музыкализации. В качестве эффекта взаимодействия обоих главных форм присутствия музыки может возникнуть или впечатление неспецифической, общей музыкальной референции, или в отдельных случаях также впечатление специфической, квазиинтертекстуальной референции на вымышленное или действительное музыкальное произведение (verbal music)¹⁶

Так объясняет В. Вольф, обосновывая свой термин «музыкализация литературы».

«Музыкализация литературы», по В. Вольфу, – это особый случай «скрытой» интермедиальной имитации: имитации музыки в нарративном тексте. Термин указывает на присутствие музыки в семантике текста, в основу которого заложена трансформация музыки в литературу.

Терминологическое признание в качестве словарной статьи обрело выражение «музыка и литература» как интермедиальная тематика, касающаяся областей музыковедения и литературоведения (Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe ; [Hrsg. von Ansgar Nünning]. – Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2008. – S. 521–523). В трёхтомном справочнике по литературоведению под редакцией Томаса Анца в разделе «Контексты» представлена статья «Музыка» известной исследовательницы Кристине Любколь, которая различает «интратекстуальный» и «экстратекстуальный» контексты музыки в литературе.

Экстратекстуальные контексты обозначают все те горизонты аллюзий языкового и неязыкового вида, которые намекаются, вызываются или под-

¹⁵ Ibidem, S. 14.

¹⁶ Werner Wolf: „The musikalization of fiction“. Versuch intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. Und 20 Jahrhunderts, in: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, hrsg. von J. Helbig. London 2009, S. 133.

разумеваются в тексте. В качестве экстратекстуального контекста в этом смысле музыка часто присутствует в литературном тексте: можно найти указания на существующие музыкальные произведения или композиторов, описываются фиктивные композиции (или музыкальные фигуры), наконец, музыкально-эстетические подходы и дебаты влияют на поэтологические рефлексии или на тематизацию и организацию музыкального в литературном тексте. Если музыка функционирует в этих многообразных конstellациях как контекст литературы, то наоборот литературные тексты образуют также контекст музыкальных композиций. Эта область является в узком смысле предметом музыкознания¹⁷.

В *Поэтику: словарь актуальных терминов и понятий* вошёл термин «музыкальное в литературе», автор статьи о котором А. Махов утверждает, что интермедиальные исследования на тему «литература и музыка»

в целом эволюционировали от наивного отождествления музыкальных и словесных форм, обусловленных верой в единство принципов формообразования во всех искусствах (работы О. Людвига, О. Вальцеля, В. Флемминга и др.), к созданию опосредованного характера «словесной музыки» (К. Браун, С. П. Шер, Ж.-Л. Купер, В. Вольф). К концу XX в. утвердилось мнение, что оба искусства связывают не отношения статичного «сходства», но сложный взаимообмен терминами и понятиями, которые при переходе из одного искусства в другое теряют своё «буквальное» значение и получают иной смысл. Так, названия музыкальных форм при их применении к словесному произведению перестают быть точными терминами, определяющими определённый тип музыкальной структуры, но становятся метафорами, принадлежащими смысловому измерению текста¹⁸.

Поскольку музыка в своём развитии нередко ориентировалась на принципы словесности, так называемые «музыкальные» приёмы в литературе порой на самом деле оказываются сугубо словесными по своему происхождению: литература и литературоведение, обращаясь к музыке как к «чужому», находят в ней забытое «своё», убеждает А. Махов.

Исследователь системы понятий и терминов музыкознания в истории европейской поэтики А. Махов предложил термин «*трансмюзикального*», заимствованный у немецкого музыковеда Вальтера Виоры.

Этот термин удачно выражает промежуточный, посредующий характер этой сферы, расположенной между музыкой и тем «немюзикальным», которое стремится присвоить себе те или иные качества музыки, как-то по своему «стать музыкой»¹⁹.

Он полагает, что именно через область трансмюзикального между музыкальным и словесным шёл постоянный понятийный обмен. С одной стороны, музыка притягивала на свою орбиту термины грамматики, риторики и других

¹⁷ *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Th. Anz. Stuttgart, Weimar 2007, Bd. I, S. 379.

¹⁸ *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва 2008, с. 133.

¹⁹ Александр Махов: *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*. Москва 2005, с. 22.

наук о слове, с другой, – сама музыка, так или иначе понимаемая, становится моделью и для формы словесного произведения, и для его содержания. «Итак, область трансмузыкального как область посредующая, медирующая, организована двумя мощными течениями понятий и образов: от слова к музыке и от музыки к слову»²⁰, – утверждает автор, различая три пласта переноса понятий от музыки к слову: отражение в словесной музыке внешней устроенности космоса, выражение внутреннего – «нрава», «души», «субъективности», идея мелодично/гармоничного устройства словесного произведения. Особо отметил А.Махов, что проникновение музыкальных категорий в область словесности принимает поистине лавинообразный характер в эпоху романтизма.

При этом отдельные аспекты взаимоотношений литературы с музыкой, особенно в жанровом плане, демонстрируют терминологический дефицит и отсутствие более точных определений. С интенсификацией исследований появляются новые понятия, которые могут перейти в разряд терминологии. Так, определение «роман о музыканте» не соответствует ни трансформациям жанра, ни современному уровню его изучения, поэтому предложено и обосновано понятие «тяготеющего к музыке романа» и его «семантической партитуры» для более чёткого представления семантического процесса взаимодействия слова и музыки в романе²¹. В соответствии с укоренившимися в литературоведении представлениями, «семантическая партитура романа» воплощает определённый структурный образ произведения, в который заложен «репертуар» техник его восприятия, что предполагает сотворчество реципиента. «Партитура» указывает на соотношение частей и целого, а также на горизонтальное и вертикальное ведение «тем» произведения, что содействует представлению его диалогической природы и побуждает к анализу связей в тексте, интертекстуальности и интермедальности. Поэтому «партитура» как музыковедческое понятие в литературе демонстрирует тяготение романа к музыке, попытки через интерпретацию, языковое подражание, структурные аналогии установить связь с музыкальным оригиналом; воссоздать фикцию «реальной» музыки; изобразить влияние музыки, напряжение между музыкальным произведением и реципиентом; продемонстрировать индивидуальное авторское восприятие; подчеркнуть уникальное, неповторимое, что возникает вследствие взаимодействия искусств. Благодаря транспарентности партитуры возможен анализ музыкальной семантики в контексте романного действия и романного действия в контексте музыкальной семантики, что рассматривается как следствие диалогического взаимодействия литературного и музыкального текстов. Таким образом демонстрируется, как слово становится не непосредственным, но единственным свидетелем смысла и одновременно непосредственным проводником смыслового выбора культуры²².

В «терминологическом репертуаре» взаимодействия литературы с музыкой, таким образом, к числу терминов, которые представляют категориальную систему этой области литературоведения, можно отнести «музыку в литературе», «музыкализацию литературы», «трансмузыкальное», значение которых определяется благодаря их позиции в «терминологическом поле» дисциплины, а семан-

²⁰ Ibidem, с. 37.

²¹ Світлана Маценка: *Партитура роману*. Львів 2014, с. 180.

²² Ibidem, с. 171.

тическая ценность зависит от соотношений с другими единицами этого «поля». К номенклатуре можно причислить музыкальные по происхождению термины и понятия, значение которых не зависит от степени их задействования в сеть сопряжённых со значением отношений с другими аналогическими терминами (например, контрапункт, партитура, полифония, ритм, лейтмотив).

Задачей номенклатуры является маркировка территории, на которую проникла наука; теоретические термины открывают возможность научного овладения дальнейшими территориями предмета. Первые укрепляют власть и усиливают неоспоримость завоеваний, последние – теоретические термины – есть инструменты идентификации ещё не полностью познанного и разграничения ещё не полностью разграниченного²³.

В связи с тем, что речь идёт о сопряжении двух видов искусств, наиболее продуктивными представляются терминологические имена объединяющего свойства, такие, например, как «музыкальная проза», «музыкальный текст», «музыкальный язык». Среди номенклатуры встречаются «имена» и «квазиимена»: под именами понимаются единицы, значения которых во всех рассматриваемых контекстах одинаковое, то есть нейтральное по отношению к контексту (полифония, гармония, мелодика, диссонанс), квазиименами называют единицы, предметные отношения которых изменяются в зависимости от контекста их применения (лейтмотив, соната, контрапункт). Квазиимена занимают в терминологическом запасе среднее положение между номенклатурой и теоретическими терминами. Они отличаются избытком возможных предметных связей, а также слабаразвитостью их номинативных способностей. В конфронтации с теоретическими терминами они демонстрируют недостаток системного характера. В зависимости от применения они вступают в семантические отношения с другими терминами.

И именно эта их способность к участию в совершенно разных партикулярных систематических связях и комплексах способствует тому, что квазиимена в общем терминологическом запасе литературоведения являются единицами трудно уловимой семантической идентичности. Они производят впечатление терминов как имена, манифестируют в отдельных контекстах применения значения, которые могли бы принадлежать теоретическим терминам, но они таковыми не являются, потому что от теоретических терминов требуется чёткое место в терминологическом поле, в то время, как квазиимена выступают элементами разных полей²⁴.

Примером могут служить часто употребляемые в литературе обозначения темпов в музыке (адажио, аллегро, престо) или музыкальных жанров (соната, симфония, fuga, каденция, дивертисмент). Для взаимодействия литературы с музыкой особенно важно, чтобы заимствованные термины и понятия не утратили

²³ Janusz Sławiński: *Probleme der literaturwissenschaftlichen Terminologie*, in: Janusz Sławiński: *Literatur als System und Prozeß*. Strukturalistische Ansätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Ausgewählt, übersetzt von Rolf Fieguth. München 1975, S. 67.

²⁴ Ibidem, S. 70.

своей связи с системой, в которой они имеют определённые значения. В системе литературоведения их значения могут разрыхляться, но важным остаётся их отношение к музыке, которое таким образом переносится на литературу, поэтому они выступают в роли своеобразных терминов-цитат. Наблюдается также синонимический характер отдельных заимствованных музыкальных терминов по отношению к уже существующим в литературоведении (например, «лейтмотив» близок по смыслу к «идее», «теме», «главному мотиву» литературного произведения). Можно отметить также «реинтерпретацию» музыкальных терминов в литературоведении, в результате чего им приписываются новые значения. Парадоксальным образом при этом термины полностью не утрачивают свои предыдущие значения, а новые оказываются дополнительными смысловыми вариантами. В таких случаях речь может идти об омонимности музыкальных терминов в литературе. А. Махов справедливо отмечает, что словесность по-своему ассимилирует идею полифонии, воссоздавая собственными средствами «музыкальное согласие несогласного» и «одновременность различного». Мелодия как соотношение тонов фиксированной высоты – исключительная принадлежность музыки: ведь звуки речи не обладают такой высотой тона. Именно здесь, казалось бы, и пролегает одна из «недоступных черт» между словесностью и музыкой. Тем не менее идея, что существует мелодия слов, что звуки, слова и даже образы поэзии складываются в мелодию, одна из древнейших в сфере словесной музыки. Область заимствованных музыкальных терминов в литературоведении довольно обширна, расширенное значения некоторых из них становится особо известным именно в литературной интерпретации. Так, с именем М. Бахтина связывается семантизация полифонии как диалога личностей, индивидуальных смысловых позиций, точек зрения, собранных в некой идеальной одновременности. Между тем, указывает А. Махов, подобное понимание полифонии было заложено в недрах самого музыковедения, издавна уподоблявшего голос в полифонической музыке личности, характеру. Размышления о терминах, выражающих взаимодействие литературы с музыкой, наводит на мысль о существовании определённой «поэтики терминов». В этой связи следует особо отметить метафоризацию заимствованных из музыковедения терминов. Говоря о метафорике музыки, имеют в виду «квазидонаучные феномены».

Не поддающаяся строго научной проверке или не являющаяся доказуемой, она представляется важным исходным пунктом для собственно научного критического разбора этой проблематики, указывая на существования смыслового уровня, который хотя и не позволяет рационализировать себя полностью, всё же играет решающую роль для соответствующей художественной целостности. В этом отношении метафора «не удовлетворяет» требования научного мышления и всё же вынуждена быть достаточной: поскольку понятийный язык остаётся, строго говоря, единственным выразительным средством литературоведения, даже если речь идёт о непонятном, сконструированном смысле, каждая строго научная попытка определения языковой музыкальности является не совсем соизмеримой по отношению к его эстетическому предмету²⁵.

²⁵ Julia Moritz: *Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen.* Würzburg 2007, S. 42.

М. Гиршман, например, объясняя термин «ритм художественной прозы», метафоризирует его, утверждая, что осознание ритма неотрывно от целостного процесса создания совершенной словесно-художественной структуры:

Специфика этой «единой мелодии» или, иначе, «единство тона» проявляется прежде всего в том, что в них находит первичное выражение возникающая художественная целостность... Именно в свете этого целого и необходимо рассмотреть ритм, чтобы понять его художественную специфику. Только в динамическом переплетении двух исследовательских движений – от ритма к художественному целому и от художественного целого к ритму – мы можем увидеть, с одной стороны, как целостность произведения «живёт», осуществляется в ритме, а с другой – как ритм функционирует в этом литературном целом²⁶.

Ощутимо, что ритм в его специфическом значении для художественного целого трудно охватить понятийно.

