

ISSN 2500-039X

ВЕСТНИК
БАЛТИЙСКОГО
ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМ. И. КАНТА

Серия
Филология, педагогика,
психология

№4

Калининград
Издательство Балтийского федерального университета
им. Иммануила Канта
2021

Редакционная коллегия

- И. Н. Симаева*, д-р психол. наук, проф., БФУ им. И. Канта (главный редактор);
С. С. Ваулина, д-р филол. наук, проф., БФУ им. И. Канта (зам. главного редактора);
В. К. Пельменев, д-р пед. наук, проф., БФУ им. И. Канта (зам. главного редактора);
О. В. Александрова, д-р филол. наук, проф., МГУ им. М. В. Ломоносова;
Н. Г. Бабенко, д-р филол. наук, проф., БФУ им. И. Канта;
Л. В. Байбородова, д-р пед. наук, проф., ЯГПУ им. К. Д. Ушинского;
В. П. Бездухов, д-р пед. наук, чл.-кор. РАО, проф., СГСПУ;
Л. М. Бондарева, канд. филол. наук, доц., проф., БФУ им. И. Канта;
А. О. Бударина, д-р пед. наук, доц., БФУ им. И. Канта;
И. В. Вачков, д-р психол. наук, проф., РАНХиГС;
А. А. Горелов, д-р пед. наук, проф., Научно-исследовательский центр
 по физической подготовке Вооруженных сил РФ, ВИФК;
У. Гравитис, д-р пед. наук, проф., Латвийская академия спортивной педагогики;
С. П. Евсеев, д-р пед. наук, проф., НГУ им. П. Ф. Лесгафта;
В. И. Заботкина, д-р филол. наук, проф., РГГУ;
Г. В. Залевский, д-р психол. наук, чл.-кор. РАО, проф., БФУ им. И. Канта;
И. Ю. Иеронова, д-р пед. наук, проф., БФУ им. И. Канта;
М. Е. Кобринский, д-р пед. наук, проф., БГУ ФК;
А. В. Кузнецова, д-р филол. наук, проф., ЮФУ;
Л. В. Куликов, д-р психол. наук, СПбГУ;
А. А. Насырова, канд. пед. наук, доц., БФУ им. И. Канта (ответственный секретарь);
А. М. Поликарпов, д-р филол. наук, проф., САФУ им. М. В. Ломоносова;
А. А. Реан, д-р пед. наук, акад. РАО, проф., НИУ ВШЭ;
Н. В. Самсонова, д-р пед. наук, проф., БФУ им. И. Канта;
С. В. Свиридов, канд. филол. наук, доц., БФУ им. И. Канта (ответственный редактор);
С. С. Филиппов, д-р пед. наук, проф., НГУ им. П. Ф. Лесгафта;
Н. С. Цветова, д-р филол. наук, проф., СПбГУ;
Т. А. Шарыпина, д-р филол. наук, проф., НГУ им. Н. И. Лобачевского

Учредитель

Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта

Редакция

236016, Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14

Издатель

236001, Россия, Калининград, ул. Гайдара, 6

Типография

236001, Россия, Калининград, ул. Гайдара, 6

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
 информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ №ФС 77-68537 от 31 января 2017 г.

Тираж 300 экз.

Дата выхода в свет 31.03.2022 г.

© БФУ им. И. Канта, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Языкознание

<i>Шептухина Е. М., Тихонова Н. И.</i> Деловое письмо в системе региональных документов середины XVIII века	5
<i>Кузнецова А. В.</i> Нарратив в жанровой структуре: «Четверо нищих» А. И. Куприна	15
<i>Бабенко Н. Г., Корешкова Е. К.</i> Функциональный анализ языковой рефлексии в романе Евгения Водолазкина «Оправдание Острова»	24
<i>Никитина А. А.</i> Textoобразующая функция модальных экспликаторов необходимости в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»	33
<i>Авдеева Н. П.</i> Внутренняя речь персонажа в идиостиле А. П. Чехова: структура и функционирование внутреннего монолога в авторском пересказе (на материале рассказов и повестей 1880—1903 годов)	41

Литературоведение

<i>Нужная Т. В.</i> Специфика изображения северного пейзажа в романе О. де Бальзака «Серафита»	52
<i>Дорофеева Л. Г.</i> «Забытые истории» Ханса Кристиана Андерсена в контексте творческой эволюции писателя	59
<i>Никифорова А. А.</i> Спациопэтика новеллы М. Р. Джеймса «Номер 13»	71
<i>Александрова М. А.</i> Декабристы в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов»: контекст современности	80
<i>Альмусса Я.</i> Рецепция немецкой литературы сирийскими переводчиками и критиками в контексте германо-арабских литературных связей	92

Журналистика

<i>Любановская Ю. О., Остапенко А. А.</i> <i>Crowd Relation</i> в аспекте конкуренции традиционных и <i>social media</i>	99
--	----

CONTENTS

Linguistics

<i>Sheptukhina E. M., Tikhonova N. I.</i> Business letter in the system of regional documents in the middle of the 18th century.....	5
<i>Kuznetsova A. V.</i> Narrative in structure of genre: A. I. Kuprin's "Four beggars"	15
<i>Babenko N. G., Koreshkova E. K.</i> Functional analysis of the linguistic reflection in Evgeny Vodolazkin's "Justification of the Island"	24
<i>Nikitina A. A.</i> Text-forming function of modal explicators of necessity in Leo Tolstoy's "Anna Karenina"	33
<i>Avdeeva N. P.</i> Structure and functions of author's account of internal monologue in Anton Chekhov's stories 1880–1903	41

Literary studies

<i>Nuzhnaia T. V.</i> Specific ways of creating a northern landscape in H. de Balzac's "Seraphita"	52
<i>Dorofeeva L. G.</i> "The Forgotten stories" by Hans Christian Andersen in the context of his creative evolution	59
<i>Nikiforova A. A.</i> Spatial poetics of the story "Number 13" by M. R. James	71
<i>Aleksandrova M. A.</i> Decembrists in the novel "Journey of dilettantes" in the context of Bulat Okudzhava's work and contemporaneity	80
<i>Almoussa Y.</i> Reception of German Literature by Syrian Translators and Critics in the Context of German-Arabic Literary Relations	92

Journalism

<i>Liubanovskaya Y. O., Ostapenko A. A.</i> <i>Crowd Relation</i> as an aspect of competition between traditional and <i>social media</i>	99
---	----

Е. М. Шептухина, Н. И. Тихонова

**ДЕЛОВОЕ ПИСЬМО
В СИСТЕМЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ
СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА**

Поступила в редакцию 31.08.2021 г.

Рецензия от 10.11.2021 г.

5

Статья посвящена проблеме функционирования делового письма как самостоятельного вида документов. Материалом для работы послужили источники, хранящиеся в Государственном архиве Волгоградской области (фонд 332, опись 1). С целью определения места делового письма в локальной системе документов произведен лингвистический и документоведческий анализ деловых писем середины XVIII в. — периода включения казачьих административных образований в общественно-политическую систему Российского государства. В качестве показателей системности делового письма рассмотрены его самоназвание, направленность коммуникации, иницируемость, включенность в ту или иную группу документов, объединенных общей функцией. Показано, что в системе делопроизводства, существовавшей в канцеляриях Войска Донского, деловые письма представляли собой информирующие и регулятивные документы, сопровождавшие ведение следствия, обеспечивавшие деловое общение в разных направлениях (от вышестоящего лица к нижестоящему, от нижестоящего к вышестоящему, между равноставными коммуникантами). Установлено, что деловое письмо в системе документов Войска Донского занимало периферийное положение, поскольку, несмотря на сформированность некоторых структурных элементов, оставалось неосвоенным видом, что проявлялось в нерегулярности использования самоназвания, разнообразии направления коммуникации и реализации признака иницируемости, совмещении функций, а также наличии документов, отражавших видовую недифференцированность письма и доношения.

The development of the business letter as a separate type of documents is the issue the present article focuses on. The material for the study is collected in the Volgograd Oblast State Archive (Fund 332, Inventory 1). The linguistic and documentary analysis of business letters dating back to the middle of the 18th century, when Cossack administrative entities incorporated into the state social-and-political system of Russia, was carried out. It was aimed at determining the status of business letters in the local system of documents. There have been identified several indicators of business letter consistency, like its self-designation, the direction of communication, capability of initiation, inclusion into a particular group of documents on the basis of their function. Within the system of business correspondence, which existed in the offices of the



Don Cossack Army, business letters were informing and regulatory documents that accompanied the process of investigation, provided multi-level business communication (from a superior to an inferior, from an inferior to a superior, between equal-status communicants). The business letter is established to occupy a peripheral position in the system of the Don Army documents, because, despite obtaining unity in some form features, it was still an underdeveloped document type. It was manifested in irregular self-designation, variable directions of communication, and capability of initiation implementation options; the combination of functions, as well as lack of specific differentiation between the letter and the donoshenije (report), reflected in the available documents.

6

Ключевые слова: история русского языка, региональная деловая письменность, документ, вид документа, системность, система документов, деловое письмо, доношение

Keywords: history of the Russian language, regional business writing, document, genre, consistency, document system, business letter, *donoshenije* (report)

Введение

В современной русистике изучению региональных архивных документов XVIII в. посвящена обширная литература. При этом деловые письма нечасто становились объектом внимания лингвистов, хотя и включены в различные классификации документов (см.: [6; 12, с. 28; 23, с. 6–12]), а некоторые разновидности делового письма получили лингвистическую интерпретацию (о верующем письме см.: [8]). Из известных нам исследований только в докторской диссертации Н. В. Глухих, посвященной изучению делового эпистолярия конца XVIII — начала XIX в., дан комплексный функционально-стилистический анализ таких источников. В этой работе деловой эпистолярный текст определяется как «официальное и частно-официальное письменное общение, характеризующееся заданностью основного содержания, наличием стандартных эпистолярных элементов (компонентов), предполагающее ответную реакцию. К основным характеристикам делового эпистолярия относим профессионально-производственную специфичность, этикетность, монотемность, личностную ориентированность, согласованность на основе общих фоновых знаний респондентов, диалогичность в составе общего процесса коммуникации, в языковом плане — присутствие разностильных элементов» [2, с. 16]. Широкое толкование термина позволило автору рассматривать в качестве эпистолярных текстов (наряду с оправдательными, сопроводительными и другими письмами) доношения, предложения, промемории, рапорты. Однако перечисленные документы отличаются от собственно писем функциями, модальностью, формуляром, набором специфических речевых средств (см. подробно: [4; 24], отдельно о доношениях [1; 3; 23, с. 8–63], рапортах [3; 10], предложениях [18; 23, с. 128–144], промемориях [11]). Учет этих различий позволяет трактовать деловое письмо как самостоятельный вид документа.

Цель данной статьи — охарактеризовать место письма в системе документов, функционировавших в Области Войска Донского — специ-



фическом административно-территориальном образовании в составе Российского государства, в середине XVIII в. пережившем существенные организационные изменения, направленные на включение казачьего сословия в общественно-политическую систему Российской империи [17, с. 183], однако сохранявшем элементы коллективного управления и некоторую автономию в организации хозяйственной, административной, социальной жизни.

Материал и методы

Материалом для исследования послужили скорописные документы середины XVIII в., отложившиеся в фонде Михайловского станичного атамана Государственного архива Волгоградской области (фонд 332, опись 1, дела 1—9, 1734—1753 гг.). Анализируемые в статье архивные источники опубликованы в коллективной монографии «Документы Войска Донского XVIII века: лингвистическое описание и тексты» [4].

Применение методов документоведческого анализа формуляра и содержания источников дало возможность охарактеризовать способы реализации такого свойства документа, как системность, лексико-семантического и контекстуального анализа языковых единиц — определить их специфику как названий документа и как средств выражения адресата и адресанта, сопоставительного анализа — описать источники, совмещающие признаки документов разных видов.

Результаты и обсуждение

Одним из важных свойств документа является системность, которая понимается исследователями как обязательная его связанность с другими документами, включенность в определенную группу документов, отражающих процесс социальной деловой активности [9, с. 7]. Системность документа обеспечивается его самоназванием, направлением коммуникации, иницилируемостью, включенностью в ту или иную группу документов на основании общей функции.

Рассмотрим, как реализуется системность деловых писем, созданных в канцеляриях Войска Донского.

Самоназвание. Наличие самоназвания определяет включенность документа в систему, поскольку, как отмечает А. П. Качалкин, «объясняет практическое назначение, главную функцию документа, его употребление и использование. <...> Продуманные, содержательные имена упорядочивают состав и систему документов, а через документы — хозяйственную, политическую, культурную жизнь государства <...> Имя — своеобразная интерстиция между системой условий документной коммуникации и правилами построения и языкового оформления документа, между функционированием текста и его строением» [7].