Таким образом, научному языку современного литературоведения присущ синкретизм. Это особо проявляется в сфере взаимодействия литературы с другими видами искусства. В такой ситуации литературоведческий язык обогащается благодаря опыту других дисциплин, присваивая и накапливая их термины и понятия. Он находится в постоянном становлении, совершенно бесконфликтно соединяя элементы из других научных контекстов. Он похож, как выразился Я. Славинский, на антиквара, регистрируя все представленные в этой дисциплине манеры изъясняться. Очевидно, сложность понятийной определенности предмета будет и дальше способствовать динамике терминообразования в этой сфере.

²⁶ Михаил Гиршман: *Литературное произведение. Теория художественной целостности*. Москва 2007, с. 265.

АНТОНИНА ШЕЛЕМОВА

(Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия)

**ЭФФЕКТИВНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ
ТЕРМИНОЛОГИИ В ИССЛЕДОВАНИИ ДРЕВНЕРУССКИХ
ПАМЯТНИКОВ (НА ПРИМЕРЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»)**

**How effective is the use of modern terminology
in the study of ancient monuments (*The Tale of Igor's Campaign*)**

Abstract

The article seeks to verify the effectiveness of modern theoretical and methodological designations in relation to the works of Old Russian literature. Consideration is given to various approaches to the study of *The Tale of Igor's Campaign*, which medievalists have offered in their latest researches. The article posits the need to revise some of the terminological apparatuses, particularly the validity of the categories “knizhnost” and “literature” in reference to medieval folklore.

Key words: Old Russian literature, poetics, *The Tale of Igor's Campaign*, chronotope, poetic symmetry.

Медиевистика как самостоятельная отрасль отечественного литературоведения сформировалась относительно недавно – чуть более полувека назад (в 60-е годы XX столетия). Центром научного исследования стал сектор древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинский дом) в Ленинграде (сегодняшнем Петербурге), руководимый Дмитрием Лихачевым. Несомненны достижения литературоведов в изучении древних памятников, и, конечно же, прежде всего знаменитого и уникального *Слова о полку Игореве*.

Одновременно с текстологическим анализом средневековых текстов складывались основы теории и методологии исследования древней литературы. В трудах Д. Лихачева впервые были научно аргументированы термины «система жанров», «монументальный историзм», «литературный этикет», «поэтика

древнерусской литературы». Твердо закрепилось за терминологическим наименованием самого предмета словосочетание «древнерусская литература», которое стало обиходным, во всяком случае, в названиях многочисленных учебников, опубликованных во второй половине XX – начале XXI вв. Обосновывалась достоверность терминологии спецификой художественного сознания средневековья – традиционалистского и нормативного по своей мировоззренческой сути.

Привычные для филологов, последователей «лихачевской школы» в прошлом столетии, теоретические и методологические идеи в новое время реализуются довольно интенсивно, но при этом весьма неоднозначно. Не все термины прошли испытание временной апробацией. Так, в современной научной практике фактически не применяется (хотя и не отвергается) определение стиля древнего творчества как «монументально-исторического». Возникают сомнения и в обозначении самого предмета повсеместно принятой лексемой «литература». И причины этих сомнений возникают по вполне обоснованным причинам. Древняя культура формировалась в условиях диктата регламентированности словесного искусства. Общественно-политические, морально-этические и эстетические приоритеты в официальной идеологии Киевской Руси были обусловлены главенством христианской концепции бытия. Однако в естественной практике традиционалистская ориентация оказывалась на поверку теоретическим руководством – обоснованием рационалистического подхода к отображению действительности.

Вопрос о пересмотре терминологического обозначения предмета как «древнерусская литература» одной из первых подняла белорусская исследовательница Любовь Левшун, которая свою книгу, опубликованную в 2001 г., назвала *История восточнославянского книжного слова XI-XVII веков*. Важную задачу пересмотра основной дефиниции она обосновала весьма резонно:

...В медиевистике давно назрела, хотя до сих пор не вполне осознана, необходимость разграничить *два принципиально разных метода художественного творчества*: тот, где творческие усилия художника вдохновляются верой и направлены на постижение предвечной гармонии мира и через это – на познание Творца, и тот, где творчество мыслится самобытным свойством той или иной личности и направлено либо на критику и переустройство – гармонизацию – мира, либо на описание субъективных впечатлений от реалий мира. Двум обозначенным творческим методам в собственно словесном искусстве соответствует два способа пользования словом: тот, где чело-веческое слово мыслится рожденным и вдохновленным Богом-Словом, и тот, где слово видится составленным из литер (букв), изобретенных человеком для передачи и сохранения информации. Отсюда... можно вывести два термина, обозначающие разные подходы к словесному творчеству: *словесность* («материализация» Слова-Логоса в словах) и *литература* (следование литере как материальной форме Логоса, «не духу, а букве», собственно *fiction*, фикция, выдумка), что также отражает и разграничивает существование двух принципиально разных способов использования «литеры» и составленного из литер слова¹.

¹ Любовь Левшун: *История восточнославянского книжного слова XI-XVII веков*. Минск 2001, с. 7

Солидаризируясь с изложенными белорусской коллегой доводами, полагаю, что в определении корпуса памятников церковно-литургического содержания лексема «словесность» имеет право употребляться наряду с синонимичным ей понятием «книжность».

Дифференциация средневековой словесной культуры на «книжность» (церковные канонические тексты) и «литературу» (творческие произведения) предполагает и внесение корректив в терминологические понятия «система жанров» и «литературный этикет».

Совершенство словесности в традиционалистских культурах усматривалось в безупречном исполнении канона, когда мышление должно регламентироваться идеологическими установками (по терминологии Лихачева, «литературным этикетом»), сообразно которым вырабатывались жанровые и стилистические клише, утверждались принципы построения сюжетов, стандартные, трафаретные образы, языковые средства, речевые обороты. Но фактически «литературный этикет» выполняет функцию реализации теоретической задачи, будучи официальным составляющим компонентом традиционалистской эстетики. Художественные принципы нормативного творчества наиболее последовательно выявлялись в христианской литературе, идейно-содержательную и жанрово-формальную схему построения которой предопределял прежде всего доминирующий в ней религиозный фактор. Чем выше в иерархической классификации находилось произведение, тем стабильнее соблюдались его жанровые, стилистические и изобразительные признаки. По мере движения «вниз» сакральность формы снижалась, что приводило к отступлениям от канона и, как следствие, к творческой уникальности. По этой причине в большинстве оригинальных памятников в той или иной степени обнаруживаются приметы субъективизма по отношению к описываемым авторами событиям. Имеются в виду произведения с ярко выраженным личностным началом, среди которых, безусловно, доминирует *Слово о полку Игореве*. В художественном ареале этого уникального памятника соединились различные жанрово-структурные формы средневекового словесного искусства: книжная традиция (собственно «слово»), батальный повествовательный компонент («трудная» повесть), героический эпос («песнь»). Самоё размышление автора о жанровой принадлежности произведения, отсутствие четких жанровых граней свидетельствует о его синкретической жанровой природе.

Отсутствие строгих жанровых соответствий, синкретизм древних произведений, их жанровая неопределенность, расплывчатость, «текучесть» отмечались исследователями неоднократно. Поэтому сам термин «жанр», тем более понятие «чистота жанра» вряд ли будет правомерен в применении к средневековой литературе. Кстати, удивительная научная интуиция позволила мэтру российской медиевистики академику Лихачеву при разработке проблемы жанрообразования квалифицировать ее как задачу: «Задача эта, конечно, необыкновенно трудна и, думается, никогда не будет разрешена в полной мере и с бесспорной ясностью»².

Академик Лихачев использовал в научном лексиконе термин «поэтика» касательно анализа средневековых памятников. Одна из его самых известных монографий так и именуется – *Поэтика древнерусской литературы*. Смысловой

² Дмитрий Лихачев: *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград 1967, с. 42.

объем понятия «поэтика» в трудах ученого широк и многогранен, что очевидно прослеживается даже по перечислению названий разделов книги: *Поэтика литературы как системы целого, Поэтика литературных средств, Поэтика художественного обобщения, Поэтика художественного времени, Поэтика художественного пространства*.

В новейших исследованиях этот термин используется в более узком значении – как классификатор художественной изобразительности произведения и авторского идиостиля.

Не случайным представляется синхронное опубликование в начале XXI века трех монографий – исследований поэтики *Слова о полку Игореве*: Бориса Гаспарова *Поэтика «Слова о полку Игореве»* (издана за рубежом, в Венском альманахе славистики, 1984; в России впервые напечатана в 2000 г.); Татьяны Николаевой *«Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика / «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты* (1-е изд. 1997 г.; 2-е изд. 2005 г.); Антонины Шелемовой *«Слово о полку Игореве»: Поэтика пространства и времени* (2000 г.).

Авторы перечисленных монографий использовали методологию изучения поэтики древнего художественного текста через его пространственно-временные параметры (в терминологии Михаила Бахтина – хронотоп). Новые исследовательские задачи, поддержанные и реализованные российскими медиевистами, четко сформулированы Б. Гаспаровым:

Особое значение может приобрести изучение *Слова* с точки зрения имманентной внутренней структуры его текста, то есть применение семиотического подхода, рассматривающего художественное произведение как знаковую структуру высокой степени сложности, элементы которой находятся в многообразных соотношениях между собой; эти соотношения определяют значимость каждого элемента, характер его воздействия на другие элементы и в конечном счете – смысл всей той сложнейшей сетки зависимостей, которая покрывает весь текст и сообщает ему характер целостности и комплексного художественного знака³.

Новаторское исследовательское решение закономерно привело к вопросу об апробации нововведенной терминологии. Рассмотрим выборочно отдельные термины, заслуживающие внимания и обсуждения.

Б. Гаспаров скрупулезно проанализировал языковые компоненты *Слова*, включающие синтаксические, лексические и фонетические составляющие. Заслуживает внимания употребление ряда терминов, детализирующих лексико-синтаксическое явление повторов речевых конструкций – тождественных слов и словосочетаний. Этот художественный прием ученый обозначил термином «поэтическая симметрия». Использование повторяемых слов реализуется в тексте в двух вариантах – как «лексическая индукция» и как «лексико»- или «фоно-семантическое гнездо».

Под термином «лексическая индукция» исследователь подразумевает ассоциативное притяжение лексем, например, индукция слов «встала» и «сила»

³ Борис Гаспаров: *Поэтика «Слова о полку Игореве»*. Москва 2000, с. 12-13.

в следующем контексте: «Уже бо, братия, невеселая година **въстала**, уже пустыни **силу прикрыла**» / **Въстала** обида въ **силахъ** Дажьбожа внука...»⁴.

«Фоно-семантическим гнездом» обозначаются созвучные слова, между которыми возникает смысловой резонанс. Так, к примеру, эпизод первого сражения русских с половцами являет собой сцену сгущенно-концентрированной динамики и фонетической инструментовки. Автору нужно было передать звуком и словом молниеносную скорость атаки отчаянных русских воинов и торжество быстрой победы «Съ зараниа въ **пяты**хъ **потопташа** **поганыя** **плъкы** **половецкыя**, и рассушясь стрѣлами **по** **полю**, **помчаша** красныя девкы **половецкыя**...» (с. 374). Доминанта взрывного согласного звука [п] создает акустический и кинетический эффект стремительного – «взрывного» – характера боя, «взрыва» эмоций от быстрой победы и «взрывных», обусловленных настроением момента, поступков.

«Лексико-семантическим гнездом» определяется совокупность фрагментов текста, представляющих последовательный ряд символическо-метафорических конструкций. Образ-символ, функционирующий на протяжении всего текста в метафорических метаморфозах, «замыкается» в итоге в своеобразное внутреннее «лексико-семантическое гнездо». Изображение затмевающегося солнца являет собой наглядный пример подобного художественного приема. Солнечным затмением отмечена начальная точка пути русских князей в Половецкую степь, где солнце – физическая реалья: «Тогда Игорьъ възрѣ на **свѣтлое солнце** и видѣ отъ него **тьмоу** вся своя воя **прикрыты**» (с. 374). В следующем эпизоде солнце олицетворяется, постепенно переходя в разряд образа-символа: «Игорьъ възрѣ на **свѣтлое солнце** и видѣ отъ него **тьмоу** вся своя воя **прикрыты** [...]. **Солнце** ему **тьмоу** **путь заступаше**...» (с. 374). Далее в тексте происходит символическое отождествление князей с солнцем: «**Чръныя тучя** съ моря идуть, хотятъ **прикрыти 4 солнца**...» (с. 374). Путь Игоря отмечен судьбоносным астральным знаком: всемогущее космическое светило отказывается покровительствовать князю (Игорю утрѣпѣ **солнцю свѣтъ**), в чем и упрекает его Ярославна: «**Свѣтлое и тресвѣтлое слънце!** Всѣмъ **тепло и красно** еси! Чему господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои? Въ полѣ безводнѣ жажду имъ лучи съпряже, тугою имъ тули затче» (с. 384). Образ солнца в конце произведения трансформируется снова в природную реалью с произвольным символическим подтекстом, замыкая сюжет: «**Солнце свѣтитя** на небесѣ – **Игорь князь** въ Руской земли» (с. 386).

Автор *Слова о полку Игореве* гениально скоррелировал мифологический символ и реальное событие. Академик Лихачев образ, лексически соположенный в связке текстуально дистанционных контекстов, терминологически обозначил как «художественный скреп». Оба термина, введенные именитыми учеными для определения идентичного художественного приема – «художественный скреп» и «лексико-семантическое гнездо», – апробируются и каждый получит свой методологический статус-кво.

⁴ *Слово о полку Игореве*, в: *Памятники литературы Древней Руси. XII век*. Москва 1980, с. 378. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в скобках.

Своеобразно систему лексических повторов интерпретировала в своем исследовании Т. Николаева. Она расчленила их на четыре группы, терминологически обозначив следующим образом:

1. **Инициалии** – совпадающие звуковые комплексы начал слов, которые могут быть контактными, связанными по смыслу, и дистантными, связанными и не связанными синтаксически.

2. **Тема** – какой-либо звук, связывающий группы слов.

3. **Фуга** – движение по тексту некоторой совокупности звуков («фугированная ткань текста большой протяженности»).

4. **Анаграммы** – значимый звуковой отрезок.

Подобная градация повторов является сугубо авторским нововведением терминологических дефиниций, но иллюстрирующие ее примеры несколько разочаровывают, так как представляют собой хрестоматийные образцы звукописи – аллитерации, ассонанса, анафоры, эпифоры.

Авторы трех монографий о поэтике *Слова о полку Игореве* – каждый своеобразно и оригинально – разработали научно аргументированную концепцию структурной организации хронотопа древнего памятника. Любопытно, что идентичный исследовательский прием при анализе полярных, организующих конфликт двух враждебных миров, пространственно-временных компонентов обозначен индивидуальным термином: у Гаспарова – **«биполярные конструкции»**, у Николаевой – **«смысловые дуальные противопоставления»**, у Шелемовой – **«центрально-периферийная оппозиция»**.

Таким образом, в современной медиевистике, вопреки расхожему мнению о терминологическом консерватизме, новые концепции ведут к поиску новых методов и научного инструментария для изучения наследия древней культуры.

МАРИАННА ФИГЕДЫОВА

(Университет им. св. Кирилла и Мефодия в Трнаве,
Трнава, Словакия)

**ОБРАЗ АВТОРА И НАРРАТИВНАЯ МАСКА:
ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ**

**The Image of the Author and the Narrative Mask
– Issues with Terminology**

Abstract

The article discusses the terms that are used to designate forms of subjective organization of narration in Mikhail Lermontov's novel *A Hero of Our Time*. It also addresses a mismatch in terminology in Russian and foreign literary theory, justifying the validity of terms such as author-narrator, narrator, character-narrator, based on the narrative structure of Lermontov's novel.

Key words: author, narrator, character narrator, voice mask, *A Hero of Our Time*

Преподаватель русской литературы в Словакии сталкивается с целым рядом терминологических трудностей, обусловленных расхождением национальных теоретических конвенций. Разбирая, например, художественные особенности романа М.Ю.Лермонтова *Герой нашего времени*, мы опираемся на труды русских литературоведов; вместе с тем, терминологический аппарат, которым владеют студенты, сформирован другой традицией.

Курс *Теория литературы* словацкие студенты изучают по учебнику Михала Гарпаня¹. Гарпань различает четыре вида нарратора: авторский рассказчик, персональный рассказчик (от 3 лица, в прошедшем времени, часто оформляется как внешний монолог), прямой рассказчик (в 1 лице, *er-Erzählung*). Олджих Рихтерек в *Введении в изучение русской литературы* – с этой книгой

¹ Michal Harpán: *Teória literatúry*. Bratislava 1994.

студенты знакомятся уже на первом курсе – различает авторскую речь, повествование, собственную речь персонажей, речь рассказчика и речь героев:

...vedle výše vzpomenuté autorské řeči musíme připomenout ještě řeč vyprávěče a řeč hrdinu literárního díla. Od druhé poloviny 19. století se však v umělecké tvorbě – zejména ve vztahu k řeči hrdinu – vydělují další nuance její „řeči“, které pomáhají při ztvárnění složitého vnitřního světa a při zachycování lidské psychiky. Jedná se o přímou řeč, nevlastní přímou řeč, polopřímou řeč, smíšenou řeč, nepřímou řeč a skaz².

Виды речи героя, по его классификации: прямая речь, несобственно-прямая речь, полупрямая речь, смешанная речь, косвенная речь и сказ. В русской теории литературы нет понятий полупрямая и смешанная речь. Разные формы авторского повествования ученый не характеризует, называет тех ученых, которые занимались изучением сказа.

Преподавателю привычна терминология, введенная Францем Карлом Штанцелем в книге *Теория повествования*³. Полной эквивалентности терминов, используемых Штанцелем и, допустим, Михаилом Бахтиным, не наблюдается, и не только из-за разных национальных традиций, но, как нам кажется, из-за разницы подходов: лингвистический (риторический) подход рассматривает текст, особенности речеповедения того или иного субъекта; литературоведческий подход рассматривает речевой уровень не только как предмет изображения (нарративную стратегию персонажа), но и как один из уровней в структуре произведения, на основе которого в сознании читателя моделируется образ мира в его пространственно-временной воплощенности, выражающий авторскую концепцию человека и действительности. Речевой жанр и жанр как образ мира, коммуникативная стратегия говорящего и повествование рассказчика или персонажа – не одно и то же. Польский литературовед Ежи Фарыно полагает, что текст допускает несколько прочтений:

и как чисто лингвистическое образование, и как серия упорядоченностей по другим критериям (признакам). В последнем случае возникает эффект «мультипликации» отдельных компонентов текста. Например, одно и то же слово будет читаться несколько раз, т. е. входить в несколько упорядоченностей одновременно и выдавать несколько разных смыслов⁴.

Ученый различает первичный (лингвистический) уровень произведения и вторичные его уровни (как и Юрий Лотман в *Структуре художественного текста*⁵). Задача первого – построить некий осмысленный текст и поставить материал для вторых. Задача вторых – вторичных – другая: перестроить первый и заставить его выдать неподвластную ему информацию. При этом при помощи вторичных уровней перестраивается как сам текст, так и созданный в его пределах мир. Ежи Фарыно пишет:

² Oldřich Richterek: *Úvod do studia ruské literatury*. Hradec Králové 2011, с. 63-66.

³ Franz K. Stanzel: *Teorie vyprávění*. Praha 1988.

⁴ Ежи Фарыно: *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург 2004, с. 29.

⁵ Юрий Лотман: *Структура художественного текста*, в: Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с. 14-285.

«Если в «Герое нашего времени» главу «Бэла» рассматривать как рассказ Максима Максимыча и только его, то Печорин является элементом мира данного рассказа и, этим самым, его персонажем. Но если на ту же «Бэлу» мы посмотрим как на создание Лермонтова, то в этом случае мы будем иметь дело уже не с персонажем, а с изображением Печорина, созданным Максимом Максимычем, и на первое место выдвинется не предмет сообщения (Печорин), а «язык» сообщения, т. е. средства, при помощи которых моделируется некий объект (тут: человек). Как полнокровный персонаж Печорин предстанет перед нами лишь в другой главе - в «Максиме Максимыче», где он занимает позицию одного из элементов мира, окружающего как рассказчика, так и Максима Максимыча. Пример «Героя нашего времени» относительно прост: поскольку в одном и том же произведении даны и объект и его изображение, читатель в состоянии их различить и сверить друг с другом»⁶.

Таким образом, важно различать, например, Максима Маскимыча как рассказчика истории Бэлы и Печорина и как персонажа, косвенно участвующего в этой истории и контрастно оттеняющего главного героя.

Н. Тамарченко в *Теории литературы*⁷, обобщая труды в этой области, говорит о необходимости различения субъекта речи и точки зрения. В принципе, об этом же пишет и Штанцель, разводя понятия повествователя (субъект речи, тот, кто говорит) и рефлексора (субъект сознания, тот, чье сознание выражается). По мнению М.Бахтина, первостепенная проблема субъектной организации художественного текста – «проблема взаимоотношений изображающей и изображенной речи»⁸.

Основные понятия субъектной организации: образ автора, повествователь, рассказчик, персонаж; используются термины «виды повествования», «событие рассказывания». Применительно к роману *Герой нашего времени* Лермонтова разночтения обнаруживаются в трактовке понятия «нарративная (речевая) маска», по-разному терминологически определяют образ странствующего офицера, в руки которого попал *Журнал* Печорина. На этих двух моментах мы и остановимся далее.

В *Теории литературы* Н.Тамарченко, В.Тюпы, С.Бройтмана указывается, что субъектная организация литературных произведений представляет собой «систему внутритекстовых высказываний, или дискурсов»⁹. Структурная единица – отрезок текста, характеризующийся единством субъекта и способа высказывания. Н.Д.Тамарченко указывает на то, что строгих определений понятия «повествование» и классификации его видов не существует, нередко само понятие не оговаривается. Н.А.Кожевникова дает следующее определение:

Типы повествования – при всем многообразии их реального осуществления – представляют собой композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содер-

⁶ Ежи Фарино: *op. cit.*, с. 106.

⁷ *Теория литературы*. Под ред. Натана Тамарченко, Валерия Тюпы, Самсона Бройтмана, кн. 1. Москва 2004.

⁸ Михаил Бахтин: *Собрание сочинений в 7 томах*. Том 5. Москва 1996, с. 288.

⁹ *Теория литературы, op. cit.*, с. 30.

жание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса)¹⁰.

Однако Тамарченко полагает такое определение слишком широким, по его мнению:

повествование – совокупность фрагментов текста эпического произведения, приписанных автором-творцом «вторичному» субъекту изображения и речи (повествователю, рассказчику) и выполняющих «посреднические» (связывающие читателя с художественным миром) функции, а именно: во-первых, представляющих собой разнообразные адресованные читателю сообщения этих лиц; во-вторых, специально предназначенных для присоединения друг к другу и соотнесения всех предметно направленных высказываний персонажей и повествователя-рассказчика, т.е. для создания в произведении единой системы различных композиционных форм речи¹¹.

Казалось бы, все исследователи единодушно различают безличную и личную формы повествования. Так, Н. Кожевникова пишет:

Типы повествования в художественном произведении организованы обозначенным или необозначенным субъектом речи и облечены в соответствующие речевые формы [...]. В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю...¹².

Однако Н.Тамарченко проблематизирует различие «Я-повествования» и «Он-повествования». В *Теории литературы* читаем:

Первый и наиболее простой путь - противопоставление двух вариантов освещения событий: 1) дистанцированного изображения безличным субъектом персонажа, именуемого в третьем лице («Er-Erzählung»), и 2) высказываний о событиях от первого лица, как правило, участника событий («Ich-Erzählung»)¹³.

Например, Р.Уэллек и О.Уоррен полагали, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица, а третье лицо они связывали с позицией «всеведущего автора»¹⁴. Однако «существует идея неустранимого, хотя и опосредованного, присутствия в тексте автора, который выражает собственную позицию через сопоставление разных «версий самого себя» – таких, как «скрытый автор» и «недоверенный рассказчик»¹⁵, или же, как уточняет Тамарченко, «разных субъектных форм», таких, как «носитель речи, не выявленный, не

¹⁰ Наталья Кожевникова: *Типы повествования в русской литературе XIX-XX веков*. Москва 1994, с. 133.

¹¹ *Теория литературы*, *op. cit.*, с. 235.

¹² Наталья Кожевникова: *op. cit.*, с. 34.

¹³ *Теория литературы*, *op. cit.*, с. 235.

¹⁴ Остин Уоррен, Рене Уэллек: *Теория литературы*. Москва 1978, с. 239-240.

¹⁵ Борис Корман: *Изучение текста художественного произведения*. Москва 1972, с. 33-34.

названный, растворенный в тексте», т.е. «повествователь (порой его называют автором)» и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст», т.е. «рассказчик»¹⁶.

Более плодотворно, по мнению Тамарченко, разграничивать условия, в которых функция рассказывания осуществляется разными субъектами. Русский теоретик видит такой подход в *Теории повествования* Ф.К.Штанцеля. Исходный пункт немецкого исследователя – противопоставление повествования в собственном смысле посредничества и изображения, т.е. отражения вымышленной действительности в сознании романного персонажа, при котором у читателя возникает иллюзия непосредственности его наблюдения за вымышленным миром. Штанцель противопоставляет «повествователя» (в личной или безличной форме) и рефлексора. Тамарченко делает вывод:

Отсюда видно, что к проблеме повествования у Ф. К. Штанцеля прямо относятся лишь два варианта - «аукториальная ситуация» (безличная роль) и «я-ситуация» (личная роль), субъектов которых он обозначает с помощью терминов «повествователь» и «я-повествователь». Разграничивая эти варианты, ученый придает определяющее значение «модусу» повествующего субъекта. Имеется в виду «идентичность или неидентичность области бытия (Seinsbereiche) повествователя и характеров»: «я-повествователь» «живет в том же мире, что и другие персонажи романа», тогда как аукториальный повествователь «существует вне вымышленного мира». Таким образом, несмотря на различие в терминологии, ясно, что исследователь имеет в виду именно те два типа повествующих субъектов, которые в нашей традиции принято называть повествователем и рассказчиком¹⁷.

Повествователь не является участником событий и, самое главное, не может быть объектом изображения для кого-либо из персонажей. Повествователь осведомлен обо всем в художественном мире, но адресуется читателю, т.е. речь его направлена за границы художественного мира, повествователь находится «на границе» внутреннего мира произведения, это, подчеркивает Тамарченко, не лицо, а функция. Но в той же *Теории литературы* немного далее говорить об «авторе-персонаже» в *Герое нашего времени*¹⁸. Следовательно, «автор» и «повествователь» – не одно и то же.

Все исследователи пишут о нетождественности автора биографического и автора-творца произведения. Бахтин показал, что автор-творец не может быть персонажем, он не может быть частью сотворенного им художественного мира. Бахтин различал «первичного автора» (автора-создателя, того, кто творит произведение), «образ автора» (вторичный автор, сотворенный, но и сам творящий) и «образ героя» (сотворен и сам не творит¹⁹). Кто же тогда «автор-повествователь»? *Краткая литературная энциклопедия* (КЛЭ, том 9, с. 28-30) называет

¹⁶ *Теория литературы: оп. cit.*, с. 237.