По данным исторических словарей, слово *письмо* известно в русском языке с XIV в.: в Словаре древнерусского языка XI—XIV вв. зафиксировано его единичное употребление в Лаврентьевской летописи (1377) в значении «письмо, письменный язык, азбука» [20, с. 398]. Иллюстративный материал в Словаре русского языка XI—XVII вв. свидетельствует о том,



что существительное *письмо* стало широко употребительным к XVII в. и имело несколько значений: «письменность, алфавит, азбука, система графических знаков, употребляемых для писания»; «действие по глаголу писати в значении 1; писание»; «письменный текст различного характера и назначения»; «точный смысл какого-л. текста, формальное толкование», «перепись, описание»; «действие по глаголу писати в знач. 7»; «живописное изображение, роспись, резьба» [21, с. 57–58].

В Словаре русского языка XVIII в. представлены следующие значения: «действ. по гл. писать (1); писание»; «система графических знаков для писания; письменность»; «что-л. написанное; написанный текст»; «письменное послание (обычно от одного лица к другому), содержащее какое-л. сообщение»; «создание сочинений, произведений; творчество»; «письменное сочинение, труд»; «официальный письменный документ, свидетельство» [22]; в Словаре Академии Российской: «послание, содержащее в себе извещение кому (письмо дружеское, письмо просительное)»; «упражнение в писании»; «начертание, почерк букв» [19, стб. 831].

Лексикографические толкования свидетельствуют о том, что существительное *письмо* характеризовалось широкой денотативной отнесенностью, обусловленной широкозначностью¹ производящего глагола *писати*.

Согласно словарным данным существительное *письмо* в XVIII в. использовалось для наименования документов, которые создавались в рамках письменной официальной коммуникации и выполняли функцию информирования. Документирование в письмах разнообразных деловых ситуаций, а следовательно, разнообразие передаваемых сведений способствовало тому, что название *письмо* могло конкретизироваться посредством атрибутива. Известны, например, вексельное, верящее, вольное, вестовое, договорное, завещательное, заемное, заступательное, клятвенное, обязательное, отпускное, охранительное, пропускное, сделочное, сошное, циркулярное письма [22].

О востребованности и видовой самостоятельности письма в деловой коммуникации в XVIII в. свидетельствует его упоминание в Генеральном регламенте 1720 г. наряду с документами других видов, например: *на всьх приходящихъ письмахъ и доношеніяхъ номера подписывать* [15, с. 144]; *въдомости и письма распечатывать* [15, с. 148]; *секретарь... собираетъ всь указы, грамоты, письма, меморіалы, реляціи [отписки] и прочее* [15, с. 151]. Кроме того, в Генеральном регламенте упомянуты и некоторые разновидности писем: подложные, ответные, подлинные. При этом содержание и формуляр письма как документа не регламентировались.

В фонде Михайловского станичного атамана письма представлены мало. Из 108 опубликованных архивных источников писем всего 7 и только 2 из них имеют включенное в текст документа самоназвание *письмо* в сочетании с указательным местоимением *сие*. Это письма о розыске краденого [5, д. 8, л. 35–35 об.] и о наряде казаков в караул на ярмарку [5, д. 8, л. 41–42]. В остальных письмах самоназвание отсутствует. Для их определения используется только указательное местоимение среднего рода *сие*, например: *получа сие* [5, д. 8, л. 41]; *с получения сего*

¹ О термине см.: [14].



[5, д. 9, л. 1 об.]. Видовая идентификация писем, не имеющих самоназвания, осуществлялась нами с учетом функции, характера отношений между участниками делового общения, специфических речевых средств.

Направление коммуникации. Системность документа определяется направлением коммуникации. «Движение документа по иерархии», как показал А. Н. Качалкин, связано со статусом адресанта и адресата: документ может быть направлен от нижестоящих к вышестоящим, от вышестоящих к нижестоящим и между лицами, стоящими на одной ступени иерархии [6, с. 48]. Н. В. Глухих определяет деловое взаимодействие как вертикальное (сверху вниз и снизу вверх) или горизонтальное (между коммуникантами одного уровня), а в условиях социального неравенства — между равными по социальному уровню коммуникантами и неравными [2, с. 35].

В письмах, созданных в канцеляриях Войска, представлены все возможные направления делового общения.

Направление коммуникации от вышестоящего лица к нижестоящим лицам реализуется в письмах, где адресантом является должностное лицо — старшина, который имел полномочия для ведения следственных дел (об организации судебных процессов у казаков и полномочиях старшин см.: [13; 16, с. 107—154]). Указание на адресанта содержится в конце письма и осуществляется посредством антропонимов и существительных, обозначающих статус в войсковой иерархии, например: *Базарные старшина Васильи Пушкарев и казакъ Семень Сулинъ* [5, д. 8, л. 41 об.]; *старшина Андреи Юдинъ* [5, д. 8, л. 49]; *старшина Петръ Лащилинъ* [5, д. 9, л. 2].

Адресат таких писем коллективный — все казаки какой-либо станицы или станиц. Указание на адресата осуществляется во всех письмах посредством речевой формулы, содержащей этикетное выражение со значением почтения, типичное для документов Войска, существительных со значением социального статуса и локализаторов — названий станиц или рек и станиц, расположенных по этим рекам: например, *Почтенные господа от Букановской до Михайловской станицъ станициные атаманы старики и молодцы много летно здравствуите* [5, д. 8, л. 41]; *Почтенный Господинъ Михайловской станицы станицнои атаман и казаки* [5, д. 8, л. 49]; *Почтенный господинъ реки Медведицы Бъресовской станицы станицн[ои] атаман и козаки* [5, д. 9, л. 1]; *Почтенные господа Качалинской Трехъ островянской станицъ станициные атаманы і козаки* [5, д. 9, л. 7—7 об.].

Противоположное направление коммуникации (от нижестоящего к вышестоящему) реализовано в письме о краже шубы [5, д. 7, л. 5—5 об.]. Здесь адресант и адресат — должностные лица. Для указания на них использованы типичные речевые средства: адресат — *Благородны и почтѣнны господинъ капитан в Хоперской крѣпости камендантъ а намъ милостивы государь Иванъ Андрѣевичъ* (традиционная этикетная формула почтения *Благородны и почтѣнны господинъ* усилена выражением *милостивый государь*, что, видимо, характерно для писем); адресант — *вашему благородию послушны слуга Михайловской станицы атаманъ Трифон Калинень* (указаны имя и чин адресанта в обязательной для писем формуле самоуничижения). В рамках отдельного следственного дела между этими коммуникантами возникают иерархические отношения: вышестоящее лицо — ко-



мендант не входившей в состав Войска Хоперской крепости, имевший в ведении некоторые следственные дела, нижестоящее лицо — станичный атаман, обязанный представлять запрашиваемые по делу сведения.

Равноставная коммуникация отражена в письме о розыске краденного [5, д. 8, л. 35 — 35 об.], адресант и адресат которого характеризуются как коллективный — это все казаки станиц. Указание на участников делового общения осуществляется в начале (адресат) и конце (адресант) письма посредством речевой формулы, использовавшейся в документах разных видов, функционировавших в войсковом делопроизводстве. Адресант: *Кумылженской станицы станицною наказаной атаманъ Аврам Шылинъ старики і казаки* [5, д. 8, л. 35 об.]; адресат: *Почтеннымъ господам по Хопру от Ку[мыл]женской до Михаиловской стан[ицы] станицномъ атаманомъ и казак[ам]* [5, д. 8, л. 35].

Таким образом, взаимодействие посредством деловых писем, которые документировали разнообразные ситуации, возникавшие в ходе следствия, осуществлялось в направлении от вышестоящих к нижестоящим и от нижестоящих к вышестоящим коммуникантам, а также между равноставными участниками общения.

Иницируемость. В соответствии с этим признаком А. Н. Качалкин выделил иницирующие и иницируемые документы: «в иницирующих обычно содержатся указания на те акты, которые привели к их составлению, а в иницируемом — устные указания о составлении бумаги» [6, с. 48]. Применительно к исследуемому материалу иницирующие письма толкуем как документы, содержащие указание на другие документы, послужившие основанием для их составления, иницируемые — как документы, содержащие указание на необходимость создания других документов. Анализируемые письма могут быть иницирующими и иницируемыми. Например: *таго ради иметия вы станицныя атаманы и казаки по получении сего писма присматривать всякаго праздно шетающего с такою вышеписаннаею покражею ежели где явитца и кемъ в которой станицы поиманъ будетъ о томъ вас чесныхъ господъ станицныхъ атамановъ пакорно просимъ чтобъ к намъ в Кумылженскую станицу письменное известие чрезъ станицы объ вышеписанной покраже в непродолжительномъ времени прислатъ за что вам с охотою за трут уплатитъ подцимся* [5, д. 8, л. 35 об.] — письмо иницирует создание документа, содержащего информацию по следственному делу; *Писмо от вашего благородия получилъ в котором написано чтобъ спросить...* [5, д. 7, л. 5] — создание письма иницировано документом этого же вида.

Включение в группу документов, объединенных общей функцией. Такой параметр, как «функция», связан с назначением документа и детерминирован его содержанием.

Анализируемые деловые письма выполняют информационную и регулятивную функции. Реализация информационной функции определяется содержанием писем: в них подробно излагаются сведения, которые относятся к следственным делам, например информация о поиске краденного, о представлении счетов, о проведении следствия о принадлежности к казакам, о присылке казака по следственному делу и др. [24, с. 27, 29]. На этом основании письма могут быть включены в группу информирующих документов (доношение, рапорт, известие, сказка, общение).



В фонде Михайловского станичного атамана представлены источники, в которых совмещаются параметры письма и доношения. Приведем такой документ: *О высокоблагородны и высокопочтенны господинь Воиска Данскаго старшина премилосерды государь нашъ Степан Даниловичь вашему высокоблагородию с покорностью нашую рабскою даносим is оставленных ваших при станице нашей воровых телегъ из которых одна телега с кибиткою для отсылки с вашимъ соколом при отставномъ нашем козаке Гавриле Цалине да под молину телега и того две до вашего высокоблагородия от насъ отправлена и тако с почитанием нашим при оддании нижайшаго нашего поклона оста-ясь премилосерды государь нашъ вашего высокоблагородия нижайшие слуги Михаиловскои станицы станичний атаман Евтропъ Куминъ i вси станицы козаки апрели 1 дни 1752 году [5, д. 7, л. 15].*

Направление коммуникации, осуществляемой посредством этого документа, — от нижестоящего адресанта к вышестоящему адресату, что свойственно доношениям и представлено в некоторых других письмах. Речевые формулы, использованные для обозначения участников общения, характерны для деловых писем. На адресанта указывает расположенное в начале документа обращение, содержащее развернутое этикетное выражение почтения, при этом традиционное для документов Войска высокоблагородный и высокопочтенный господин эмоционально усилено прилагательным интенсивного проявления признака (*премилосердый*), частотным в молитвенных обращениях к Богу, а также междометием *о*, которое придает всему обращению дополнительные эмоциональные смыслы и возвышенность. Ср. в доношениях: *Высокоблагородному i высокопочтенному господину Воиска Донскаго войсковому наикашному атаману Степану Даниловичю i всему Войску Донскому [5, д. 6, л. 3]; Высокоблагородному и высокопочтѣнному господину Воиска Донскаго войсковому наикашному атаману Степану Даниловичю и всему Войску Донскому [5, д. 6, л. 7]* — указание на адресанта стандартизировано, использованы имя адресанта в дательном падеже с добавлением чина в войсковой иерархии и традиционное этикетное выражение, а также актуализирующее коллективный характер управления выражение *всему Войску Донскому* (подробно см.: [3]). В анализируемом документе указание на адресата расположено в конце и представляет собой речевую формулу, включающую его имя в именительном падеже с указанием чина и добавлением самоуничижительных выражений. Ср. в доношениях: *о семь даносит Михаиловскои станицы стоницнои атоман Аѣнь Лацилинь [5, д. 6, л. 4]; О семь доносить вашему высокоблагородию и всему Войску Донскому Михаиловскои станицы атаман Трифон Калинен старики i всеи станицы козаки [5, д. 6., л. 7 об.]* — указание на коллективного адресата дается в конце документа, оно стандартизовано, содержит имя станичного атамана с указанием чина, а также существительные, определяющие статус других адресатов и актуализирующие коллективный характер управления в станице.

В анализируемом источнике документируется частная бытовая ситуация — отправка воровых телег из станицы войсковому старшине. Сведения о ней вводятся перформативом *даносим*, что свойственно доношениям. В отличие от писем, созданных в войсковых канцеляриях, рассматриваемый документ не содержит предписания, а следовательно, выполняет только функцию информирования, что также сближает его с доношением.



Регулятивную функцию исследуемые документы реализуют в силу того, что они содержат предписание, то есть нацелены на выражение волеизъявления адресанта. Оно осуществляется лексически (глаголами *велеть, приказать, просить*), грамматически (перформативом: *просимь*, и формой повелительного наклонения: *прикажете*). Предписываемые действия обозначаются зависимым инфинитивом, конструкцией «чтобы + инфинитив», например: *велено ... производит следствие* [5, д. 9, л. 7–7 об.]; *пакорно просимь, чтобъ к намъ ... писменное известие ... прислать* [5, д. 8, л. 35 об.]. Как правило, субъект волеизъявления — адресант письма. Однако в ряде писем есть фрагменты, в которых субъектом волеизъявления выступает вышестоящее лицо или орган управления, например: *по силе присланной ко мне от Войска Донскаго войсковой грамоты ... велено мне... быть депутатом* [5, д. 9, л. 24]. Указание на субъект волеизъявления осуществляется с помощью отсылки к органам управления (*Войско Донское*) и к документам (*по силе войсковой грамоты*). Субъектом волеизъявления может быть также и адресат письма: *сверх же того имеющих в станицах ваших находных лошадей прикажете содержать в добром смотрении и по возвращении нашем из Михайлова явит неотменно* [5, д. 8, л. 41 об.]; в таком случае волеизъявление — это действие, которое предписывается адресату.

Предписание связано с модальным значением необходимости, которое выражается в письмах разными средствами. Регулярным из них является модальное слово *потребно*, имеющее значение долженствования, необходимости: *Потребно... под меня и обретающихся при мне несколько в подводды лошадей* [5, д. 9, л. 7 об.]. Это модальное слово может сочетаться с зависимым инфинитивом: *потребно ... из станицъ ваших против прежних обыкновении наредит казаковъ* [5, д. 8, л. 41]. Кроме того, значение необходимости выражается в конструкциях с независимым инфинитивом: *на пицию мне со обретающимися при мне со оными подводъчики прислать с каждой станицы по два хлеба и отчасти пероговъ* [5, д. 9, л. 7 об.]; *отсылат сие письмо денно и ноцно с поспешением* [5, д. 8, л. 42].

Реализация в письмах регулятивной функции позволяет включить их в группу распорядительных документов (войсковая грамота, предложение и др.).

Таким образом, по выполняемым функциям письма, составленные в канцеляриях Войска, могут быть отнесены к двум группам документов — информирующим и регулятивным. Рассмотренные письма фонда обнаруживают видовую недифференцированность, совмещая черты делового письма и доношения.

Заключение

На основании результатов исследования деловые письма, составленные в канцеляриях Области Войска Донского, можно охарактеризовать как документировавшие частные ситуации, преимущественно связанные с ведением следственных дел, выполнявшие информативную и регулятивную функции, обеспечивавшие деловое общение в разных направлениях (от вышестоящего лица к нижестоящему, от нижестоящего к вышестоящему, между равностатусными коммуникантами).



Деловое письмо в системе документов, обеспечивавших делопроизводство в Войске, занимало периферийное положение, поскольку, несмотря на сформированность некоторых элементов структуры (указание на адресанта и адресата), в середине XVIII в. остается неосвоенным видом документов. Это проявлялось в нерегулярности использования самоназвания, разнообразии направления коммуникации и реализации признака иницируемости, совмещении функций, а также в наличии документов, отражавших видовую недифференцированность письма и доношения.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00246 «Параметризация текстов как основа создания лингвистического корпуса архивных документов XVIII – XIX вв. канцелярий Войска Донского».

Список источников и литературы

1. Васильева О. Ю., Ральченко А. А. Жанрово-стилистическая характеристика региональных доношений XVIII–XIX вв. (на материале архивных документов г. Омска и Омской области) // Научный диалог. 2016. №9 (57). С. 9–20.
2. Глухих Н. В. Деловой эпистолярный конец XVIII – начала XIX в. на Южном Урале: лингвистика текста. Челябинск, 2008.
3. Горбань О. А. Доношения и рапорты донских казаков в середине XVIII в.: источниковедческий анализ // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2019. Т. 24, №4. С. 45–59. doi: <https://doi.org/10.15688/jvolsu4.2019.4.4>.
4. Горбань О. А., Косова М. В., Шептухина Е. М. и др. Документы Войска Донского XVIII века: лингвистическое описание и тексты. Волгоград, 2020.
5. Государственный архив Волгоградской области. Ф. 332. Оп. 1 (Михайловский станичный атаман).
6. Качалкин А. Н. Жанры русского документа допетровской эпохи : в 2 ч. М., 1988. Ч. 2 : Филологический метод анализа документов.
7. Качалкин А. Н. Русские документы до XVIII века. URL: http://genhis.philol.msu.ru/printer_136.html (дата обращения: 27.04.2021).
8. Косов А. Г. Эволюция документных жанров в деловом языке XVIII века (На материале рукописных и печатных текстов Объединенного государственного архива Челябинской области) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2004.
9. Косова М. В. Специальная лексика в документном тексте: аспекты лингвистического анализа // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языковедение. 2010. №2. С. 7–12.
10. Косова М. В. Динамика жанровых параметров региональных документов XVIII века // Текст в языке, речи, культуре : сб. науч. ст. Минск, 2016. С. 123–134.
11. Косова М. В. Промемория как вид документа в делопроизводстве Войска Донского: система жанровых параметров // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Лингвистика. 2020. Т. 17, №3. С. 16–21.
12. Майоров А. П. Очерки лексики региональной деловой письменности XVIII века. М., 2006.
13. Небратенко Г. Г. Судебный процесс у донских казаков в XVIII веке // Вестник Таганрогского института им. А. П. Чехова. 2009. №1 с. С. 17–21.



14. Плотникова А. М. Широкозначные глаголы в современном русском языке // Известия Уральского государственного университета. 2009. № 1/2. С. 24–31.
15. Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Собрание 1. СПб., 1830. Т. 6 : 1720–1722. С. 141–160.
16. Пронштейн А. П. Земля Донская в XVIII веке. Ростов н/Д, 1961.
17. Рыблова М. А., Рвачева О. В. Системы казачьего управления на территории Войска Донского: история и современное состояние // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2010. Т. 15, № 1. С. 179–184. doi: <http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu4.2010.1.23>.
18. Сафонова И. А., Дмитриева Е. Г. Жанровые параметры предложений XVIII–XIX вв. (по материалам архивного фонда «Михайловский станичный атаман») // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. 2017. Т. 16, № 4. С. 100–110. doi: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.8>.
19. Словарь Академии Российской. М., 2004. Т. 3.
20. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). М., 2000. Т. 6.
21. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1989. Вып. 15.
22. Словарь русского языка XVIII века. URL: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/> (дата обращения: 14.03.2020).
23. Трофимова О. В. Тюменская деловая письменность. 1762–1796. Тюмень, 2002. Кн. 2 : Памятники тюменской деловой письменности. Из фондов Государственного архива Тюменской области.
24. Шептухина Е. М., Тихонова Н. И. Региональные деловые письма середины XVIII века в аспекте жанровой параметризации // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2020. № 4. С. 23–33.

Об авторах

Елена Михайловна Шептухина — д-р филол. наук, проф., Волгоградский государственный университет, Россия.

E-mail: em_sheptuhina@volsu.ru, iryas@volsu.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8007-6042>

Наталья Ивановна Тихонова — магистрант, Волгоградский государственный университет, Россия.

E-mail: ni.tihonowa@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3972-5378>

The authors

Prof. Elena M. Sheptukhina, Volgograd State University, Russia.

E-mail: em_sheptuhina@volsu.ru, iryas@volsu.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3972-5378>

Nataliya I. Tikhonova, Master's Student, Volgograd State University, Russia.

E-mail: ni.tihonowa@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3972-5378>

А. В. Кузнецова

НАРРАТИВ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ:
«ЧЕТВЕРО НИЩИХ» А. И. КУПРИНА

Поступила в редакцию 09.10.2021 г.

Рецензия от 21.10.2021 г.

Изучение нарратива с позиций различных научных парадигм определяется интересом к повествованию о событии в жизни личности и социума. Эпическим жанрам, характеризующимся нарративностью, свойственно последовательное изложение событийного ряда. Цель статьи состоит в выявлении признаков различных нарративов в произведении, обнаруживающем синкретизм жанровых структур. Методология исследования включает сравнительно-сопоставительный и историко-генетический методы, метод филологической интерпретации. «Четверо нищих» А.И. Куприна – произведение, авторское определение жанра которого – легенда, однако это не единственная жанровая структура, нарратив которой реализован автором. В повествовании значительно влияние нарративных стратегий притчи и новеллы, трансформирующих жанровую структуру легенды. Жанровые идентификаторы легенды обнаруживаются в заголовочном комплексе и организации сюжета, объективируя прецедентную картину мира, однако компоненты императивной и окказиональной картин мира позволяют представить события в различных повествовательных ракурсах, характеризуя героя и его поступки в широких ценностных координатах. Приоритетным в жанровой структуре «легенды» А.И. Куприна становится нарратив новеллы, акцентирующий внимание читателя на роли категории случая в судьбе героя, позволяя установить аналогию событий в его жизни с азартной игрой, которая может иметь любой исход. Жанровую структуру новеллы формируют сама личность героя и его свободный выбор в координатах самых невероятных обстоятельств, а интерес к категории выбора в синкретичной жанровой структуре во многом определяется конкретными историческими условиями литературного процесса.

The study of narrative within various scientific paradigms is determined by the narration interest to an event in the life of an individual and society. Epic narrative genres are characterized by a consistent presentation of the series of events. The purpose of the article is to identify the features of various narratives in a work that reveals the syncretism of genre structures. The research methodology includes comparative and historical-genetic methods, as well as philological interpretation. A.I. Kuprin's "Four beggars" is defined by the author as a legend, though this is not the only genre structure where the narrative is developed by the author. Significant influence here is the narrative strategies of the parable and the novella, transforming the genre structure of the legend. The genre identifiers of the legend are found in the title complex and the plot structure, objectifying the precedent picture of the world, however, the components



of the imperative and occasional picture of the world make it possible to present events from different narrative angles, characterizing the hero and his actions in broad value coordinates. Priority in the genre structure of the A. I. Kuprin's "legend" becomes the narrative of the novel, focusing the reader's attention on the role of the category of chance in the fate of the hero, thus establishing an analogy of events in his life with gambling, which can have any outcome. The genre structure of the novel is formed by the personality of the hero and his free choice in the coordinates of the most incredible circumstances, and the interest in the category of choice in the syncretic genre structure is largely determined by the specific historical conditions of the literary process.

16

Ключевые слова: жанр, жанровая структура, нарратив, новелла, притча, легенда

Keywords: genre, genre structure, narrative, novelette, parable, legend

Введение

Актуальность изучения нарратива в самых разных сферах науки определяется интересом исследователей к природе этого сложного феномена, к роли повествования о событии в процессе формирования личности и социума в целом. Междисциплинарный характер самого объекта исследования определяет множественность трактовок термина и поливариативность принципов методологии [2; 10–12]. В настоящее время теория нарратива включает коммуникативный, структурный и лингвокультурологический подходы, при этом в исследовательской парадигме литературоведения эффективно используются результаты, полученные в процессе их применения, а приоритетным остается понимание нарратива как словесного представления ситуаций и событий [5; 18], имеющего достаточную степень свободы в их изложении и, в частности, допускающего нарушение хронологической последовательности.

Одним из дискуссионных остается вопрос о типологии и критериях классификаций жанров, что в целом определяется исходными условиями понимания жанра, который традиционно рассматривается как некое соответствие жанровому канону. Разрушение таких канонов и деконструкция их иерархии в различных художественных системах — естественный для литературы процесс, который скорее способствует ее эффективному развитию (см.: [3]). Постепенно канон (внешняя жанровая норма) сменяется «внутренней мерой» [13] жанровой стратегии, представленной в конкретном художественном произведении.

Понятие стратегии эффективно используется теперь гуманитаристикой, причем оно способно весьма полно описывать установки субъекта в конкретной сфере, определяющие как вектор применения творческого потенциала, так и итоги такой деятельности. Для автора литературного произведения такие установки часто не являются осознанными, но креативны по своей природе и обнаруживают совпадение или несовпадение с конкретной эстетической традицией.