¹⁷ Штанцель Франц Карл: *op. cit.*

¹⁸ *Теория литературы: оп. cit.*, с. 241.

¹⁹ Михаил Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, с. 353. См. также: Андрей Фаустов: *К вопросу о концепции автора в работах М.М. Бахтина*, в: *Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы)*. Воронеж 1986, <http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm> (01.04.2016).

«образ автора» одной из форм непрямого присутствия автора в произведении, прежде всего, автобиографического характера, где личность автора становится темой произведения. Но в широком смысле, под образом (точнее, голосом) автора принято понимать «личный источник тех слоев художественной речи, которые нельзя приписать ни героям, ни конкретно названному в произведении рассказчику». Такова точка зрения С.Аверинцева и И.Роднянской, написавших статью «Автор» для КЛЭ.

В романе Лермонтова *Герой нашего времени* традиционно объясняют иерархию рассказчиков по степени полноты выполняемой ими функции раскрытия психологии «героя времени». Эту яркую особенность романа отметил уже Белинский, указавший, что Максим Максимыч, при всей его симпатии к Печорину, не может понять его душу, отмечает странность и таинственность героя; странствующий офицер тип героя знает, но данная конкретная личность для него также загадка, он может только предполагать, высказывать мнение. Наконец, в *Журнале Печорина* герой сам раскрывает свои мысли и чувства, обнажает внутреннюю противоречивость, светлые и темные стороны своей натуры; эта особенность была отмечена уже Белинским.

Как определить терминологически образ «странствующего офицера»? Это повествователь, потому что он – автор *Предисловия* к *Журналу Печорина*, он не является объектом изображения для других персонажей, зато именно в его изображении даны и Максим Максимыч, и Печорин (его портрет). Это, безусловно, «вторичный автор», созданный «первичным» автором романа, которому принадлежит первое *Предисловие* ко всем частям романа. Но и в первом *Предисловии*, и в первых двух частях, и в *Предисловии* к *Журналу Печорина* личный субъект речи («я»), который рассказывает сам, побуждает к рассказу Максима Максимыча, публикует записки Печорина, воспринимается читателем как одно лицо, поскольку интонация, лексический состав идентичны. Более того, *Примечания* приписаны одновременно «странствующему офицеру» и автору-творцу, например: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка – вторая натура (примечание Лермонтова)». Справедливо замечание Б. Эйхенбаума о том, что повествователь – это «литератор», человек пишущий, но:

... это совсем не значит, что едущий "на перекладных из Тифлиса" – на самом деле не офицер, но это значит, что его "офицерство" оказалось фактически не нужным для сюжета... Нужным и важным оказалась не военная его профессия, а писательская: именно она внесена и крепко впаяна в самый текст и "Бэлы", и "Максима Максимыча" ...²⁰.

Тот, кто повествует, слушает и записывает рассказ Максима Максимыча, и сам является автором своих «путевых записок». Об этом же пишет Светлана Ермоленко²¹.

²⁰ Борис Эйхенбаум: *О прозе. О поэзии*. Ленинград 1986, с. 330-331.

²¹ Светлана Ермоленко: *Семантика «пушкинского следа» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», или Зачем Печорин ездил в Персию?* в: *Русская классика: динамика художественных систем*. Екатеринбург 2007, с. 177 – 197.

А вот Максим Максимыч и Печорин отделены от него, в том числе, и как рассказчики, как субъекты речи. И.Роднянская в упомянутой статье в КЛЭ вводит понятие «подставного автора» – фигура мистификации, издатель «найденной рукописи» и понятие условного «полуперсонифицированного я-повествователя». Исследовательница пишет:

С таким открыто обращенным к читателю «я» сцепляются не только элементы изложения и осведомления, но и риторические фигуры убеждения, аргументации, экспонирования примеров, извлечения морали [...] На условное «я» также возлагается инициатива пространственно-временной организации сюжета....²².

Если считать странствующего офицера таким «полуперсонифицированным я», ведущим путевые записки (описание гор, дороги, встречных), пересказывающим в своих записках рассказ Максима Максимыча, публикующим «чужой текст» (записки Печорина), пишущим предисловия, меняющим фамилии действующих лиц, сообщающим о смерти Печорина, то можно назвать этого субъекта повествования «автором-персонажем»), его же называют и *автором-повествователем* – образом, сюжетно проявленным в произведении, «вмещенным» в тот же художественный мир, что и другие персонажи, принадлежащий к миру художественной действительности.

И вот тут следует решить вопрос, подходит ли для такого «автора-персонажа» термин «нарративная маска». Ф.К.Штанцель использует этот термин, имея в виду тот факт, что автор биографический, выступая в роли повествователя, вынужден подчиняться риторическим нормам коммуникативного поведения, т.е. надевать «нарративную маску», маску нарратора. Понятие речевой маски в близком значении использовал В.Тюпа в работе *Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*²³ (Тверь 2001). Продолжая идеи Бахтина о речевом жанре, Тюпа пишет:

«форма авторства» как неизбежная для производящего текст речевая «маска» есть креативная компетенция жанра. [...] Креативная компетенция жанра предполагает текстообразующую конвенциональность субъекта и формы высказывания как целого: кто говорит и как говорит (концепты авторской позиции и риторического поведения говорящего, то есть его речевой маски).

Однако в русской традиции понятие маски связано с сокрытием подлинного лица (с целью защиты, розыгрыша, исполнения ритуала и проч.), т.е. важен момент несовпадения лица и маски.

М.Шпильман замечает, что термин «речевая (языковая) маска» чрезвычайно распространен в литературоведении, однако зачастую у разных исследователей за ним стоят разные объекты изучения. В классической литературе речевая маска – образ автора в различных его композиционных воплощениях – лириче-

²² *Краткая литературная энциклопедия*. Том 9. Москва 1978, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-0282.htm> (01.04.2016).

²³ Валерий Тюпа: *Нарратология повествовательного дискурса*. Тверь 2001, <http://mychekhov.ru/kritika/tupe/tupe3.shtml> (01.04.2016).

ского героя, повествователя или рассказчиков, персонажей; но речевая маска в постмодернизме – особая форма авторства, в которой автор выступает как действующее лицо, не являясь при этом персонажем. В основе данной речевой стратегии лежит имитация чужой речи:

«Речевая маска» – это особый тип коммуникативной стратегии, основанный на временной и ситуативной эксплуатации чужого языкового образа, который говорящий реконструирует и присваивает с определенной целью; это имитация чужого речевого поведения, включающая иную манеру речи, иной лексикон, предполагающая иную языковую картину мира. Суть этой стратегии в том, чтобы сменить свою речевую манеру на иную, которая принадлежит обобщенному социальному или профессиональному типу, отраженному в нашем языковом сознании. «Речевая маска» характеризуется определенным набором языковых средств, которые языковая личность отбирает, исходя из особенностей своего лексикона, коммуникативной компетенции и языкового вкуса²⁴.

Татьяна Чеботникова²⁵, ссылаясь на исследование Ю. Лотманом функции маски в культуре, утверждает, что речевая роль-маска выражает не сущностные характеристики личности, а ее дискурсивные проявления (понятно, что сущность и проявления могут совпадать, могут не совпадать), однако заключает все-таки тем, что маска скрывает подлинное «я».

Уже Белинский отметил чрезвычайную психологическую близость Печорина (и тем более, странствующего офицера) лирическому герою самого Лермонтова, не случайно критик цитировал *Думу*, говоря, что «весь Печорин в этих стихах». Правда, Белинский видел в таком автопсихологизме художественный недостаток романа:

Но со стороны формы изображение Печорина не совсем художественно. Однако причина этого не в недостатке таланта автора, а в том, что изображаемый им характер, как мы уже слегка и намекнули, так близко к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его. [...] Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого, повторяем, не видно в создании Печорина...²⁶.

В свете дальнейшего развития русской литературы, «неполное» отделение автора от героя можно считать не недостатком, а новаторской чертой, опередившей свое время. Например, Набоков, обратив внимание на нарушение хронологической последовательности в расположении частей роман, пишет:

²⁴ Марина Шпильман: *Коммуникативная стратегия «речевая маска» (на материале произведений А. и Б. Стругацких)*, автореферат кандидатской диссертации. Новосибирск 2006.

²⁵ Татьяна Чеботникова: *Коммуникативная стратегия «речевая маска»*, http://www.yspu.org/conferences/the_person_in_information_field_2012/9/Chebotnikova.pdf (01.04.2016).

²⁶ Виссарион Белинский: *Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова*, в: Виссарион Белинский: *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Том 4. Москва 1954, с. 267.

...из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник – Лермонтов, а не Печорин²⁷.

Учитывая особую роль и особый статус странствующего офицера в структуре романа, говорить о «нарративной (речевой) маске» по отношению к нему кажется не вполне уместным. Более корректно, например, рассуждение Е. Эткинда о пяти речевых масках Печорина²⁸. Печорин по-разному говорит («играет роль»), в зависимости от того, кто его собеседник. Эткинд делает следующие наблюдения:

Печорин отвечает Грушницкому на его негодующий упрек: «Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади».

«– Mon cher, – отвечал я ему, старясь подделаться под его тон, – je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule».

(Милый мой, я презираю женщин, чтобы не любить их, иначе жизнь была бы слишком смешной мелодрамой.)

Эта реплика, во-первых, произнесена на салонном французском языке, на котором Печорину говорить несвойственно; во-вторых, она содержит светский парадокс в духе *causegic*, восходящей в Риваролю; в-третьих, Печорин насмешливо подделывается под Грушницкого [...]. Французская фраза Печорина [...] пародийна, она призвана обнаружить декламационность в афоризме Грушницкого. Говоря от себя без всякой пародии, Печорин играет циника, он спрашивает влюбленного Грушницкого о княжне: «А что, у нее зубы белы? Это очень важно! Жаль, что она не улыбнулась на твою пышную фразу!»

Перед нами две противоположных речевых манеры; для Печорина обе они неестественны и представляют собой социальные маски: циника-грубияна и циника-фразера.

Перед княжной Мери Печорин надевает демоническую маску. В глазах доктора Вернера он стремится быть рассудительным эгоистом, позабывшим об эмоциональной жизни. В собственных записях Печорин говорит, как философ, гибкая мысль которого движется от индивидуального к общечеловеческому. Но в стиль теоретического трактата врывается стиль романтического демонизма (программная эгоистичность, пристрастие к злу). Каков же Печорин на самом деле? В самом ли деле он – светский вариант романтического Демона? К ответу на этот вопрос Е. Эткинд подходит также через анализ речи героя, описы-

²⁷ Владимир Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1996, с. 426. Восстановление хронологии событий предпринималось в работах: Владимир Фишер: *Поэтика Лермонтова*, в: *Венок М.Ю. Лермонтову*. Москва; Петроград 1914; Сергей Дурьлин: «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Москва 1940; Борис Удодов: *Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»*. Москва 1989 и др.

²⁸ Ефим Эткинд: «*Внутренний человек*» и *внешняя речь*. *Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX вв.* Москва 1999, с. 96.

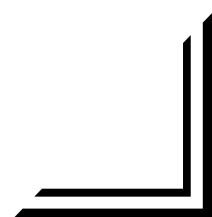
вающего картины природы – удивительно похоже на описание гор в речевой зоне странствующего офицера.

Таким образом, наш небольшой обзор показывает, что, говоря о произведениях русской классики, более разумно использовать терминологию: автор-повествователь; рассказчик (персонифицированный субъект речи, который ориентируется на устное, произносимое слово, т.е. это тот, кто рассказывает, кого слушают – Максим Максимыч); герой-повествователь (главный участник им же описываемых событий, т.е. Печорин в «Журнале»). Наличие этих разных субъектных форм выражения авторской позиции определяет особенности субъектной организации романа. Важно, в какой последовательности вводятся субъекты в «событие рассказывания»: рассказчик (Максим Максимыч) – автор-повествователь – герой-повествователь. Читатель постепенно приближается к герою-протагонисту, от изображения героя «извне» (в сознании и восприятии других) – к изображению «изнутри», от знания поверхностного, неточного о нем – к знанию все более точному (в акте самораскрытия). Хотя полной разгадки читатель не получает: «Он скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа»²⁹. Терминология, используемая лингвистами для описания коммуникативных стратегий (нарративная маска), может помешать студентам увидеть сложность авторской позиции, авторской концепции за конкретикой речевого уровня.

²⁹ Виссарион Белинский: *op. cit.*, с. 267.



VARIA



РУСЛАН ШОШИН

(Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej
Warszawa, Polska)

ИМПЕРСКИЙ ДИСКУРС В ПУБЛИЦИСТИКЕ АЛЕКСАНДРА ПРОХАНОВА

Imperial discourse in Aleksander Prokhanov's journalism

Abstract

The article is dedicated to the concept of “imperial discourse” and its ramifications in contemporary Russian journalism. This phenomenon is examined on the basis of articles written by Aleksander Prokhanov, a popular Russian writer and editor-in-chief of the *Zavtra* (*Tomorrow*) weekly magazine. The article also inspects the specificity of Prokhorov's “imperial thinking”.