Любой эпический жанр предполагает наличие повествовательной организации текста или нарративности, которая характеризуется необ-



ходимостью в повествовательном изложении неких событий. Ю. М. Лотман правомерно считает, что онтологический статус события, о котором повествуется, обуславливается «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием» [8, с. 283]. Понятие картины мира как системы представлений о жизни становится исходным для рассуждений В. И. Тюпа о нарративных стратегиях в координатах жанров: «В каждой из таких вариаций это специфический для данной сферы общения комплекс исходных допущений о самых общих предпосылках человеческого присутствия в бытии» [14, с. 20]. В. И. Тюпа выделяет основные нарративные стратегии на основании предложенных Х. Перельманом [9] характеристик различных картин мира: прецедентная картина мира определяет нарратив героического сказания и сказки, императивная — нарративную стратегию притчи, окказиональная — формирует нарратив анекдота и возникающей на его основе новеллы [14, с. 20–21].

Методы исследования определяются его объектом и образуют единый комплекс, приоритетными в котором являются метод филологической интерпретации, сравнительно-сопоставительный и историко-генетический методы.

Результаты. Весьма показательно обращение А. И. Куприна в легенде «Четверо нищих» (1929) [6] к жанрам, во многом соотносимым с общелитературной парадигмой рубежа XIX—XX вв. и первых десятилетий XX в. (притча, легенда, новелла), однако далеко не всегда определение жанра самим автором дает возможность в полной мере оценить новаторский подход к структурированию художественного пространства. «Четверо нищих» — такой текст, в котором доминанты различных жанров репрезентированы посредством свойственных им нарративов. Жанровые идентификаторы легенды обнаруживаются в этой «легенде» не только в заголовочном комплексе, где заявлено авторское определение жанра, но и в самом тексте, нарративные стратегии которого отчасти манифестируют признаки прецедентной картины мира. В то же время значительно влияние и нарративных стратегий притчи и новеллы, которые трансформируют жанровую структуру легенды «Четверо нищих», обнаруживая компоненты императивной и окказиональной картин мира. Явный приоритет новеллистического нарратива обуславливается, на наш взгляд, интересом к тематической сфере судьбы и случая в литературе переломной исторической эпохи.

Обсуждение. Конституентами нарратива выступают его опосредованность и событийность, образующие в художественном тексте синтез, что обуславливает амбивалентную природу самого события: оно предстает и как рассказываемое, и как сам процесс повествования о нем [16]. Особое значение событие получает в случае его рассмотрения в качестве такового самим нарратором, а свою выделенность на фоне других эпизодов (предшествующих и последующих) оно получает за счет влияния на развитие всей истории, представленной в нарративе. Это событие акцентировано с помощью лингвостилистических средств разноуровневой принадлежности, что подчеркивает его важность для участников эстетической коммуникации [1, с. 77–78]. Нарратив вступает в оппозитивные отношения с перформативностью (организация речевого воз-



действия), итеративностью (категория обобщения и накопления опыта), дескриптивностью (идентификация объекта коммуникации, вербальной и невербальной) [15, с. 4–5].

Разумеется, жанровая структура некоторых литературных произведений может быть охарактеризована как синкретичная, манифестирующая взаимодействие и взаимопроникновение различных дискурсов, и в этом случае нарратив оказывается полидискурсивным (см.: [17; 18]), однако необходимо подчеркнуть, что и тогда одна из категорий будет доминировать, определяя в условиях интердискурсивности характер художественного дискурса — повествовательный (нарративный), перформативный, итеративный или дескриптивный.

18

Жанровая структура способна трансформироваться под влиянием доминантных признаков нарратива, а многочисленные примеры таких трансформаций можно обнаружить в разных национальных литературах. С особой отчетливостью различные аспекты этого процесса манифестированы в те исторические периоды, которые традиционно связаны с переломом не только эстетического мирозерцания, но и общественного сознания. В отечественной литературе 1910–1920-х гг. наблюдается процесс решительной ломки сложившихся в XIX в. жанровых систем, что обуславливает не только «размывание» границ между жанрами, но и известную дискуссионность авторских жанровых определений. На наш взгляд, богатый эмпирический материал предоставляет малая проза А. И. Куприна, которую целесообразно рассматривать как синтез творческих поисков писателя в эстетической парадигме модерна и критического реализма.

Особый интерес при изучении особенностей нарратива и его воплощения в жанровой структуре представляют произведения, имеющие жанровые идентификаторы, среди которых О. В. Зырянов в соответствии с критерием их позиции в тексте выделяет «входящие в заголовочный комплекс; внутритекстовые; содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст; присутствующие в контекстных комментариях» [4, с. 81]. Правомерно рассмотрение «рамочных компонентов», к которым относимы жанровые идентификаторы, в их взаимодействии «друг с другом и с основным текстом произведения, так как в художественном целом выполняемые ими функции могут перераспределяться» [7].

Процесс атрибуции жанра в структуре нарратива закономерно включает и анализ заголовочного комплекса. Представляется, что «Четверо нищих» является таким произведением, заголовочный комплекс которого обнаруживает авторское понимание жанровой структуры произведения, определяющее и отношение читателя к тексту. Сильной позицией в заголовочном комплексе обладает не только само заглавие, но и подзаголовок: автор именует «Четверо нищих» легендой. Жанровые идентификаторы реализуют в тексте комплекс функций, при этом именно заголовочный комплекс определяется «жанровой саморефлексией, интуитивным исследованием» [4, с. 80], моделирующей рецептивно-интерпретативную деятельность читателя, реферируя авторское понимание жанра и идентифицируя текстовые признаки. Жанровая структу-



ра с позиций нарратива легенды апеллирует к прецедентным знаниям адресата, которому уже знаком этот эпический жанр, опирающийся в развитии сюжетных событий на их «мифогенную» природу, на существование каких-либо аспектов жизни, социальной и индивидуальной, издавна или вообще изначально. Само заглавие «Четверо нищих» должно стать источником читательских ассоциаций, с тем чтобы адресат смог воспроизвести в памяти наименование традиционного в Провансе десерта *dessert des quatres mendiants*. А. И. Куприн в начале своей «легенды» подкрепляет эту связь с названием блюда: «Во всех кабачках и ресторанах Парижа можно спросить на десерт лесные орехи, миндаль, изюм и вяленые фиги. Надо только сказать гарсону: дайте мне «нищих», и вам подадут аккуратную бумажную коробочку, в которую заключены все эти четыре сорта заедок» [6, с. 22]. Однако задача создания литературной мистификации, в рамки которой вполне вписывается и само избрание жанра легенды, предполагает, что автор не станет опираться на уже устойчивую в своем существовании легенду, представленную во французской лингвокультуре. Французская легенда гласит, что фрукты и орехи, входящие в состав одного из обязательных тринадцати десертов, которые традиционно подают в Провансе, символизируют четыре нищенствующих монашеских ордена. Запасавшие на зиму фрукты и орехи жители Прованса подавали их как милостыню странствующим монахам, и со временем слово *mendiant* закрепилось за самими этими продуктами, являвшимися, к тому же, важным компонентом постного меню, а их цвет, напомилавший одежду монахов, стал символизировать конкретный орден: орехи — августинцев, сушеный инжир — францисканцев; миндаль — кармелитов; изюм — доминиканцев [19, р. 36–37]. А. И. Куприн даже не упоминает о почти официальной версии наименования и состава десерта, вводя новый сюжет и отказываясь от культурно обусловленных смыслов: «Я уже и сам не знаю, услышал ли я где-нибудь, или видел во сне, или нечаянно сам придумал милую легенду о происхождении этого странного названия» [6, с. 22].

Автор переносит действие своей легенды из Прованса (где закономерно можно было бы ожидать широкой известности наименования десерта) в Гасконь, и это неслучайно: для поддержания жанровой структуры легенды необходим герой, имеющий мифологические характеристики. И таким героем у Куприна становится Генрих IV, король Франции, приобретающий в художественном произведении все качества мудрого и справедливого государя, замечательные задатки которого проявились рано: «Любимейший из французских королей и героев (кроме мифических) еще не был тогда Генрихом Четвертым и могущественным королем Франции, а всего лишь Анри Бурбоном, маленьким властелином маленькой Наварры» [6, с. 22]. Как и героям мифов и легенд, Анри пророчили необычайное будущее: «при его рождении знаменитый астролог Нострадамус предсказал ему по звездам великую будущность: славу, сияющую во всех веках, и неиссякаемую народную любовь» [6, с. 23], что дает возможность оценивать нарратив этого текста как соответствующий жанровой структуре легенды. Подтверждение тезиса об определяющей роли жанровой модели фольклорной легенды находим и в следующем контексте: «Был он беден, прост с народом, справедлив в своих пригово-



рах и весьма доступен; поэтому искренно преданы ему были и гасконцы, и наваррцы, и беарнцы, находя в нем милые черты доброго, легендарного короля Дагобера» [6, с. 23], поскольку справедливость, простота в общении, бедность — это признаки эпического героя, помещаемого в рамки прецедентной картины мира, ведь он — пример для своих подданных и, разумеется, для адресата легенды в целом. Примечательно, что, как и в фольклорных легендах, в «легенде» Куприна достоверны некоторые исторические факты: действительно Анри (Генрих III де Бурбон) был королем Северной Наварры, которая, как только он стал королем Франции Генрихом IV, была к ней присоединена.

Нарративные признаки легенды можно обнаружить и в следующем контексте: «Сколько прошло дней, недель или месяцев с того времени — легенда не говорит. Но однажды остановились у ворот скромного королевского дворца в городе По четыре нищих и стали просить, чтобы их проводили к сыеру Анри, ловчому королевской охоты, к тому самому Анри, у которого остренькая барбишка» [6, с. 26]. Жанровая структура легенды манифестирована здесь в самом нарративе, где последовательность событий обычно прервана на неопределенный срок, но выполнение данного обещания будет в любом случае истребовано.

Отметим тем не менее, что в «легенде» «Четверо нищих» актуализированы признаки других жанров, обнаруживаемые в самом нарративе. Так, нарративная стратегия притчи, опирающаяся на идею верховного миропорядка, на непреложность нравственного закона и апелляцию к высшей справедливости, закономерно запечатлена и в произведении А. И. Куприна. Герой свободен в своем этическом выборе, однако любовью его поступок оценивается с позиций соответствия ценностной парадигме, и поэтому каждое его деяние предстает как доброе или злое, а выбор оказывается правильным или нет. Императивная картина мира, таким образом, формирует нарратив притчи, к возможностям которого А. И. Куприн также обращается, создавая свою «легенду». Например, король Анри, заблудившись во время охоты, оказывается у костра, где сидят нищие. Ему оказана помощь, герой чувствует себя в безопасности: «Вскоре король вдоволь напился холодной родниковой воды, которая ему, великолепному знатоку в напитках, показалась вкуснее самого драгоценного вина. С необыкновенным аппетитом съел он простой ужин, а туго и ловко перевязанная нога сразу почувствовала облегчение. Он сердечно поблагодарил нищих» [6, с. 25]. Благодарность — это естественная реакция героя, идеализированного легендой, выбор Анри правилен, и нарратив притчи обнаруживает эту правильность посредством образных определений (*драгоценного, необыкновенным*) и средств оценки (*туго и ловко*). Нарратив притчи в жанровой структуре легенды также значителен в следующем фрагменте:

...Прощаясь с ними и благодаря их от души, Генрих сказал:

— Когда придете в По, не забудьте зайти во дворец. Короля вам незачем будет разыскивать, вы спросите только ловчего Анри, ловчего с остренькой бородкой, и вас проведут ко мне. Живу я небогато, но бутылка вина и кусок сыра, а иногда, может быть, и курятины у меня всегда найдется для друзей [6, с. 26].



Обещание, которое дает король, должно быть исполнено в определенных условиях, и тогда нравственный выбор героя притча сочтет единственно верным:

Король угостил своих лесных знакомцев сытным обедом и добрым вином. Он сам сидел с ними за столом. А под конец трапезы подан был десерт из четырех блюд: орехов, изюма, миндаля и вяленых фиг. Нищие ушли из дворца обласканные и щедро одаренные монархом (который, надо сказать, был обычно несколько скуповат). А десерт четырех нищих стал модным сначала в Наварре и Гаскони, а потом, когда Анри стал доблестным Генрихом IV, славным королем Франции, он сделался неизбежным в каждом порядочном доме и даже во всех трактирах [6, с. 27].

Безусловно, наиболее влиятельным в жанровой структуре «легенды» А. И. Куприна оказывается нарратив новеллы, позволяющий осмысливать жизнь как совокупность случаев, как аналогию азартной игры с любым исходом, с самым невероятным стечением обстоятельств. В новелле все определяет личность героя, его судьба развивается в соответствии или вопреки авантурным поворотам. Хаотичность событий новеллы обуславливается непредсказуемыми событиями, находящимися вне каких-либо закономерностей. Так, признаки новеллистического нарратива в «легенде» «Четверо нищих» обнаруживаются уже в завязке основного действия: «Однажды, охотясь в окрестностях По, в густом сосновом лесу, простиравшемся на много десятков лье, король Генрих напал на след прекрасной горной козы и, преследуя ее, отделился понемногу от своей охотничьей свиты на очень большое расстояние. Раздраженные запахом зверя, его собаки так увлеклись погоней, что вскоре не стало слышно даже их лая. Между тем незаметно стужался вечер, и пала ночь» [6, с. 23]. Представляется, что все лексические номинации и изобразительно-выразительные средства направлены здесь на то, чтобы манифестировать случайность происходящего (*однажды, отделился понемногу, увлеклись погоней, пала* и пр.).

Характер главного героя обнаруживает принадлежность к новеллистическому типу — в следующем фрагменте он проявляет себя в беспрецедентных обстоятельствах как субъект с самостоятельной волей:

Тут король понял, что он заблудился. Издали доносились призывные звуки охотничьих рогов, но — странно — чем дальше он шел на них, тем слабее звучали рога. С досадою вспомнил Генрих о том, как сбивчивы и капризны все громкие звуки в горных лесах и какой предательский насмешник — горное эхо. Но было уже поздно. Предстояло переночевать в лесу. Однако король, как истый гасконец, был решителен и настойчив. Усталость одолевала его, голод терзал его внутренности, мучила жажда; к тому же неловко подвернувшаяся нога испытывала острую боль в ступне при каждом шаге; король все-таки, прихрамывая и спотыкаясь, с трудом пробирался сквозь чащу, в надежде найти дорогу или лесную избушку [6, с. 24].

Признаки новеллистического нарратива также представлены в следующем фрагменте: «Вдруг его ноздрей коснулся слабый-слабый запах



дыма (король вообще отличался изумительным обонянием). Потом мелькнул сквозь чащу малый огонечек. Король Анри пошел прямо на него и вскоре увидел, что на горной полянке разложен небольшой костер и вокруг него сидят четыре черные фигуры» [6, с. 24]. Спасение приходит неожиданно, что также закономерно для жанра новеллы. Притворство, сокрытие истины о себе также вписываются в комплекс нарративных признаков новеллы, например:

- Сначала гость представляется хозяевам, а потом уже спрашивает.
- Верно, – согласился Генрих. – Ты прав. Я ловчий из королевской охоты, что, впрочем, можно заметить по моему костюму. Я случайно отбилсь от товарищей и, как видите, потерял дорогу... [6, с. 24].

И, конечно, развязка купринского произведения решена в сугубо новеллистическом каноне, поскольку она неожиданна и зависит исключительно от воли самого героя:

- Начались пререкания и ссора. Нищие настаивали на своем, привратник кричал на них и все пробовал их вытолкнуть. На шум сбежались дворцовые люди, наконец, и сам король выглянул в окно.
- Не трогайте этих людей, – крикнул он, – и ведите их скорее ко мне. Это мои друзья.
- Кто этот монсиньор? – шепотом спросил слепец.
- Неужели не знаете? Король! [6, с. 26].

Безусловно, картина мира, главный герой и нарратив «легенды» А.И. Куприна «Четверо нищих» обнаруживают синтез нарративных стратегий собственно легенды, притчи, новеллы, среди которых именно новелла оказывается ведущей в жанровой структуре произведения несмотря на авторское жанровое определение. По всей видимости, это закономерно, так как непредвиденные повороты судьбы, роль фатума в существовании человека, а также связанные с этой тематической сферой мотивы непреходящих ценностей и их важности для каждого человека принадлежат к наиболее востребованным в мировом литературном процессе и, разумеется, востребованы отечественной литературной традицией. Эксперименты с жанровой структурой, которая обнаруживает синтез признаков различных нарративов, всегда плодотворны и открывают новые возможности для создания самобытных художественных образов.

Список литературы

1. Андреева В. А. Литературный нарратив: дискурс и текст. СПб., 2006.
2. Андреева В. А. Литературный нарратив: зона формирования смыслов. Казань, 2019.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Зырянов О. В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения-2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций : матер. IX междунар. науч. конф. : в 2 т. Екатеринбург, 2009. Т. 1. С. 80 – 91.



5. Козьмина Е. Ю. Драматизация нарратива в повести С. Лема «Ананке» // Новый филологический вестник. 2018. №3. С. 26–35.
6. Куприн А. И. Четверо нищих // Собр. соч. : в 6 т. М., 1958. Т. 6. С. 22–27.
7. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 849.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
9. Перельман Х., Ольбрехт-Тытека Л. Новая риторика. Трактат по аргументации // Язык и моделирование социального взаимодействия. Переводы. М., 1987. С. 207–264.
10. Радбиль Т. Б. Коммуникативные и когнитивные основы теории нарратива в современном гуманитарном знании // Коммуникативные исследования. 2017. №1. С. 23–35.
11. Репьевская М. В. Подходы к изучению нарратива // Вестник Южноуральского государственного университета. 2012. №25. С. 136–137.
12. Симбирцева Н. А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели). Екатеринбург, 2017. 1 электрон. опт. диск (CDROM).
13. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.
14. Тюпа В. И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. №2. С. 19–24.
15. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001.
16. Тюпа В. И. Пограничные состояния в литературном нарративе // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. №2. С. 10–18.
17. Худолева Т. Е. Гибридность нарратива в сборнике рассказов Джорджа Сондерса «Десятое декабря» // Вып. 28 : Слово. Текст. In Aevum : сб. науч. тр. СПб., 2019. С. 151–154.
18. Чжэн Гуанцзе. Феномен интертекстуальности и интермедиальности в русском художественном нарративе для детей начала XXI века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2019. №1. С. 90–96.
19. *Histoire des hôtelleries, cabarets, courtilles, et des anciennes communautés et confréries d'hôteliers, de taverniers, de marchands de vins.* P., 1859. Vol. 2.

Об авторе

Анна Владимировна Кузнецова — д-р филол. наук, проф., Южный федеральный университет, Россия.

E-mail: avkuznetsova@sfedu.ru

The author

Prof. Anna V. Kuznetsova, South Federal University, Russia.

E-mail: avkuznetsova@sfedu.ru

Н. Г. Бабенко, Е. К. Корешкова

**ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКОВОЙ РЕФЛЕКСИИ
В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА
«ОПРАВДАНИЕ ОСТРОВА»**

Поступила в редакцию 22.11.2021 г.

Рецензия от 13.12.2021 г.

24

Одной из характерных черт идиостиля Евгения Водолазкина является обращение к языковой рефлексии как способу экспликации концептуальных и эмотивно-оценочных смыслов произведения, деавтоматизации его восприятия реципиентом, обеспечения и актуализации диалога между текстом и читателем. Цель настоящего исследования – разноаспектное описание рефлексивов, содержащихся в романе Евгения Водолазкина «Оправдание Острова». Применение комплексной методики исследования, сочетающей функциональный, интерпретационный и рецептивный виды анализа, позволило прийти к выводам, согласно основному из которых рефлексив как метавысказывание о каком-либо элементе художественного текста (слове, словосочетании, предложении, субтексте) зачастую является регулятивом – компонентом текста, направляющим процесс читательской рецепции. В романах Водолазкина рефлексивы представляют собой регулятивы особого рода, поскольку привносят в текст произведения лингводидактическую информацию, направленную на формирование языковой и коммуникативной компетенций читателя.

One of the characteristic features of Yevgeny Vodolazkin's idiostyle is the appeal to linguistic reflection as a way of explicating the conceptual and emotive-evaluative meanings of the work, de-automating its perception by the recipient, ensuring and updating the dialogue between the text and the reader. The purpose of this study is a multi-aspect description of the reflexives contained in Evgeny Vodolazkin's novel "Justification of the Island". The use of a complex research methodology that combines functional, interpretive and receptive types of analysis, allowed us to come to some conclusions. According to the main one, reflexive as a meta-statement about any element of a literary text (word, phrase, sentence, subtext) is a regulative, i.e a component of the text, guiding the process of the reader's reception. In Vodolazkin's novel "Justification of the Island" reflexives are regulators of a special kind, since they bring linguodidactic information into the text of the work, aimed at the formation of the reader's linguistic and communicative competencies.

Ключевые слова: художественный текст, идиостиль, языковая рефлексия, рефлексив, регулятив

Keywords: literary text, idiostyle, linguistic reflection, reflexive, regulative



Введение

Жанровую природу произведения Евгения Водолазкина «Оправдание Острова» можно определить как роман-миф, роман-хронику, роман-утопию/антиутопию, роман-фэнтези, роман-притчу. Очевидно, именно совокупность названных характеристик соответствует тому возможному миру, территория которого — *остров* со всей присущей этому понятию амбивалентной символикой: это узилище и убежище, локус райской вечной жизни и одинокой мучительной смерти. Но Остров — не только твердь, окруженная водой, это древнерусское княжество (с отсылкой к Византии, как отмечают критики), многовековое существование которого от крещения до наших дней «летописуют» монахи-хронисты, а комментируют князь Парфений и княгиня Ксения — главные герои произведения. Жизнь островных праведников длится века и смыкается с вечностью, реалии сегодняшнего дня сосуществуют с событиями прошлых веков, сквозь фон средневековой жизни проступают социальные потрясения и лица исторических деятелей XX столетия. Сложность временной хронологической характеристики романа создает эффект «трудного чтения». Преодолеть трудности восприятия пылливому читателю помогает сам текст, а на стадии создания произведения — автор. Вот как об этом говорит Евгений Водолазкин: «...писатель, когда пишет, он не столько создает свое произведение, сколько создает на нем кнопки для того, чтобы нажимал читатель на те кнопки, которые ему (писателю) нужны» [6]. Так, ориентируясь на широкую аудиторию и потому не прибегая к языку науки, писатель-филолог говорит о работе автора — адресанта литературной коммуникации — над установлением диалоговых, кооперативных отношений с адресатом — читателем. Цель статьи — опираясь на комплексную методику исследования, сочетающую функциональный, интерпретационный и рецептивный виды анализа, показать, какие и каким образом текстовые прояснения языковой рефлексии способствуют читательской ашперцепции.

Основные теоретические посыпки исследования

С точки зрения теории текста и его рецепции, «автор текста при его порождении и реципиент в процессе его восприятия решают разные задачи. Собственно когнитивную задачу решает адресат, в то время как автор — преимущественно коммуникативную. Коммуникативная задача, ориентированная на речевое воздействие, диктует автору определенный отбор и распределение языковых средств, адекватных, с его точки зрения, для реализации данной задачи» [7, с. 120]. Одним из продуктивных способов обеспечения диалогового режима между участниками литературной коммуникации является языковая рефлексия, выражаемая в комментариях различного толка. Причем «комментарий в художественном тексте может принадлежать самому автору, и тогда коммуникация автор — читатель является прямой, или комментарий может быть передан персонажам, коммуникация в этом случае изображенная» [1, с. 268].

На сегодняшний день не существует канонического определения языковой рефлексии, но многие авторские дефиниции этого термина содержательно близки. В настоящем исследовании в качестве рабоче-



го используется определение Т. В. Шмелёвой, в котором языковая рефлексия трактуется как осознанный, осмысленный контроль языковой деятельности человека и общества, способность к анализу языковой системы в целом и ее отдельных проявлений. По мнению исследователя, рефлексия определяет «особый тип отношения к языку, предполагающий осмысленное пользование им, языковые наблюдения, соотношение своих оценок с другими, нормой, узусом» [14, с. 810].

Исследователи «разграничивают имплицитно протекающий процесс размышлений над языком / речью, который всегда сопровождает порождение текста, и эксплицитную, то есть вербализованную рефлексию, которая, хотя и факультативна в речи, но наиболее интересна для языковеда в силу ее непосредственной наблюдаемости» [13].

Важно заметить, что объектом рефлексии может быть собственно слово или его денотат, но следует учитывать, что не во всех случаях возможно доказательно развести отношение к реалии внеязыковой действительности и к ее номинации.

Конкретным проявлением языковой рефлексии выступает рефлексив. И. Т. Вепрева определяет его как «метатекстовый комментарий по поводу употребления актуальной языковой единицы» [4, с. 74]. Рефлексив рассматривают в качестве единицы метаязыка [5, с. 343]. Наличие рефлексивов в тексте маркирует его метаязыковую природу, то есть рефлексия представляет собой процесс создания и одновременного осознания, анализа текста.