Keywords: Aleksander Prokhanov, imperialism, colonialism, discourse, opinion journalism

1

Изначально стоит отметить, что понятие «имперский дискурс» в современной лингвистике не поддается единому точному определению. В первую очередь связано это с разнообразием и спецификой многочисленных форм империализма, некогда имевших место в мировой истории либо практикуемых в современности. В данной статье я попытаюсь рассмотреть российский имперский дискурс на примерах новейших публицистических статей писателя и главного редактора еженедельника „Завтра” Александра Проханова.

Абстрагируясь от конкретной географии, в процессе формирования наиболее адекватной дефиниции понятия «имперский дискурс» стоит рассмотреть по отдельности три термина: «империя», «империализм» и «дискурс». Согласно словарной статье, империя:

сложное государственное образование (сверхгосударство), унитарное объединение разнородных частей с имперским центром, страной метрополий, создающей империю и управляющей ею и ее составными частями,

находящимися на разной стадии формирования собственной государственности и подчиненных метрополии¹.

Примечательно, что дефиниция понятия «империализм» в российском академическом обществе не актуализировалось с советских времен. В научных изданиях понятие это по-прежнему рассматривается в категориях близких тем, о которых писал в 1916 г. Владимир Ленин в своей работе *Империализм, как высшая стадия капитализма*². Большинство академических словарей определяют «империализм» как некое явление, присущее исключительно «Западу» и не имеющее ничего общего с историей России. Если же российская форма империализма мельком вспоминается, то только в категориях «пережитков прошлого» и исключительно в контексте истории Российской империи.

Согласно словарной статье, опубликованной в 2001 году, империализм в широком смысле слова:

господство или контроль одной страны либо группы людей над другими странами или группами людей, осуществляемые таким образом, что дают основания считать их учиняемыми за счет последних. На природу и причины империализма, его типичные образцы, последствия, и, следовательно, наиболее характерный для него исторический период существуют разные воззрения. Так называемый новый империализм относится ко времени колониального правления европейских стран, особенно к «драке за Африку» в конце XIX в. Многие авторы трактуют империализм в соответствии с тем, что, по их мнению, порождало территориальную экспансию. Гобсон (Hobson), Люксембург (Luxemburg), Бухарин (Bukharin) и особенно Ленин (Lenin) особое внимание уделяли экономическим факторам – погоне за новыми рынками и источниками сырья³.

Но черты «империализма и колониализма» как форм организации социально-общественного бытия присущи не только истории западных стран, но являются неотъемлемой частью российского исторического опыта.

В своей книге *Внутренняя колонизация* профессор Кембриджского университета Александр Эткинд обращается к работе репрессированного советской властью ректора Императорского Московского университета Матвея Любавского, который в начале 30-х годов прошлого века, находясь в ссылке в Башкирии, написал *Обзор истории русской колонизации*. Любавский утверждает, что «русская история есть в сущности история непрерывно колонизирующей страны»⁴.

Переходя к понятию «дискурс», хочу подчеркнуть, что, исходя из тематики моей статьи, рассматривать его дефиницию стоит в первую очередь с культуро-

¹ *Новая философская энциклопедия* в 4 т. Под ред. В. Стёпина. Москва 2001, http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8388/ИМПЕРИЯ (20.02.2016).

² Владимир Ленин: *Полное собрание сочинений*. Изд. 5, т. 27, Москва 1973, с. 299–426.

³ *Империализм*, в: *Политика. Толковый словарь*. Д. Андерхилл, С. Барретт, П. Бернелл, П. Бернем, и др. Общая редакция: д.э.н. Осадчая И. Москва 2001. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/1152/Империализм> (20.02.2016)

⁴ Александр Эткинд: *Внутренняя колонизация*. Москва 2014, с.104.

логической и лингвистической точки зрения. Согласно В. Бычкову – автору словарной статьи *Дискурс* в *Лексиконе неклассики*:

Дискурс (позднелат. *discursus* – рассуждение, аргумент, довод) значимый термин в постмодернистской ... вербальной парадигме, в принципе означающий, что данный словесный текст принадлежит постклассическому мыслительному пространству. Само обозначение некоего текста как дискурсивного указывает на необходимость его прочтения в каком-то неклассическом ключе и соответствующем контексте. По форме он может быть или дискурсивным текстом (то есть чисто рассудочным, формально-логическим, подобным традиционным философским), но включенным в более сложные семантические связи, чем обычный философский текст, или сознательно выходящим за рамки формальной логики и организованным по каким-то конвенциональным правилам соответствующей мыслительной игры⁵.

В свою очередь лингвистический подход к «дискурсу текста» описывается следующим образом:

Лингвистика текста не только осознала целостность текста, но и обратилась к сверхфразовым, устойчивым единствам, или дискурсам, понимая их как механизм порождения высказываний и производства текстов. В центре внимания лингвистов оказались проблемы дискурса, понятого как сложное коммуникативное явление, включающее помимо текста и ряд внелингвистических факторов (установки, цели адресатов, их мнения, самооценки и оценки другого)⁶.

Исходя из вышеописанного, можно считать, что «имперский дискурс» является своеобразным отражением/присутствием имперских идей/мышления в тексте. По сути это устанавливает факт проникновения имперского подхода в культурный дискурс. Российские исследователи рассматривают исключительно западный контекст данного явления, опираясь на теорию известного американского ученого Эдварда Саида, описавшего концепцию «ориентализма». В своих фундаментальных работах *Ориентализм* (1978) и *Культура и империализм* (1993) Саид доказывает, что «дискурс Востока» на Западе сформирован ангажированным образом, дабы оправдать доминирование Запада над Востоком. На примерах произведений таких западных писателей, как Томас Карлейль, Джон Рёскин, Уильям Теккереи, Даниель Дефо, Чарльз Диккенс и др., Саид показывает каким образом формировались стереотипы о «нецивилизованном восточном человеке» и «цивилизованном западном».

Опираясь на исследования Саида, а также одного из авторов постколониальной теории Гаятри Спивака, современная американская исследовательница Эва Томпсон в своей работе *Трубадуры империи. Русская литература и колониа-*

⁵ *Дискурс*, в: *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*. Под ред. Виктора Бычкова. Москва 2003:

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/996/Дискурс (26.02.2016).

⁶ *Дискурс текста*, в: *Новая философская энциклопедия в 4 т.* Под ред. Вячеслава Стёпина. Москва 2001, http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/337/ДИСКУРС (26.02.2016).

лизм проанализировала имперский дискурс русских писателей XIX и XX вв. По мнению автора этой работы, «имперскость» нашла своё отражение в произведениях Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, Льва Толстого, Фёдора Достоевского, Александра Солженицына, Валентина Распутина и других известных авторов.

После большевистской революции 1917 г. в России слово «империя» стало ассоциироваться с «буржуазным прошлым». Отрекаясь от идеологии Российской империи, Советский Союз реально продолжал проводить колониальную политику. Примером этого можно считать аннексию в 1940 г. Молдавии и Прибалтики, что мировым сообществом было признано «оккупацией». Эткинд объясняет нежелание советских ученых применять понятие «российский колониализм» следующими причинами:

Советские историки отказались от идеи, что дискурс колонизации приложим к российской истории: он не соответствовал классовому подходу и идее союза социалистических республик. В России конца XIX века колонизация могла считаться прогрессивным явлением, но в Советском Союзе её стали воспринимать как реакционный процесс, который именно поэтому имеет мало общего с отечественной историей⁷.

После распада Советского Союза имперские идеи не были популярны в российском обществе. Во время правления первого президента Бориса Ельцина преобладали идеи создания либеральной и демократической модели российского государства. Эти идеи доминировали недолго и после прихода к власти Владимира Путина «великодержавный имперский дискурс» возвратился в культурное пространство.

Известный литературный критик, профессор Сергей Чупринин утверждает, что «первое десятилетие XXI века войдет в историю как период символической демонстрации чувств национальной гордости и имперской заносчивости»⁸. Согласно Чупринину, именно тогда в Россию возвратилась мода на «имперскость»:

Прошло всего несколько лет, и ностальгия по временам империи и всему советскому вошла в моду. Не только в бытовую (казино «Империя», печенье «Имперское»), но и в интеллектуальную, литературную. Союз писателей России по 17 номинациям присуждает премии «Имперская культура», журнал «Москва» выпускает книги Ивана Солоневича и Льва Тихомирова в серии «Пути русского имперского сознания», а издательство «Росмэн» – книги наших современников под общим грифом «Рожденные в СССР». На прилавках – сериал Ника Перумова «Империя превыше всего», романы многих других фантастов, где либо наша, родная Империя борется с внеземными агрессорами, либо, как в «Войне за “Азгарт”» Кирилла Бенедиктова, пытается восстать из праха после проигрыша в столкновении с иными расами и народами⁹.

⁷ Александр Эткинд: *Внутренняя колонизация*. Москва 2014, с.107.

⁸ Сергей Чупринин: *Имперское сознание в литературе*, http://www.ereading.club/chapter.php/101082/116/Chuprinin_Russkaya_literatura_segodnya._Zhizn%27_po_ponyatiyam.html (1.03. 2016)

⁹ Ibidem.

Тенденция эта достигла своего апогея после аннексии Россией Крыма в 2014 году. С того времени в российском медиапространстве стала популяризироваться концепция «русского мира», которая по своей сути отражает идеологию современного российского империализма.

Современная российская исследовательница Ольга Ботанова в диссертации *Русский мир и проблемы его формирования* утверждает, что

«русский мир» – это цивилизационное, социокультурное пространство, охватывающее почти треть миллиарда русскоязычных людей или почти каждого двадцатого жителя Земли. При этом «русский мир» – не суперэтническая, а наднациональная общность. Это транснациональное глобальное образование, идентифицирующее себя с русской культурой и русским языком, с духовными и ментальными признаками русскости¹⁰.

Однако, чтобы разобраться с имперским дискурсом, стоит обратить внимание на характер «имперского мышления в России». Наиболее точно это явление описал один из авторитетных современных историков – Евгений Анисимов. Ученый выделяет существенные черты, принципы, комплексы, в совокупности определяющие сущность русского имперского сознания. Далее, опираясь на исследование Анисимова *Исторические корни имперского мышления в России*¹¹, особо выделяю те принципы, идеи, позиции, которые оказались значимыми для современного «имперского человека».

1. Принцип «Influence legitime», как указывает Анисимов, основывается на исторически сформированном «неотъемлемом праве России» на сопредельные территории, которые государство российское завоевывало и колонизировало на протяжении нескольких столетий.
2. «Право первого занятия, исконности» является, по мнению ученого, обоснованием для завоевания земель, где когда либо жили/живут славянские народы.
3. «Идея изначального превосходства русских над другими славянскими народами» базируется, как считает Анисимов, на убеждении, что русская культура превосходит другие славянские культуры, значит, ее распространение призвано выполнить прежде всего цивилизаторскую функцию.
4. «Идея добровольности вхождения народов в состав империи» подразумевает, как указывает исследователь, добровольное вхождение славянских и других народов (напр., среднеазиатских) в состав империи.
5. «Идея извечного врага» является, по наблюдениям Е.В. Анисимова, неотъемлемой частью имперского мышления вообще. Что касается России, то на протяжении всей своей истории она имела «врагов».

¹⁰ Ольга Ботанова: *Русский мир и проблемы его формирования*. Дисс. канд. полит. наук. Москва 2009, в: <http://www.dissercat.com/content/russkii-mir-i-problemy-ego-formirovaniya> (15.03.2016).

¹¹ Евгений Анисимов: *Исторические корни имперского мышления в России*. Institute of Russian History, RAS 1996, <https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/sympo/Proceed97/Anisimov.html> (20.03.2016).

7. «Идея старшего брата», как отмечает Анисимов, формировалась на протяжении нескольких веков и постепенно превратилась в миф о «русском покровительстве» над своими колониями.
9. «Комплекс безгрешности русского народа», сформировался, как утверждает Анисимов, на основе отсутствия в подавляющей части российского общества чувства вины за ошибки империи.
10. «Идея пролетарского мессианства» получила популярность в советскую эпоху, когда в результате Октябрьской революции форма «царского империализма» была заменена формой «социалистического пролетариата».

Совокупность черт, характерная для имперского мышления в целом, выявленная Анисимовым, в большей или меньшей мере проявляется в выступлениях современных российских политических, научных, культурных деятелей – сторонников имперского пути развития современной России. Александр Проханов, как известно, является одним из лидеров этого направления. Проханов на протяжении многих лет заявляет о необходимости новой общегосударственной имперской идеологии Великой России¹².

2

Далее попытаюсь показать, в какой степени имперский дискурс проявляется в новейшей публицистике Проханова, посвящённой украинскому кризису.

Опубликованная в газете «Завтра» статья Проханова *Минская бессонница* содержит отчетливые признаки имперского мышления автора. Публикация посвящена переговорам в Минске, посвященным урегулированию ситуации в Донбассе, которые проходили в феврале 2015 года с участием президентов Франции, Украины, России и канцлера Германии. В результате этих переговоров были подписаны «минские соглашения». Проханов описывает интересы каждой из сторон, сидящих за столом переговоров. Позиция России выражена с присущей Проханову эмоциональностью:

Россия, которая не может допустить, чтобы на ее границах сложилось русофобское натовское государство – кошмар для всех россиян¹³.

Встречу в Минске Проханов сравнивает с прошедшей в 1945 году «ялтинской конференцией», в результате которой Черчилль, Рузвельт и Сталин поделили мир на сферы влияния. Автор ностальгически вспоминает:

И во время тех переговоров усилиями Сталина впервые в истории был создан панславянский союз, когда все славянские народы сошлись под единым куполом. К сожалению, недолговечным и, в конце концов, распавшимся¹⁴.