Проблемное поле языковой рефлексии имеет зону пересечения с регулятивностью — способностью текста регулировать восприятие — понимание — интерпретацию текста в соответствии с авторскими интенциями [3]. Иначе говоря, «и рефлексив, и регулятив — это единицы... текстовой системы, имеющие ярко выраженную рефлексивную природу и ориентированные на другого (слушающего, читателя, участника диалогического общения)» [8, с. 224]. Регулятивы различных типов «выступают информативными и прагматическими сигналами, стимулирующими речемыслительную деятельность читателя» [2, с. 109].

Рефлексия над словом

Обратимся к анализу содержащихся в тексте романа «Оправдание Острова» рефлексивов, объектом которых является слово.

Пример 1. В первом случае надо было просто пустить вражеские корабли в островную гавань и открыть ворота Города. *Просто — слово-то какое...* *Просто* согласиться с вечным командованием извне, с систематическим грабёжом и, что хуже всего, с постоянной униженностью своего народа (136)¹.

В приведенном фрагменте рефлексия субъекта речи формально (в согласии с морфологией русского языка) должна быть направлена на выделительно-ограничительную частицу *просто*, а фактически (под

¹ Здесь и далее страницы цитат из романа Е. Г. Водолазкина «Оправдание Острова» приводятся в круглых скобках по изданию [16].



влиянием трагизма референтной ситуации) объектом рефлексии говорящего становится омоформ частицы *просто* — предикативное наречие *просто* в значении 'легко'. *Открыть ворота Города врагу разве просто, легко?* — именно этим вопросом терзается защитник Острова.

Текст собственно рефлексива представлен предложением *Просто — слово-то какое...* Пейоративная лексика, входящая в контекстное окружение рефлексива (*вражеские, грабеж, униженность*), наводит конносему негативной оценки на усилительную частицу *какое*, что и создает условия для гипотетической вербализации содержательно-подтекстной информации: *Просто — слово-то какое неуместное (?), мерзкое (?), предательское (?), кощунственное (?)*.

В анализируемом высказывании рефлексив функционирует и как регулятив, направляя мыслительную деятельность реципиента на экспликацию подтекста, демонстрируя необходимость и ценность для интерпретатора навыков семасиологического, контекстологического и морфологического анализа.

Пример 2. Хронист: В лето двадцатое Парфения и Ксении начались *демонстрации*, нечто, прежде невиданное. Поскольку **в названии события островитянам ясно слышалось демон**, собрать сколько-нибудь значительное количество участников первоначально не удавалось... (164).

В этом высказывании объектом языковой рефлексии становится ранее неизвестное островитянам слово *демонстрация*. В рефлексиве (*в названии события островитянам ясно слышалось демон*) отражается результат народной этимологизации, спровоцированной случайным созвучием неродственных слов *демонстрация* и *демон*. Народная этимологизация — одно из проявлений обыденной, наивной лингвистики как «совокупности непрофессиональных метаязыковых представлений носителей языка» [13, с. 21]. Звуковой фантом *демона* (нечистой силы, воплощения вселенского зла) отвратил островитян от участия в демонстрации, помешал сложиться задуманной референтной ситуации.

Текстообразующий и смыслопорождающий потенциал рефлексива раскрывается в полной мере в правом контексте употребления метаязыкового высказывания:

Ксения: Куда более разумно, рассудили борцы, заняться человеческой природой. Ее непросто изменить у человека, но она легко меняется у людей. Довольно лишь собрать их вместе, и они будут послушны. В толпе нет отдельных волей, у нее есть лишь общая воля, которой можно управлять. Так думают они. **Демонстрации устраивают демоны**. Так думаю я (164–165).

Княгиня Ксения, размышляя о психологии личности и толпы, приходит к выводу, в котором устанавливается прямая референция: в анализируемом контексте *демоны* — образная номинация манипуляторов, провокаторов, подстрекателей, политических кукловодов.

Рефлексив и в этом случае работает как регулятив читательской рецепции, как стимул и инструмент текстопорождения.



Нижеприведенные фрагменты содержат рефлексивы, объектами которых являются заимствованные слова: новое для хрониста Илария слово *прогресс* (пример 3) и относительно новое для всех нас слово *байопик* (пример 4):

Пример 3. Интересно, как брат Иларий пишет о прогрессе. **Тогда это слово только входило в моду, и хронист его по возможности избегает. Слово ему явно не нравится:** на Острове оно появилось с первыми бомбами (155).

28

Пример 4. Теперь самое смешное: этот Жан-Мари собирается снимать о нас с Ксенией биографический фильм. Он сказал: байопик. Соединение двух слов — *biographical* и *picture*: **байопик. Уже за одно это слово с ним можно было бы распрощаться** — если бы это был не Леклер (175).

Рефлексивы эксплицируют негативное отношение персонажей к чужой, чуждой (?) им лексике и тем самым способствуют возбуждению рецепторов языкового вкуса читателей.

Пример 5. Глядя на континентальных, жители Острова постепенно им уподоблялись. **И многие стали как континентальные — неторопливо ходили с рукой в кармане брюк и произносили: это твои проблемы. Произносили: я вас услышал. Спрашивали: цена вопроса?** Те же, кому это было не дано, печалились в сердце своем, поскольку не успевали за легкой поступью Президента, введившего свой народ в светлое царство прогресса (320–321).

В этом примере не представлена эксплицитная языковая рефлексия, но явно присутствует имплицитная рефлексия, что позволяет признать своеобразным «рефлексоидом» (то есть подобным рефлексиву) весь текстовый фрагмент, в котором модные ныне речевые формулы и описание невербального поведения (жеста, манеры двигаться) создают саркастично окрашенный портрет дельца новейшей формации — нового островитянина.

В следующих примерах объектами языковой (можно уточнить — этимологической) рефлексии становятся антропонимы *Парфений*, *Ксения* и *Гликерия*:

Пример 6. У тебя, князь, будет сын именем **Парфений, что значит девственник**. У князя же Андроника родится дочь **Ксения, то есть чужая, что можно понимать как чужая миру**. И соединятся в браке, и с их соединением на Острове утихнет междоусобица (61).

Пример 7. **Гликерия значит сладкая...** Сладость ее пробовали с четырнадцати лет и, замечу, очень многие, ибо не было в истории Острова второй такой б... (85–86).

Рефлексивы делают личные имена говорящими, а в контексте романа читатель находит доказательства того, что этимологизированная энциклопедическая семантика имен Парфения и Ксении изоморфна их



личностным качествам, тогда как праведница Гликерия оболгана *двуязыким* (= двуличным) *хронистом* Прокопием посредством манипуляции с номинативным и переносным, ситуативно-речевым значением слова *сладкая*.

Интертекстуальность как проявление языковой рефлексии

При всем многообразии концепций интертекстуальности этот термин обладает «достаточно прозрачной внутренней формой, способствующей его толкованию: лат. *inter* (приставка) – “между”, лат. *intertextum* (форма суфина) – “включенное внутрь”. <...> Интертекстуальность – связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний» [10, с. 51]. В. Е. Хализев предлагает более развернутую дефиницию термина: интертекстуальность – это «общая совокупность межтекстовых связей, в состав которых входит не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [12, с. 261]. По словам Н. Пьеге-Гро, «интертекстуальность... – это устройство, с помощью которого один текст переписывает другой текст» [9, с. 48]. Сказанное в полной мере относится к многочисленным и многообразным интертекстуальным связям, актуализированным в «Оправдании Острова». Обратимся к конкретным примерам.

Пример 8. На главную площадь вышла ослица и произнесла человеческим голосом: **Революции – локомотивы истории**. Немного подумав, она добавила: **Нам нечего терять, кроме собственных цепей...** На том высказывания ослицы закончились, и из уст ее раздавался только рев. Звучал он необычно, как-то даже не по-ослиному, и в нем явственно ощущалась готовность к борьбе (163–164).

Фрагмент текста содержит отсылки к трем претекстам и соответственно – трем объектам рефлексии: ветхозаветной притче о Валаамовой ослице, работе Карла Маркса «Борьба классов во Франции» и Манифесту Коммунистической партии 1848 г. К. Маркса и Ф. Энгельса. Оглашение классических цитат ослицей элиминирует присущие им текстовые коннотации книжности, идеологичности, пафосности и наводит на все высказывание неоконнотации абсурдности и комичности, вследствие чего происходит речевая дискредитация библейского зооперсонажа и идеологических афоризмов.

По словам Н. Пьеге-Гро, интертекстуальность «подстрекает читателя по-новому взглянуть на известные произведения. Представляя собой сложную совокупность связей между тестами, читателями и историей, интертекстуальность сама варьирует параметры своего восприятия» [9, с. 150]. Справедливость этого суждения подтверждается в полной



мере: те, кто в свое время не читал, не конспектировал вышеназванные первоисточники, не способны ощутить и осознать интертекстуальную игру как в предыдущем, так и в последующем примерах:

Пример 9. Пророчество, сказал Касьян, по сути своей ненаучно, мы же занимаемся научным предвидением, которое единственно правильно, потому что верно (212).

В этом примере цитата из работы В.И. Ленина «Три источника, три составных части марксизма» («Учение Маркса всеисильно, потому что оно верно») стала объектом рефлексии персонажа — революционера, а затем и Председателя Острова Касьяна — недалекого, властолюбивого оратора-горлопана. В процессе рефлексии высказывание классика ленинизма получило новую — уничижительную — редакцию.

30

Пример 10. Касьян неожиданно спросил у Верховного Стража: **От чего суждено мне умереть?** При этих словах все потупились, а Маркел сказал: Вы просто не можете умереть, Ваша Светлейшая Будущность, поскольку вы бессмертны. Касьян же, словно не услышав слов Маркела, повторил: Я спрашиваю: от чего мне суждено умереть? И тогда Верховный Страж Будущего ответил: Ваша Светлейшая Будущность, **вам надлежит принять смерть от вашего роллс-ройса** (223–224).

В представленном начальном фрагменте развернутого субтекста рефлексива, требующего отдельного рассмотрения, очевидны метатекстуальность, свойственная вариациям на тему претекста, и гипертекстуальность, предполагающая осмеяние или пародирование одного текста другим [11, с. 122]. Начальный вопрос (*От чего суждено мне умереть?*) и финальный ответ (*...вам надлежит принять смерть от вашего роллс-ройса*) отсылают читателя (в том числе и массового) к претексту — легенде о Вещем Олеге, а подмена знаковой исторической личности антигероем Острова Касьяном говорит об авторской интенции создать пародию на текст-донор.

Заключение

Создание и внедрение рефлексивов в текст является одним из ведущих художественных приемов поэтики Евгения Водолазкина, одной из доминантных черт идиостиля писателя.

Высокая частотность рефлексивов в романе «Оправдание Острова» (в статье приведена лишь малая их часть) обусловлена постоянством интенции писателя-филолога способствовать формированию языковой и коммуникативной компетенции читателя и писать для читателя не только склонного, но и способного к рефлексии над словом.

Большая часть рефлексивов, функционирующих в романе «Оправдание Острова», представляют собой синтез информемы и прагмемы.

Метатекстовые комментарии не всегда, но в большинстве случаев выступают в роли регулятивов читательской апперцепции художественного текста.



Рефлексивы отличаются относительной автономностью в пространстве текста и в то же время являются средством напряжения внутритекстовых связей.

Список литературы

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999.
2. Болотнова Н. С. О связи регулятивной и концептуальной структур поэтического текста // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. Вып. 5 (56). Сер.: Гуманитарные науки (Филология). С. 108 – 113.
3. Болотнова Н. С. Регулятивность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003. С. 328 – 331.
4. Вепрева И. Т. Рефлексивы и их функционально-системная организация // Русский язык в контексте культуры. Екатеринбург, 1999. С. 61 – 87.
5. Иванников Е. Б. Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. №1. С. 337 – 347.
6. Водозазкин Е., Легойда В. Господь дал мне то, что сейчас называется креативностью: интервью // Фома : интернет-сайт журнала. URL: <https://foma.ru/evgeniy-vodolazkin-gospod-dal-mne-chto-seychas-nazyivaetsya-kreativnostyu.html> (дата обращения: 28.10.2021).
7. Новиков А. И. Извлечение знаний из текста как результат его осмысления // Языковое сознание: содержание и функционирование. XIII Междунар. симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. М., 2000.
8. Петрова Н. Г. К вопросу о соотношении понятий «рефлексив» и «регулятив» // Сибирский филологический журнал. 2016. №4. С. 219 – 227.
9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008.
10. Солодуб Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. 2000. №2. С. 51 – 57.
11. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2007.
12. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000.
13. Шумарина М. Р. Метаязыковая рефлексия в фольклорном и литературном тексте : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011.
14. Шмелева Т. В. Языковая рефлексия // Культура русской речи : энцикл. словарь-справочник. М., 2003. С. 810 – 811.