¹² Марина Евдокимова: *О жизни и творчестве Александра Проханова*, «Хронос. Русский литературный журнал», <http://www.hrono.info/text/2008/evdo0308.html> (25.03.2016).

¹³ Александр Проханов: *Минская бессонница*, «Завтра» 2015, № 7, <http://zavtra.ru/content/view/minskaya-bessonitsa> (21.01.2016).

¹⁴ Ibidem.

«Куполом», разумеется, была Москва, что соответствует описанной Ани-симовым «идее изначального превосходства русских над другими славянскими народами». В тексте присутствует также образ «извечного врага» России, в данном случае в лице президента Соединенных Штатов Америки Барака Обамы,

который все еще проповедует американское мессианство, американское право управлять историей человечества из единого американского центра¹⁵.

Проханов, анализируя современную политическую ситуацию, однозначно в качестве главной силы противостояния России указывает на Америку с ее утвердившимися имперскими амбициями на единовластное мировое господство. Америка, по Проханову, превыше всего ставит свои интересы, осуществляет свою политику в мире «за чужой счет и чужими руками», привлекая международные организации и организуя «цветные революции». При этом Штаты готовы действовать с позиции силы, в одностороннем порядке, в любой части света. Однако, в оценке русского писателя,

американский однополярный мир постоянно натывается на конфликты, на противоречия. Его не удастся реализовать ни в Афганистане, ни в Сирии, ни, в целом, на Ближнем Востоке, где возникло огненное ненавидящее исламское государство. И не удастся реализовать на Украине. Государственный переворот, затеянный американцами, полыхнул по всей Украине злом и насилием, и захлебнулся, натолкнувшись на волю России. Крым, восстание Донбасса¹⁶.

Примечательно, что рассуждая об «американским однополярном» мире, Проханов объясняет политику, реализуемую российским руководством, как некие «ответные меры», которые якобы не имеют ничего общего с имперскостью.

Свою статью *Крым благословенный* Проханов посвятил годовщине аннексии полуострова Россией. С одной стороны, автор здесь пишет о «российском мессианстве», несущем добро и свободу населению Крыма, с другой – предупреждает о возможности «жестоккой украинизации», которая повлечет за собой «огромную русскую кровь»:

Крым был объектом стремительной жестокой украинизации. Если бы в Крым пришла эта свирепая националистическая энергия, и началась бы украинизация русского Крыма, тогда бы пролилась огромная русская кровь, и Крым стenal от расправ и пыток¹⁷.

Противостояние двух славянских народов Проханов прямолинейно передает с помощью двух красок: белой (священный русский дух) и черной (жестокая украинская секира):

Крым – это страна, где витает священный русский дух, дышит священная русская память. Он всей душой стремился к России. Он протягивал

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Александр Проханов: *Крым благословенный*, «Завтра» 2015, № 12, <http://zavtra.ru/content/view/kryim-blagoslovennyij> (22.01.2016).

к России руки. Но эти руки каждый раз обрубались жестокой украинской секирой¹⁸.

Присоединение Крыма объясняется Прохановым не только желанием жителей полуострова «воссоединиться с священной русской душой», но и желанием «извечного врага» создать опасность на ближних рубежах России. В данном случае в лице врага выступает НАТО:

НАТО стремилось в Крым, стремилось избавиться от русской Черноморской базы и в Севастопольской бухте угнездить 6-й американский флот. Это был бы кошмар для России. Американские корабли с ядерным оружием контролировали бы весь полуостров, всю акваторию Черного моря, все наше Черноморское побережье¹⁹.

Писатель часто в своих публицистических статьях апеллирует к исторической памяти. При этом он представляет Россию как единственную правопреемницу Древней Руси, что в принципе не соответствует исторической правде. Примечательно, что тезис об исключительном праве России на правопреемство культуры, истории и традиций Древней Руси, поддерживается на государственном уровне. Свидетельство тому медийная кампания развернутая в связи с установкой памятника князя Владимира в Москве. Утверждение о том, что «Россия – это Русь» является фундаментальным положением концепции «русского мира»:

Крым – это место, куда пришел влекомый таинственными силами святой князь Владимир и крестился у Херсонеса. Через это крещение из Херсонеса в Россию полетели восхитительные энергии русского православия. Поэтому возвращение Крыма в Россию стало вторым крещением Руси. Мы внесли этот намоленный алтарь в наше русское историческое время.

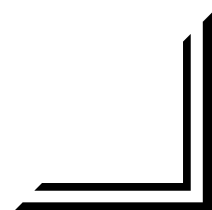
Стоит отметить, что Проханов посвятил теме украинского кризиса несколько десятков статей. Признаки «имперского дискурса», как и имперского мышления писателя присутствуют во всех этих выступлениях.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.



КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...



ЕКАТЕРИНА II КАК ПИСАТЕЛЬ

- 1) *Акимов Т.И. Роль литературного творчества Екатерины II в становлении дворянского самосознания конца XVIII – начала XIX века: Монография. Саранск: Издательство Мордовского университета, 2013, 276 с.*
- 2) *Акимов Т.И. Авторские стратегии Екатерины II в прозе, эпистолярии, драматургии: Учебное пособие. Саранск: Издательство Мордовского университета, 2015, 88 с.*
- 3) *Ангелина Вачева. Потомству Екатерина II. Идеи и нарративные стратегии в автобиографии императрицы. София: Университетское издательство «Св. Климент Охридски», 2015, 718 с.*

Почти одновременно в России и Болгарии вышли книги, посвященные литературному творчеству Екатерины II, которое занимает заметное место в русской литературе второй половины XVIII века, однако до сих пор не осмыслено по достоинству. Невнимание российского литературоведения к венценосной писательнице во многом объяснялось идеологическими стереотипами, в то время как на Западе оно вызывало постоянный и разнонаправленный интерес, о чем свидетельствует, в частности, обширная библиография в книге А. Вачевой. Появление исследований Т. Акимовой и А. Вачевой восполняет эту лакуну, восстанавливая как место Екатерины II в литературном процессе, так и ее роль в формировании дворянского самосознания и идеологии просвещенного абсолютизма в России, предлагая новые ракурсы прочтения и интерпретации.

Последнее обстоятельство более чем значимо, поскольку поиск новых подходов к изучению русской литературы XVIII века для современного литературоведения представляет первостепенный интерес: именно в осмыслении литературного наследия XVIII века накопилось много стереотипов и его изучение в большинстве случаев не выходит за рамки традиционной проблематики (литературное направление, жанр, стиль). В этом отношении попытка Т. Акимовой применить идеи антропологической риторики, касающиеся фигуры автора и его интенций, воплощенных в тексте художественного произведения, к литературному творчеству Екатерины II, и использование идей феминистской критики, психоанализа (и не только) при исследовании автобиографии императрицы в монографии А. Вачевой представляются своевременными и обогащающими методологический репертуар исследователей литературы XVIII века. Можно сказать, что идеи антропологической риторики (художественной антропологии) в работах Т. Акимовой и А. Вачевой получают оригинальное воплощение.

Неординарной, по крайней мере для российского научного контекста, представляется концепция Т. Акимовой, которая рассматривает литературное творчество Екатерины II как проявление осознанной установки на формирование принципов общения между императрицей и подданными по модели «галантного диалога». Безусловно, изучение проблемы галантности, галантного диалога уже имеет свою традицию, прежде всего во французском литературоведении, однако нельзя не видеть, что идеи школы А. Виала получили в книгах Т. Акимовой

существенное развитие именно в контексте идей антропологической риторики и в применении к авторской стратегии Екатерины II и специфике социокультурной ситуации России. Ведь если во Франции «галантный диалог» опирался на мощную традицию куртуазной литературы, то в России такой традиции не было, она только начинала формироваться, и не последнюю роль в ее формировании сыграла именно Екатерина II. Важен также акцент на просветительской направленности «галантного диалога» как осознанной авторской стратегии императрицы, которая в буквальном смысле выстраивала такую коммуникативную ситуацию, которая бы соответствовала идеям века Просвещения. Концепция «галантного диалога» как авторской стратегии Екатерины II разработана Т. Акимовой в соответствии с новейшими теоретическими представлениями: автор книг выявляет место «галантного диалога» среди других авторских стратегий императрицы; характеризует его литературные, в первую очередь почерпнутые из произведений французской литературы, истоки, реконструирует целевую установку Екатерины, которая считала необходимым «возвести при помощи “галантного диалога” само литературное общение в идеал межличностной беседы равных и свободных участников»; обозначает этапы его становления в литературном творчестве императрицы. Особый интерес представляют главы, в которых показывается, как, обращаясь к разным жанрам, Екатерина моделировала и утверждала в общественном сознании свой образ просвещенной государыни и – в полном соответствии с ним – образ просвещенного читателя. Благодаря такому ракурсу литературное творчество Екатерины II: переписка, мемуары, малые жанры эрмитажного салона (афоризмы, анекдоты), комедии – предстает не как мозаика не связанных друг с другом произведений, а как целенаправленная и осознанная стратегия воздействия на адресата, благодаря которой в общественное сознание вводилась модель светского, а главное – просвещенного общения. Закономерным результатом такой стратегии является рецепция новой модели общения в реальном литературном диалоге – между Екатериной и Державиным в жанре литературной сказки, а также впоследствии в литературных сказках первой трети XIX века, где принципы «галантного диалога» присутствуют уже в «снятом» виде в качестве литературной традиции.

Тезис о том, что все вышедшее из-под пера Екатерины II подчиняется осознанной авторской установке, целью которой является воздействие на читательскую аудиторию, определяет и концепцию фундаментального труда А. Вачевой. В центре внимания болгарской исследовательницы оказывается автобиография российской императрицы, которая только недавно стала объектом научного интереса ученых. А. Вачева анализирует автобиографическую прозу императрицы с точки зрения поэтики литературного текста. Автобиографические записки, созданные Екатериной в разные годы и сохранившиеся в разных редакциях (что представляет дополнительную трудность для их интерпретации), представлены в монографии как сложно построенный текст, как нарративная структура, в которой переплетаются и взаимодействуют две линии – романная («женская») и публицистическая («мужская»), каждая из которых выполняет определенную функцию и строится по законам и в соответствии с определенной литературной традицией.

Тщательный и многоаспектный анализ выявляет в записках Екатерины II мощный интертекстуальный слой. Так, рассказ о своей женской судьбе Екате-

рина строит в полном соответствии с романной топикой: ключевые события жизни императрицы предстают в «олитературенном» (термин И.П. Смирнова) осмыслении, когда документальное переплетается с фикциональным в почти неразличимом единстве. Такой принцип авторефлексии, с одной стороны, демонстрирует взаимовлияние и взаимопротекание жизни и литературы, когда жизнь строится и изображается по литературным моделям, а литературные модели предстают как отражение типологических жизненных ситуаций; с другой стороны – показывает участие автобиографических записок Екатерины в легитимации романного жанра в России XVIII века. Наличие романного интертекста определяется А. Вачевой со ссылкой на широкий круг западноевропейских произведений, в том числе на *Письма мисс Фанни Батлер* мадам Риккони и *Жизнь и мнения Тристрама Шенди* Стерна, причем каждый из этих авторитетных текстов выполняет, по мнению автора монографии, свою роль: книга Риккони помогает создать индивидуальный автомиф, в то время как роман Стерна – антими́ф супруга – соперника на троне. В свою очередь, выявление романного слоя и его взаимодействия с публицистическим словом в автобиографических записках Екатерины позволяет исследовательнице затронуть широкий круг вопросов, связанных как с мифологизацией образа императрицы и многочисленными посмертными инсинуациями в ее адрес, так и с гендерной самоидентификацией героини записок. Романная топика позволяет Екатерине II выстроить внутреннюю логику своей жизни и таким образом определить ее смысл как для себя, так и для читателей, в том числе оправдать некоторые уязвимые моменты биографии и обосновать мотивы своих поступков. Автобиографические записки в результате исследования А. Вачевой предстают как сложно построенный литературный текст, в котором конвенции автобиографического жанра взаимодействуют с традициями романа во всех его разновидностях – политического, романа воспитания и т.д.

Интерес представляет и вторая линия автобиографических записок – публицистический дискурс, целью которого является создание образа «философа на троне», просвещенной правительницы огромной страны. Интертекстуальное поле данной линии весьма значительно: начиная с сочинений Плутарха, Марка Аврелия и Макиавелли, заканчивая произведениями Вольтера, Дидро, Мармонтеля и многих других историков, политических философов, при этом, как подчеркивает А. Вачева, отсылки к этим текстам часто противоречивы и представляют собой сложную оркестровку, что обусловлено постоянной динамикой времени, сочетанием различных исторических и дипломатических факторов, а в более поздних записях – сложными отношениями с сыном, тревогой за будущее империи. Автор монографии показывает, как сочетаются в записках императрицы тщеславие и понимание своей роли в судьбе России, личные амбиции и вера в достижимость идеалов Просвещения.

Исследование А. Вачевой, таким образом, в полной мере выявляет значение автобиографических записок Екатерины как литературного произведения. В сочетании с работами Т. Акимовой книга болгарской исследовательницы позволяет утвердить место Екатерины II – писателя в истории русской литературы XVIII века.

Татьяна Автухович

О РИТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ, ИЕЗУИТАХ И НЕ ТОЛЬКО

Кравчук И.Б. Риторическая традиция в Беларуси: учебник “De arte rhetorica...” (Polociae, 1788, 1799). Гродно: ЮрСаПринт, 2016, 156 с.

Кажется, на первый взгляд, что интерес к риторике, который получил название риторического «ренессанса» второй половины XX – начала XXI в., сменился другими векторами в литературоведческих, шире – филологических штудиях. Популярными стали антропологические, культурологические исследования. Между тем книга И.Б. Кравчук показывает, что в изучении риторического наследия возможны интересные и перспективные открытия, прежде всего, связанные с методологией исследования.

В самом деле, во второй половине XX века старинные, чаще всего латиноязычные, риторические трактаты вызывали устойчивый интерес: были изданы комментированные риторики псевдо-Макария, Феофана Прокоповича; кроме того, в Германии вышли фототипические издания этих трактатов подготовленные Р. Лахманн, в Литве – факсимильное издание трудов С. Лауксмينا, в том числе его трактат, посвященный ораторскому искусству. В России, Украине, Литве, Германии выходили исследования, посвященные истории риторической науки (В. Аннушкин, Л. Граудина и Г. Кочеткова, В. Маслюк, Е. Ульчинайте, Р. Лахманн).

В эту традицию работы И.Б. Кравчук вносят заметный вклад. Еще раньше И.Б. Кравчук осуществила перевод на русский язык и издала комментированный параллельный (на латинском и русском языке) текст латиноязычного трактата *О риторическом искусстве*, который вышел в Полоцке двумя изданиями в 1788 и 1799 гг.¹, вводя в научный оборот забытый памятник. Новая книга представляет собой его комплексное исследование.

Прежде всего, в книге восстанавливается важный эпизод из истории латиноязычной риторической культуры Беларуси конца XVIII в., связанный с деятельностью иезуитов в Полоцке. Главным вопросом, ответ на который дается в результате исследования, – это вопрос об авторстве полоцкого трактата. Традиционно считалось, что полоцкий учебник был очередным переизданием популярного в XVIII в. учебника Доминико Деколони, который долгое время работал в Лионе, был автором трагедий и либретто для балетных спектаклей, которые шли в школьном театре; занимался издательской деятельностью, а также упомянутого риторического трактата. Детальное сопоставление текста учебника Д. Деколони и полоцкого трактата позволило И.Б. Кравчук опровергнуть общепринятую точку зрения и на основании косвенных данных обосновать иное авторство: автором полоцкого учебника, по мнению И.Б. Кравчук, является Петр Эстка (1749-1802) – выходец из Мазовии, который вступил в орден иезуитов и до конца своих дней занимался преподавательской и организационной

¹ *Латиноязычные риторик на Беларусі. Полоцкі трактат „О риторическом искусстве...” 1788, 1799 годов издания.* Вступит. статья, подготовка текста, перевод и комментарий И.Б. Кравчук; отв. ред. Т.Е. Автухович; ред. перевода В.М. Волощук, М.В. Волощук. Минск 2006. 368 с.

деятельностью в таких городах, как Орша, Полоцк, Динабург (Даугавпилс), Петербург. Однако текстологическое исследование позволило не только выявить значительные расхождения между учебниками Д. Деколони и П. Эстки на всех уровнях текста, начиная от композиции, структуры, объема сообщаемых сведений, характера приводимых риториками примеров и заканчивая отличиями в использовании отдельных слов и грамматических форм, но и главное – дать убедительную интерпретацию этих отличий. Как правильно подчеркивает автор монографии, основной состав риторического учения сложился еще в античности, последующие эпохи лишь развивали и видоизменяли его в соответствии с запросами своего времени. В этом контексте значимыми оказываются именно те незначительные, на первый взгляд, изменения, которые вносили авторы в изложение риторического канона, поскольку именно эти изменения были продиктованы вкусами эпохи и, таким образом, в своей совокупности, отражают культурную ситуацию времени создания учебника. Используя удачную формулу Р. Лахманн, можно сказать, что учебник риторики является не только нормативным руководством, регламентирующим правила ораторского искусства, шире – построения любого текста, но и автоописанием культуры. Сопоставление риторик Д. Деколони и П. Эстки показывает – и это убедительно демонстрирует И.Б. Кравчук, что характер изложения риторического учения в трактате французского автора обусловлен вкусами позднего умеренного барокко, в то время как в учебнике П. Эстки проявляются постбарочные, классицистические тенденции.

Методологически значимой и перспективной представляется и постановка вопроса о том, что риторический трактат следует рассматривать как источник сведений о теоретико-литературных представлениях эпохи. Именно в риториках на протяжении более чем двухтысячелетней эпохи рефлексивного традиционализма происходило становление науки о литературе, и большинство проблем, которые оказались в фокусе литературоведения и других гуманитарных наук XX века, были намечены в старинных трактатах. Это такие проблемы, как коммуникативная сущность искусства, интенциональность авторского высказывания, топика и мотивика литературного произведения как «фонд преемственности» (В.Е. Хализев) словесного творчества и др. Рассматривая эти аспекты, И.Б. Кравчук по существу намечает новое направление исследования риторик, показывая, что их авторы, часто руководствуясь интуицией, тем не менее, глубоко понимали сущность словесного творчества, потому что представляли его целостно, без той спецификации филологического знания, которая характерна для XX века., а это означает, что в старинных риторических трактатах можно найти много прозрений и догадок, что важно не только для восстановления исторической традиции, но и для осмысления возможных ресурсов развития науки о литературе.

Наконец, в книге дается интерпретация примеров, которые использовал П. Эстка для демонстрации правил и норм ораторского искусства. По мнению И.Б. Кравчук, примеры в своей совокупности носят дидактическую направленность, при этом, формируя нравственный идеал человека эпохи, они отражают систему ценностей, принятую в обществе. Беларусь предстает европейской страной, ориентированной на традицию гуманистической системы образования, принятой на территории Европы.

Таким образом, книга И.Б. Кравчук представляет интерес не только потому, что восстанавливает интересный эпизод из истории латиноязычной традиции в Беларуси, связанной с деятельностью иезуитов, но и потому, что дает образец комплексного подхода к исследованию риторического трактата. Закономерно, что именно в этом комплексном подходе проявляются и культурологический, и антропологический подходы, взятые не в отрыве, а в опоре на традиционное филологическое (текстологическое) исследование.

Татьяна Автухович

Тюнде Сабо. Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой. – Szombathely 2015, 190 с.

Монография венгерской исследовательницы Тюнде Сабо посвящена раннему, но, может быть, самому известному и вызывающему постоянный интерес у литературоведов произведению Л. Улицкой – повести *Сонечка*. Этот интерес, как справедливо отмечает автор монографии, обусловлен самыми разными факторами: в повести заложены основные мотивы последующего творчества российской писательницы; Л. Улицкая, успешно синтезируя стратегии массовой литературы и интеллектуальной прозы, пользуется популярностью самых разных групп читателей и потому вызывает дискуссии среди профессиональных критиков, предметом которых становится как ее место в литературной иерархии, так и проблема творческого метода, в котором черты обновленного реализма конца XX века сочетаются с признаками неосентиментализма и с модернистской игрой на грани реальности и фикции.

Т. Сабо обратилась к самому, может быть, сложному жанру литературоведческого исследования: монографическому прочтению одного произведения. Обозначив проблемное поле, автор книги предлагает системное прочтение повести Л. Улицкой, что дает возможность ответить на многие дискуссионные вопросы. Сразу скажу, что продуктивность подобного монографического исследования напрямую зависит от избранной ученым методологии, и именно в используемой и постоянно рефлектируемой автором методологии состоит для меня главный интерес рецензируемой книги.

На первый взгляд, перед нами исследование, выполненное в рамках теории интертекстуальности. Между тем, Т. Сабо обозначает теоретическую базу своего исследования, как генетическая поэтика. В отличие от теории интертекстуальности, которая, по справедливому утверждению автора книги, ограничивается лишь констатацией поверхностных совпадений и перекличек, генетическая поэтика сосредоточена на выявлении структурных и/или семантических связей, которые коренятся во внутренней организации произведения. Именно эти глубинные связи позволяют Т. Сабо установить неочевидные линии преемственности между повестью Л. Улицкой и такими, например, произведениями, как, во-

первых, *Русская красавица* В.Ерофеева, *Наводнение* Е. Замятина и *Преступление и наказание* Ф. Достоевского; во-вторых, *Повесть о Сонечке* М. Цветаевой, *Белые ночи* Ф. Достоевского и труды по эстетике Ф. Шиллера; в-третьих, *Камера обскура* В. Набокова, *Портрет Дориана Грея* О. Уайльда, итальянские сцены в романе *Анна Каренина* Л. Толстого, *Портрет* Н. Гоголя. Перечень этих текстов, связь с которыми на глубинном уровне текста *Сонечки* Л. Улицкой устанавливает Т. Сабо, не может поначалу не вызвать удивления – слишком разнообразные линии и эпохи литературного процесса они представляют. Между тем безупречно выдержанная логика избранной исследовательской методологии и прекрасные навыки «медленного чтения» (close reading), принимающие во внимание микроэлементы текста, не только убеждают в правомерности подобных сопоставлений, но и показывают непритязательную, казалось бы, повесть Л. Улицкой с совершенно новой стороны – как сложно организованную систему пронизывающих ее имплицитных тематических единиц, отсылающих к разным литературным традициям. Литературный процесс предстает, таким образом, как совокупность родственных рядов, когда традиция усваивается (о чем в свое время писал Ю. Тынянов) не обязательно прямо, но и опосредованно, уводя к архетипическим образам мировой культуры, которые, в свою очередь, обуславливают их внутреннюю взаимосвязь и функцию репрезентантов определенной линии развития литературы.

Так, например, родственная линия Улицкая-Ерофеев-Замятин-Достоевский, как показывает Т. Сабо, основана не только и не столько на сюжетных перекличках, но и на определенном поэтико-семантическом комплексе, восходящем к мифологическому представлению, согласно которому смерть есть воскресение, – именно это представление и обуславливает генетическую связь текстов. Поэтико-семантический комплекс, в свою очередь, включает такие элементы и мотивы, как ребенок, жертва, мифологема земли, софийная функция женских персонажей. Отмечу сразу, что в критике отмечалась связь героини повести Л. Улицкой с софийной традицией, однако именно Т.Сабо ставит эту традицию в более древний ряд с характерным для него образно-мотивным комплексом. Подробно прослеживая реализацию этих мотивов и образов в названных произведениях, автор монографии отчетливо показывает, как трансформируются в разных художественных системах исходные мифологические представления. Более того, такая постановка вопроса позволяет найти еще одно связующее звено между произведениями, которым, по мнению автора книги, является реализм, причем реализм, который в творчестве каждого из писателей обнаруживает способность к индивидуально-авторскому воплощению, представая всякий раз в особой версии. Реализм Л. Улицкой Т. Сабо определяет как биографический.

В повести *Сонечка* представлена и особая версия неосентиментализма, хотя во всех произведениях, которые Т. Сабо рассматривает в этом родственном ряду (*Повесть о Сонечке* М. Цветаевой, *Белые ночи* Ф. Достоевского и труды по эстетике Ф. Шиллера) обнаруживается кодирующий механизм соответствующего поэтико-семантического комплекса, включающего такие элементы, как кратковременная встреча с настоящей любовью; фиксация ее в форме повествования от первого лица; чувство благодарности за пережитую «минуту» настоящей любви и «живой жизни»; оппозиция жизни и мечты/литературы. Последний структурный элемент комплекса в свою очередь связывает данную линию с тре-

твей (см. выше) линией, в центре которой тематизация процесса творчества и проблематизация соотношения искусства и действительности.

Уже было сказано вначале, что Т. Сабо предлагает системное прочтение повести Л. Улицкой. Системность между тем проявляется в том, что все направления исследовательского аналитического дискурса оказываются взаимосвязанными, отрефлексированными, представая во взаимной проекции и отражении. Внутренний нерв высказывания автора книги - постоянная уточняющая мысль, когда утверждение проводится через сходные и/или противоположные явления и в результате достигается высокая исследовательская точность. Блестящий стиль, четкость мысли, определенность новаторской концепции и методологии, которую едва ли не первой в современном литературоведческом пространстве не просто использует, но разрабатывает Т. Сабо, - все это делает рецензируемую монографию заметным вкладом не только в изучение творчества Л. Улицкой, но прежде всего в поиски новых подходов к анализу художественного произведения.

Татьяна Автухович

РАЗОМКНУТЬ ГРАНИЦЫ

Maxim Shadurski: *Утопия как модель мира: границы и пограничья литературного явления. Utopia as a World Model: The Boundaries and Borderlands of a Literary Phenomenon. Siedlce 2016, 150 s. Wydawnictwo IKR[i]BL (Opuscula Slavica Sedlcensia. Tom XII)*

Название рецензии характеризует сразу два явления: направленность жанра, о котором идет речь в монографии Максима Шадурского, на постоянное развитие и тем самым нарушение собственных жанровых конвенций с одной стороны и стремление автора книги разрушить сложившиеся исследовательские стереотипы и представления о функциях и сущности утопии с другой. При этом имеет место также установка М. Шадурского нарушить границы между западным и восточным дискурсами об утопии, которые развивались независимо друг от друга и в разных направлениях.