Источник

15. Водозазкин Е. Г. Оправдание Острова. М., 2001.

Об авторах

Наталья Григорьевна Бабенко – д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: NBabenko@kantiana.ru

Елизавета Константиновна Корешкова – асп., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: koreshkova.elizaveta@list.ru



The authors

Prof. Natalia G. Babenko, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: NBabenko@kantiana.ru

Elizaveta K. Koreshkova, PhD Student, Immanuel Kant Baltic Federal University,
Russia.
E-mail: koreshkova.elizaveta@list.ru

А. А. Никитина

ТЕКСТООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ
МОДАЛЬНЫХ ЭКСПЛИКАТОРОВ НЕОБХОДИМОСТИ
В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Поступила в редакцию 05.07.2021 г.

Рецензия от 25.09.2021 г.

33

Анализируется специфика функционирования модального предикатива необходимо и его дериватов в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Анализируются контексты их употребления в соотношении с художественным аспектом языковой картины мира. Исследуются особенности использования предикатива необходимо главными героями романа в различных сюжетных ситуациях. Выявляется взаимосвязь художественного образа и особенностей репрезентации индивидуального восприятия действительности средствами экспликаторов модального значения необходимости.

The article examines the specific aspects of functioning of the modal predicative necessary and its derivatives in the novel "Anna Karenina" by Leo Tolstoy. The contexts of their use are analyzed in relation to the artistic aspect of the linguistic world view. The author investigates the usage pattern of the predicative necessary for the main characters in various plot situations. The interrelation of the artistic image and the representation of individual reality perception by explicators of the modal meaning of necessity is revealed.

Ключевые слова: модальность, модальность необходимости, модальность художественного текста, Л. Н. Толстой, «Анна Каренина», языковая картина мира

Keywords: modality, modality of necessity, modality of the literary text, Leo Tolstoy, "Anna Karenina", linguistic world view

Проблема отражения языковой картины мира в художественном произведении находится в числе активно обсуждаемых в филологической науке, и особенно актуальна она для текстов, поднимающих «вечные темы» художественного осмысления национальной духовной культуры. Именно таким текстом, отразившим глубинные процессы «в культуре страны и мира, активно происходившие во второй половине XIX века» [13, с. 301], является роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», который, помимо актуальных идейно-философских и нравственных проблем, «поднял проблему внутреннего единства романа» [6, с. 124]. Сам автор, указывая на важность вышеуказанного свойства его произведения, писал: «Своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана... на внутренней связи... эта связь там есть — посмотрите — вы найдете» [12, с. 820—821].



Вероятно, «внутренней связью» стал язык романа, а работа, над которой автор «более всего старался», — это работа над языком произведения во всем богатстве его семантических и грамматических категорий. Анализ данных категорий позволяет выявить внутренние сюжетные, идейные и тематические связи романа, которые образуют текстовое единство.

В контексте вышесказанного особая роль в романе «Анна Каренина» принадлежит средствам выражения функционально-семантической категории модальности, обеспечивающей связь высказывания с внеязыковой действительностью, и в том числе ее важному структурно-содержательному компоненту — субъективной модальности, раскрывающей «мнение автора о мире, в основе которого всегда лежит познавательная оценка» [1, с. 135]. Поскольку одной из ключевых тем романа «Анна Каренина» является тема свободы и необходимости [14, с. 233–236], а факторы, обуславливающие возникновение ситуации необходимости, имеют объективно-субъективный характер (см.: [3, с. 55]), можно предположить, что средства выражения модального значения необходимости играют важную роль в раскрытии главного конфликта произведения. Поэтому рассмотрение особенностей функционирования модальных экспликативов необходимости в данном романе является продуктивным способом выявления его «внутренних связей».

Состав таких экспликативов, функционирующих в русском языке в его различных жанрово-стилистических разновидностях, достаточно широк и подробно описан в целом ряде исследований (см., например: [5; 10]). Мы же в рамках настоящей статьи акцентируем внимание на модальном предикативе *необходимо* и его морфологических дериватах *необходимый*, *необходимость*, объясняя наш выбор рядом причин.

Предикатив *необходимо* «требуется, надлежит» [9, т. 2, с. 458] в силу своей модальной прозрачности наиболее полно раскрывает выражаемую в высказывании ситуацию необходимости совершения того или иного действия, обусловленную какими-либо внешними обстоятельствами: «перед субъектом стоит проблема не выбора, а, скорее, согласования собственной воли с “волей” объективных обстоятельств, не позволяющих ему проявлять инициативу, направляющих его деятельность в строго определенное (единственно возможное) русло» [4, с. 10]. В указанном значении предикатива уже имплицитно выражен конфликт — борьба личной воли субъекта с внешними обстоятельствами (общественным мнением, традициями и т. д.), свойственная всем героям романа «Анна Каренина».

Употребление предикатива *необходимо* наделяет модальные словосочетания семантической конкретностью при сохранении нейтральной стилистической окраски, что в совокупности позволяет ему быть одним из наиболее продуктивных лексических средств модального микрополя необходимости в романе.

В модальных словосочетаниях предикатив *необходимо* может актуализировать семантику неизбежности, вынужденности, целесообразности или предопределенности действия. Контексты употребления предикатива определяются художественной природой и структурой образов романа. Особенности образов и сюжетных ситуаций неизбежно оказывают влияние на специфику употребления предикатива, раскрытие его



семантического потенциала. Именно поэтому можно наблюдать, что в сфере употребления данного предикатива авторская речь и речь персонажей в каждой отдельной сюжетной ситуации образуют стилистическое и грамматическое единство. Следовательно, предикатив *необходимо* целесообразно рассматривать не только с точки зрения речевых особенностей героев, но и с привлечением широкого контекста сферы употребления и идейных воззрений персонажей романа.

Наиболее часто этот предикатив употребляется в сюжетных ситуациях, связанных с образом Вронского: «И ему в первый раз пришла в голову ясная мысль о том, что *необходимо прекратить* эту ложь, и чем скорее, тем лучше» (159)¹, «*Необходимо кончить*, — сказал он, оглядываясь, — ту ложь, в которой мы живем» (162); «Но вместе с тем он понял, что тот кризис, которого он желал, наступит теперь, что нельзя более скрывать от мужа, и *необходимо* так или иначе *разорвать* скорее это неестественное положение» (162); «Но, Анна, — сказал Вронский убедительным, мягким голосом, стараясь успокоить ее, — все-таки *необходимо сказать* ему, а потом уж руководиться тем, что он предпримет» (163); «Но Вронский чувствовал, что именно теперь ему *необходимо учестся* и *уяснить* свое положение, для того чтобы не запутаться» (258); «Все это было прекрасно, но Вронский знал, что в этом грязном деле, в котором он хотя и принял участие только тем, что взял на словах ручательство за Веневского, ему *необходимо иметь* эти *две тысячи пятьсот*, чтобы их бросить мошеннику и не иметь с ним более никаких разговоров» (259); «Он решил, что *необходимо объяснить* с ней» (456); «Главное же то, что, работая, *необходимо иметь убеждение*, что дело мое не умрет со мною, что у меня будут наследники» (527).

Анализируя вышеприведенные примеры, следует обратить внимание на особенности использования в соответствующих модальных сочетаниях категории вида, обозначающей «различия в представлении протекания действия с точки зрения его целостности / нецелостности, процессности / неprocessности» [2, с. 4].

Так, в размышлениях Вронского о его взаимоотношениях с Анной предикатив *необходимо* употребляется преимущественно в сочетании с субъектным инфинитивом совершенного вида, который «выражает действие в его завершенности, как некую точку, вне всякого становления» [7, с. 6–7]: «...*необходимо... разорвать* скорее это неестественное положение» (162); «*Необходимо кончить... ту ложь, в которой мы живем*» (162); «... *необходимо объяснить* с ней» (456) и др. Данный факт демонстрирует, что Вронский воспринимает любовную ситуацию как нечто целостное, свершившееся, не подлежащее развитию. Позитивное разрешение любовной линии, по его мнению, возможно с помощью однократных (чаще — речевых) действий: «объясниться», «сказать», «разорвать», «кончить», «прекратить» и т. д. В описании же коллизий общественной жизни, касающихся Вронского (общение в высшем свете, размышления о возврате долгов кредиторам), используются сочетания предикатива *необходимо* с инфинитивом несовершенного вида, имеющего значение

¹ Здесь и далее цитаты из романа даются по изданию [11]. В круглых скобках указывается страница, на которой находится пример.



нахождения субъекта действия «в процессе совершения и на линии времени» [7, с. 7]: «...*необходимо иметь* эти две тысячи пятьсот» (259); «...*необходимо иметь* убеждение, что дело мое не умрет со мной» (527).

Таким образом, указанные грамматические маркеры позволяют определить отношение персонажа к выполнению необходимых действий. Все, что касается любовной линии, представляется Вронскому уже решенным, законченным (несмотря на то, что это основной и длящийся конфликт романа). В то же время общественная жизнь героя показана в длительности процесса, некоторой неопределенности в его понимании.

Использованию предикатива *необходимо* и его дериватов в сюжетных ситуациях, связанных с образом Вронского, почти всегда сопутствует негативный контекст употребления, связанный с ложью и возможными оскорблениями адресата при нарушении необходимых правил поведения: «Он живо вспомнил все те часто повторявшиеся случаи *необходимости лжи и обмана*, которые были так противны его натуре; вспомнил особенно живо не раз замеченное в ней чувство стыда за эту *необходимость обмана и лжи*» (158); «Вронский постоянно чувствовал *необходимость* ни на секунду *не ослаблять* тона строгой официальной почтительности, чтобы не быть *оскорбленным*» (301); «Вронский чувствовал *необходимость похвастаться* ими пред новым лицом» (523). Этому употреблению сопутствует важная закономерность: предикатив и дериваты всегда используются в контексте личных чувств героя — он «чувствует *необходимость*» какого-либо действия, события или явления. И эти чувства (независимые от его воли) как бы побуждают его к совершению определенных действий, что позволяет говорить о покорности данного героя чувственной сфере и самоощущениям.

Во многом аналогичная картина употребления предикатива *необходимо* прослеживается в сюжетных ситуациях, связанных с образом Каренина. Он, как и Вронский, осмысливает семейную ситуацию, связанную с Анной, посредством аналогичных грамматических средств, то есть используя предикатив в сочетании с инфинитивом совершенного вида: «Он не мог лечь, чувствуя, что ему прежде *необходимо обдумать* вновь возникшее обстоятельство» (124); «Да, это *необходимо решить и прекратить, высказать свой взгляд* на это и *свое решение*» (125); «Я прошу вас выслушать меня, это *необходимо*» (350). При осмыслении общественной жизни и собственных внутренних свойств для его речи характерно употребление форм инфинитива несовершенного вида: «Для Алексея Александровича было *необходимо так думать*, ему было так *необходимо* в его унижении *иметь ту, хотя бы и выдуманную высоту*, с которой он, презираемый всеми, мог бы презирать других» (431). Следовательно, брак, семья, любовь, развод для этих персонажей обладают семантикой замкнутого действия. Остальные сферы жизни попадают в область семантической неопределенности, длительности действия и непредсказуемости его исхода.

Вместе с тем, в отличие от Вронского, Каренин не воспринимает *необходимость* осуществления того или иного действия строго негативно. Необходимость может быть тяжелой («Да, я поставлен *в тяжелую необходимость требовать развода*» (321)), вынужденной («Так не потрудитесь ли подать мою карточку, — достойно сказал Алексей Александрович, видя



необходимость открыть свое инкогнито» (311)) и привычной или свойственной всякому делу («...его привычку, сделавшуюся необходимостью, вечером читать» (99); «Несочувствие его было смягчено признанием необходимости ошибок и возможности исправления в каждом деле» (311)).

Каренин более рационален, чем Вронский. Для него область необходимости не находится во власти чувств — скорее, он склонен признавать ее как свойство или неизбежность выполнения некоторых действий. Как следствие, он в большей степени показывает идею смирения и покорности перед определенными явлениями, действиями, обстоятельствами, ведь зачастую необходимость проистекает из его собственных свойств и привычек.