В самом деле, отношение к утопии во многом определяется попытками реализации социалистического проекта в XX веке в разных странах, критически осмысленными Н. Бердяевым, который поставил вопрос об опасности и деструктивности утопического мышления, функционирующего в виде социокультурного мифа и способа манипулирования сознанием и поведением членов сообщества. Пафос монографии М. Шадурского, как представляется, состоит в утверждении критической и соответственно прогностической функции утопии по отношению к актуальной реальности: утопия, по мнению автора рецензируемой монографии, предлагает читателям заглянуть за другую сторону реальности, чтобы отрефлексировать ее проблемные точки и обнаружить неиспользованный потенциал раз-

вития. Именно критическая направленность обуславливает конструктивный модус утопии как принципа миромоделирования и ее востребованность в обществе, а также – что не менее важно – постоянную изменчивость: утопия, подчеркивает автор монографии, не есть некий жанровый канон с раз и навсегда определенными, вневременными, признаками, а динамичная модель, изменяющаяся в соответствии с изменяющимся миром, не проект, а процесс познания обществом внутренних ресурсов своего развития. Эти исходные тезисы определяют основные акценты монографии М. Шадурского, ее структуру и полемическую направленность.

Краткий, но концептуальный экскурс в историю утопиологии, представленный во введении, показывает, с одной стороны, постоянный интерес к данному жанру среди ученых-гуманитариев, с другой стороны, наличие нерешенных или не до конца проясненных вопросов, связанных с социокультурными функциями утопии как модели мира, а также с закономерностями и перспективами ее развития. Противоречивость трактовок утопии, как справедливо подчеркивает автор, объясняется ее семантической двойственностью и гетерогенностью: мифологические корни (главным образом миф о Золотом веке) задают основные структурно-семантические составляющие утопии и таким образом предопределяют утверждение и фиксацию жанрового канона, в то время как философские истоки (работы Платона о сущности государства) обуславливают изменчивость – выход за пределы жанровых границ и становление в качестве способа миромоделирования; соответственно идеальное представление о лучшем будущем, как правило, связанное с усовершенствованием аксиологических координат и решением бытийных вопросов, в том числе проблемы жизни и смерти/бессмертия, пересекается с социальными проектами усовершенствования государственного устройства. Совмещением этих аспектов в реальной литературной практике и неразличением их в процессе критического осмысления литературных произведений во многом объясняется возникновение дискуссий вокруг утопии и имеющее место взаимное непонимание ученых – представителей разных гуманитарных наук.

М. Шадурский предлагает собственные ответы на выявленные вопросы. Очертив в первой главе генезис утопии, которая в истории человечества выполняла двудеятельную функцию исследования современного мира и выявления потенциальных возможностей его развития путем создания воображаемого лучшего мира, автор книги во второй главе реконструирует жанровый канон классической утопии, причем прослеживает процесс его постепенного становления. По убедительной версии М. Шадурского, структура утопии включает в себя уровни топо́сферы, этосферы и телеосферы, которые в своей совокупности характеризуют авторское представление об устройстве и ценностной организации мира. Итоговое определение утопии, по М. Шадурскому, выглядит следующим образом: «Утопия – литературное явление, ставящее своей задачей выявление *модели мира*, в которой запечатлены особенности пространственной организации (*топос*), морально-этической системы (*этос*) и социально-политической парадигмы (*телос*) вымышленных сообществ, которые изображаются с установкой на переустройство наличного состояния мира и воспринимаются как таковые». Именно миромоделирующая установка утопии, направленной на изменение действительности, обуславливает ее динамичность и изменчивость.

В третьей главе, анализируя произведения С. Батлера *Едгин* и *Возвращение в Едгин* и О. Хаксли *Остров*, в которых впервые начался процесс трансформации жанрового канона и выхода за его пределы, М. Шадурский показывает, что в XX веке происходит постепенное разрушение границ жанра, переосмысление его семантики и обретение миромоделирующей функции и критического пафоса. Эти процессы прослежены М. Шадурским на всех морфологических уровнях произведений С. Батлера и О. Хаксли, которые предвосхитили теоретическое и собственно художественное переосмысление современной утопии Г. Уэллсом, в творчестве которого критическая направленность и соответственно функция моделирования достигает высшего воплощения и становится непреложной особенностью современной утопии.

По мнению автора монографии, наиболее интересные процессы происходят именно на границах жанра, что связано с изменением мира, который становится более динамичным, и стремлением жанра соответствовать запросам и вызовам времени. М. Шадурский предельно четко формулирует установку на выяснение зависимости между социальными процессами в обществе и жанровыми границами утопии: «В какой степени выход за границы жанровой формы означает освоение новых социальных возможностей? И наоборот, влекут ли за собой новые социальные возможности, постулируемые в тексте, размывание жанровых границ?». Такая постановка проблемы, закономерно вытекая из представления автора монографии о функциях утопии, в то же время определяет итоговую оценку произведений С. Батлера и О. Хаксли как переходных – произведений, в которых сделана только попытка выйти за пределы классической модели утопии. Но тем интереснее и сами произведения, и осуществленный М. Шадурским анализ.

Вне всякого сомнения, монография представляет собой существенный вклад в утопиологию. Четкость исследовательской концепции, которая фундируется и последовательным анализом всех уровней текста, и знанием научной традиции, и выявлением историко-литературного фона произведений Батлера и Хаксли, и несомненным публицистическим зарядом, который органичен в монографии об утопии, и полемическим задором автора, делает книгу не только полезной, но и интересной, в хорошем смысле провокативной.

Татьяна Автухович

Галина Вениаминовна Синоло: *Экклезиаст и его рецепция в мировой культуре. В двух частях. Часть 1: Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации. Белорусский государственный университет, Минск 2012, 220 с.; Часть 2: Экклезиаст в мировой поэзии: от Поздней Античности до Раннего Нового времени. Белорусский государственный университет, Минск 2013, 543 с.*

Изучение *Библии* и её влияния на мировую культуру и литературу сопряжено с множеством трудностей, обусловленных как сегодняшним временем (постмодернистским – постструктуралистским – постсоветским и постперестроечным), так и современными знаниями в области библеистики. Постмодернизм уравнивал все ценности, и *Библия* вдруг – даже в культурах европейского региона – стала в одном ряду с другими важными текстами, образующими аксиологический фон современного человека. Аналогично и постструктурализм превратил *Библию* только в один из возможных элементов интертекстуального анализа. Конец советской эпохи обнаружил огромную лакуну в знаниях, касающихся текстов Библии, а публикации Сергея Аверинцева того времени, касающиеся библейской тематики, только усугубляли это чувство «незнания».

Наши сегодняшние представления о *Библии*, конечно же, не идут ни в какое сравнение с упомянутой ситуацией. Кроме наличия в Интернете самой информации о древних языках, фактах, истории, стали доступны многие теоретические исследования, открывающие новые стратегии и методологии (своеобразным итогом в этом отношении можно считать монографию Меира Вайса *Библия и современное литературоведение. Метод целостной интерпретации*, доступную сейчас в русском переводе 2001 года).

О двух томах Галины Синоло, посвящённых одной из самых глубокомысленных и популярных книг *Библии* – *Экклезиасту* – писать и трудно, и легко. Легко, потому что оба тома «прозрачным» и традиционным литературоведческим языком; подкованного филолога не смущают даже экскурсы в этимологию и цитаты на древнееврейском языке (они всегда достаточно подробно прокомментированы и объяснены). Писать трудно, потому что представленный в двух томах материал слишком обширен, чтобы о нём можно было поговорить конкретно в рецензии. К тому же оба тома снабжены подробной (насколько позволяет такое издание) библиографией на основных европейских языках. Поэтому между настоящей рецензией и информацией о книге я хотел бы выбрать что-то среднее по жанру, что позволит представить книгу и основную её проблематику, заинтересовать читателя.

Первый том кроме традиционных составных (введения, заключения и библиографии) содержит три главы. Первая глава рассказывает о предтечах *Экклезиаста*: контекст литературы Древнего Востока и библейские тексты (с.23-84). Вторая глава посвящена собственно тексту *Экклезиаста*: здесь рассмотрены особенности языка, проблема авторства, художественное своеобразие книги и её основные религиозные, философские, социальные и этические проблемы в контексте триады Бог – мир – человек (с.85-134). Наконец, третья глава представляет проблематику двух сторон религиозной интерпретации *Экклезиаста*: еврейской и христианской (с.135-201). Таким образом, в первом томе Автор раскрывает то

парадоксальное и вместе с тем трагическое видение мира, которое характерно для *Экклезиаста* и частично близко другим книгам *Библии*, как, например, *Псалмам* и *Книге Иова*: бренность бытия, недоступность для человека тайны загробной жизни, трудность постижения мудрости, относительность всякого знания о Боге (с.203).

Второй том издания более сложен: структурно он делится на две части, каждая из которых в свою очередь состоит из отдельных глав. Первая часть этого тома раскрывает тему соотношения текста *Экклезиаста* с текстами религиозной и светской поэзии античности и средневековья. Первая глава этой части посвящена рецепции *Экклезиаста* в еврейской и христианской поэзии поздней античности (с.13-37). Далее идёт глава о христианской средневековой поэзии (с.38-100), к которой примыкает глава о мотивах *Экклезиаста* в еврейской средневековой поэзии (с.101-158). Вторая часть второго тома посвящена рецепции *Экклезиаста* в европейской литературе Нового времени и тоже состоит из трёх глав. В первой главе книга *Экклезиаста* рассмотрена как своеобразный метатекст эпохи барокко (с.159-184), вторая представляет мотивы *Экклезиаста* в европейской поэзии XVII века (с.185-421), а третья посвящена лирике «немецкого *Экклезиаста*» – Андреаса Грифиуса (с.422-469).

Так структурно выглядит исследование Галины Синило, которое представляет огромный историко-литературный материал, выстроенный типологически и тематически по оси восприятия мотивов *Экклезиаста*. Читатель удивляется, насколько поэзия античных классиков (Овидия, Катулла, Горация) близка к представленным в *Библии* к мыслям и перекликается с теми идеями, которые всегда ассоциировались с христианским мировоззрением (хотя по происхождению они старше, ибо уходят корнями в жизнь народов древнего Ближнего Востока). По сути перед нами история мировой литературы от древности до эпохи позднего барокко и творчества таких писателей, как Иван Гундулич, Ян Амос Коменский, Вацлав Михна из Отрадовиц, Мацей Казимеж Сарбевский, Збигнев Морштын, Симеон Полоцкий. Европейская литературная классика при этом рассмотрена на фоне христианской и еврейской историко-этической мысли и философской рефлексии, что позволяет по-другому взглянуть на привычные и казалось бы хорошо знакомые каждому филологу тексты. Несмотря на то, что такая книга приходит к читателю (филологу-студенту, преподавателю) лишь сейчас, когда мы наблюдаем такое катастрофическое падение культа книги и культа чтения книги, она может заинтересовать многих читателей и исследователей, увлекая своими выводами, типологическими и генетическими сравнениями текстов мировой культуры, высоким уровнем настоящей филологии.

Роман Мних

НАШИ АВТОРЫ

Нина Барковская – Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

Людмила Луцевич – Варшавский университет (Варшава, Польша)

Иво Поспишил – Университет Масарика (Брно, Чешская Республика)

Ольга Анцыферова – Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Валерий Тюпа – Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Олег Федотов – Московский институт открытого образования (Москва, Россия)

Борис Иванюк – Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина (Елец, Россия)

Татьяна Автухович – Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Людмила Мних – Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Николай Рымарь – Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Ольга Червинская – Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича (Черновцы, Украина)

Елена Созина - Институт истории и археологии Уральского отделения РАН (Екатеринбург, Россия)

Андреа Громинова – Университет им. св. Кирилла и Мефодия (Трнава, Словакия)

Роман Дзык – Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича (Черновцы, Украина)

Наталья Лидергос – Гродненский филиал ЧУО «БІП-Институт правоведения» (Гродно, Беларусь)

Ирина Сатыго – Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича (Черновцы, Украина)

Светлана Маценка – Львовский национальный университет им. Ивана Франко (Львов, Украина)

Антонина Шелемова – Московский университет дружбы народов (Москва, Россия)

Марианна Фигедыова – Университет им. св. Кирилла и Мефодия (Трнава, Словакия)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT NEOFILOLOGII I BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH
UPH W SIEDLCACH

«МИРГОРОД»

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и эпистемологии
современного литературоведения, а также возможным ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- объём текста статьи: около 30 000 знаков,
- 12 кеглем Times New Roman,
- интервал - 1,5,
- поля - 2,5,
- заглавия произведений курсивом,
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0,
- цитаты менее 3 строк записываем в кавычках « »,
- в случае пропущения фрагмента цитаты ставим [...].

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы,
- 10 кеглем,
- интервал 1,0.

Сноски

- сноска на книгу¹,
- сноска на книгу под редакцией²,
- сноска на статью в книге под редакцией³,
- сноска на журнал⁴,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании⁵,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию⁶,
- сноска на веб-страницу⁷,
- сноска на электронные документы⁸.

К статье прилагаем:

- резюме на английском и русском языках (3-5 предложений),
- ключевые слова на английском и русском языках,
- англоязычный вариант заглавия статьи,
- **сведения об авторе (на русском и английском языках)** : имя, фамилия, научная степень, вуз/место работы (должность, факультет, институт, кафедра), город, страна.

¹ Имя Фамилия: *Заглавие книги курсивом*. Город год, с. хх.

² *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. хх.

³ Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, в: *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. хх.

⁴ Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, „Заглавие журнала” год, № х (хх), с. хх.

⁵ Ibidem, с. хх.

⁶ Имя Фамилия, op. cit., с. хх.

⁷ <http://www.xxxxxxxx.xx>, дата доступа.

⁸ Имя Фамилия: *Заглавие курсивом*, <http://www.xxxxxxxx.xx>, дата доступа.

Примеры:

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с. 49-80.

Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s. 245-276.

Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 3 (55), с. 54-65.

Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles ‘tragisches Paradoxon*, „Poetica”. Band 33 (2001), Heft 3-4, S. 465-502.