Отличительной чертой языковой картины мира Левина и авторской речи, раскрывающей события, связанные с этим героем романа, является то, что в них предикатив *необходимо* используется исключительно при рассуждениях о политике, работе, общественной жизни и философии: «Левину невыносимо скучно было в этот вечер с дамами: его, как никогда прежде, волновала мысль о том... что устройство какого-нибудь такого отношения рабочих, где бы они работали, как у мужика на половине дороги, есть не мечта, а задача, которую *необходимо решить*» (285); «...он замечал, что мысли об этом были приятны, но сама деятельность всегда бывала нескладная, не было полной уверенности в том, что дело *необходимо нужно*, и сама деятельность, казавшаяся сначала столь большою, все уменьшаясь и уменьшаясь, сходила на нет» (662); «...теперь же, когда он после женитьбы стал более и более ограничиваться жизнью для себя, он, хотя не испытывал более никакой радости при мысли о своей деятельности, чувствовал уверенность, что дело его *необходимо*» (662); «И каждое не только не нарушало этого, но было *необходимо* для того, чтобы совершалось то главное, постоянно проявляющееся на земле чудо» (670).

Отметим, что Левин не всегда воспринимает необходимость как неизбежность события или действия, он склонен размышлять о том, насколько абсолютна необходимость условленных обществом действий, насколько она рациональна.

Общественно-политическая деятельность воспринимается им скорее негативно («...эта *необходимость притворяться* была Левину не только тяжела, но показалась совершенно невозможна» (370); «...при нашем неправильном пользовании землей железные дороги, вызванные не экономической, но политической *необходимостью*, были преждевременны» (408)), хозяйственная — нейтрально («Иметь жену? Иметь работу и *необходимость* работы? Оставить Покровское? Купить землю?.. — опять спрашивал он себя» (236); «...заговорил о *необходимости* назавтра *свезти* остальные снопы ржи и послать двоить» (289)), философская (связанная с желанием обрести деятельный смысл жизни) — позитивно («...он, несмотря на смерть, чувствовал *необходимость жить и любить*» (425)).

При этом необходимость может восприниматься Левиным позитивно или негативно в зависимости от ситуации. Необходимость может быть бесполезной уступкой обществу («...никому не нужные ливреи, но неизбежно *необходимые*» (567)), может служить тому, чтобы оттенять однообразный быт («...занятия эти ему *были необходимы*, чтобы жизнь не была



слишком однообразно светла» (407)), а может быть рационально обусловленной или необусловленной («Ему казалось, что... для общего развития богатства в России кредит, пути сообщения, усиление фабричной деятельности, несомненно *необходимые* в Европе, где они своевременны, у нас только сделали вред, отстранив главный очередной вопрос устройства земледелия» (408).

Другой герой романа «Анна Каренина», Степан Аркадьевич (Стива) Облонский, соотнося необходимость с социальными, экономическими, политическими и бытовыми явлениями, практически их не разделяет, они в нем существуют едино: «Лес этот *необходимо было продать*; но теперь, до примирения с женой, не могло быть о том речи» (11); «Либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение и что *необходимо перестроить* его, и действительно, семейная жизнь доставляла мало удовольствия Степану Аркадьичу» (12); «По-моему, в вашем положении *необходимо уяснение* новых взаимных отношений» (364); «...иметь взгляды ему, жившему в известном обществе, при потребности некоторой деятельности мысли, развивающейся обыкновенно в лета зрелости, *было* так же *необходимо*, как иметь шляпу» (12).

Для Стивы брак немислим без обращения к вопросам быта, политики и экономики. Для него «мысль семейная» — это необходимость помириться с женой, чтобы продать лес (экономика), расчистить сад и перевесить гардины к приезду жены (быт), а также обсуждение либеральных идей о переустройстве брака (политика). Она внеположена чувственному восприятию героя, его самостоятельным суждениям. Отсюда и возникает восприятие им необходимости через рамки общественного мнения, которые ему доставляют «мало удовольствия» (12).

Вышеназванный аспект функционирования предикатива *необходимо* подчеркивает родственную связь Стивы с сестрой Анной, которая также склонна привносить в «мысль семейную» необходимость мысли о быте и социальных нормах: «Призыв к его великодушию, которого она не признавала в нем, и *необходимость заключить* письмо чем-нибудь трогательным остановили ее» (248); «И не *необходимость скрывать*, не цель, для которой скрывалось, но самый процесс скрывания увлекал ее» (253).

Стоит отметить, что в языковой картине мира Анны происходит расширение сферы употребления предикатива *необходимо* путем дополнения ее семантикой волеизъявления. В ее речи предикатив продуктивен в высказываниях с потенциальным или прямым приказом: «...было досадно за то, что он из этого выводил *необходимость* предпринять что-то» (163); «Мне *необходимо* вас видеть. Приезжайте к саду Вреде» (253), «Мне *необходимо* переговорить, сейчас приезжайте» (633). Лингвистика речи главной героини отражает философско-поэтический эксперимент автора, создающего особый «женский язык» в романе «Анна Каренина» [8, с. 65].

Таким образом, можно утверждать, что в романе Л. Н. Толстого функционирование предикатива *необходимо* и его дериватов определяется широким контекстом — сюжетными ситуациями и идейно-образной структурой произведения. Раскрытие семантического потенциала предикатива, его частных значений и контекстов употребления находится



во взаимосвязи с философской концепцией и языковой картиной мира каждого персонажа. Особенности функционирования данного предикатива позволяют заметить неочевидные сходства образов Вронского и Каренина в их взглядах на семейную и социальную жизнь. Оба персонажа сходным образом воспринимают необходимые действия: в их понимании любовная и семейная линии обладают некоторой конкретностью, завершенностью, а социальная жизнь связана с динамикой становления и неопределенностью. Различия отношения к необходимым действиям у данных героев обусловлены эмоциональной окраской высказываний. Каренин, как правило, эмоционально нейтрален, в то время как Вронский чаще демонстрирует негативные переживания, связывая мысли о необходимости с областью личных чувств. Аналогичным образом обнаруживается сходство языковых картин мира Анны и Стивы, в речи которых предикатив *необходимо* используется в одинаковых тематических блоках, семантически связывая воедино вопросы брака, быта и современного общества. Особенностью противопоставления языковой картины мира Левина перечисленным персонажам становится то, что в его речи предикатив *необходимо* и его дериваты используются исключительно в контексте размышлений о быте, философии, экономике, общественных явлениях, минуя вопросы любви и брака. Вероятно, это согласуется с созданием данным героем особой философской концепции, которая неизбежно отражается в его языковой картине мира. В семейной жизни Левин ощущает себя создателем семьи, ее творцом, отвечающим за все, что происходит в его семье. Семья для Левина становится зоной ответственности, которую он принимает. Философские и социально-политические мысли героя касаются глобальных проблем, на решение которых он не всегда может повлиять. Как следствие, именно эту область он описывает средствами модальной категории необходимости. Героями, образовавшими несчастливые семьи, брак и личная жизнь значительно чаще осмысляются состоянием необходимости, имеющим негативную или нейтральную оценку (поскольку это привычное состояние). Зачастую в речевых конструкциях они почти не различают социальные, бытовые и семейные связи, в равной степени используя применительно к ним предикатив *необходимо*. Анализ употребления предикатива *необходимо* и его морфологических дериватов главными героями романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» демонстрирует не только контекстуальную вариативность использования данных лексем в речи, но и связь их функционирования с языковой картиной мира и идейно-образной структурой романа.

Список литературы

1. Бабенко Л. Г. Оценочный фактор в формировании модального пространства текста // Оценки и ценности в современном научном познании : сб. науч. тр. Калининград, 2009. С. 133 – 142.
2. Бондарко А. В. Вид и время русского глагола (значение и употребление). М., 1971.
3. Ваулина С. С. Эволюция средств выражения модальности в русском языке (XI – XVII вв.). Л., 1988.



4. *Кочеткова О.Л.* Средства выражения модальных значений возможности и необходимости в русском языке второй половины XVII — начала XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 1998.
5. *Магдалинская Е.Н.* Ситуативная модальность как функционально-семантическая полевая структура (на материале современных русского и польского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2015.
6. *Масолова Е.А.* Циклизация в романе Толстого «Анна Каренина» // Новый филологический вестник. 2007. №2. С. 124 — 133.
7. *Мучник И.П.* Грамматические категории глагола и имени в современном русском литературном языке. М., 1971.
8. *Реуцкая Е.М.* Идея «Женского начала» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. №3. С. 64 — 67.
9. *Словарь русского языка* : в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981 — 1984.
10. *Ткаченко А.И.* Textoобразующая роль модальности в газетно-публицистическом дискурсе (на материале новостных заметок и аналитических статей) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2011.
11. *Толстой Л.Н.* Анна Каренина: роман в восьми частях. М., 1970.
12. *Толстой Л.Н.* Письма. 324. С. А. Рачинскому. 1878 г. Января 27. Ясная Поляна // Собр. соч. : в 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 820 — 821.
13. *Шенюл А.О.* Проблема «Россия и Запад» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Русская филология. 2016. №5. С. 301 — 307.
14. *Шутеева А.Ю.* «Диалектика души» как отражение духовной сущности человека в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (на примере образа Константина Левина) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. №77. С. 233 — 236.

Об авторе

Альбина Альбертовна Никитина — соискатель, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: albina-484@mail.ru

The author

Albina A. Nikitina, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: albina-484@mail.ru

Н. П. Авдеева

**ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ ПЕРСОНАЖА В ИДИОСТИЛЕ А. П. ЧЕХОВА:
СТРУКТУРА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ
ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА В АВТОРСКОМ ПЕРЕСКАЗЕ
(на материале рассказов и повестей 1880–1903 годов)**

Поступила в редакцию 30.09.2021 г.

Рецензия от 21.10.2021 г.

41

В лингвистике активно изучаются прямой внутренний монолог, поток сознания, внутреннее реплицирование и внутренний диалог как способы отражения внутренней речи персонажа в художественном тексте. Статья посвящена внутреннему монологу в авторском пересказе (ВМАП). Данный способ речемыслительной деятельности становится объектом редких исследований в лингвистике, так как утрачивает особенности естественной внутренней речи – точнее, трансформирует их в содержание. Особенности структуры и функционирования ВМАП представляют научный интерес в аспекте стилистики художественной речи и проявления идиостиля писателя. Цель нашего исследования – определение структуры и функций ВМАП, выявление его роли в идиостиле А. П. Чехова. На основании языковых особенностей плана повествователя и персонажа в прозе А. П. Чехова 1880–1903 гг. мы выделяем предметно-аналитический, словесно-аналитический и импрессионистический ВМАП. Каждый вид ВМАП определяется структурно-семантическими и функциональными особенностями, характеризует творчество писателя. Словесно-аналитический ВМАП близок несобственно-прямой речи, наиболее активно он представляет размышления персонажей в период объективного повествования (1888–1894 гг.) А. П. Чехова. Стилистически маркированные слова и синтаксические конструкции, цитация внешней речи, организующая диалогизацию, актуализируют субъектно-речевые планы повествователя и персонажа, драматизируют мышление героев и создают многоголосное чеховское повествование. Напротив, предметно-аналитический ВМАП исключает индивидуально-речевое своеобразие персонажей, что противоречит многоголосному повествованию. Данный ВМАП представляет общее содержание размышлений персонажей в отдельных рассказах первого (1880–1887 гг.) и второго (1888–1894 гг.) периодов творчества писателя. Импрессионистический ВМАП оформляет внутреннюю речь персонажей на протяжении всего творчества А. П. Чехова. Воспоминания персонажей, свернутые до смысловых доминант, объединены концептуальным значением и отражают впечатления персонажей в импрессионистическом ВМАП. Отмеченные языковые особенности ВМАП и их функционирование являются элементами идиостиля А. П. Чехова.

Direct internal monologue, stream of consciousness, internal replication and internal dialogue are the ways of presenting the character's inner speech



which are actively studied by linguistics. The article considers author's account of internal monologue (AAIM). AAIM is the object of rare research in linguistics due to loss the features of natural inner speech. They are transformed into the content of the AAIM. Scientific interest to AAIM lies in its writing style, manner of expressing Chekhov's individual style. The linguistic features of the narrator and the character distinguish the verbal-analytical, subject-analytical and impressionistic internal monologues in Anton Chekhov's stories 1880 – 1903. Structural, semantic and functional features determine AAIM. Actively the verbal-analytical AAIM presents the inner speech in Anton Chekhov's objective narration period. AAIM approaches the forms of free indirect speech. The linguistic features of the AAIM actualize the subject-speech plan of the narrator and the character. Stylistic elements and syntactic constructions make up Chekhov's polyphonic narrative. Quotations in external speech organize the dialogization of the AAIM. It dramatizes the characters' stream of thinking. On the contrary, the subject-analytical AAIM excludes the speech identity of the characters. It conveys the general content of reflection, but it is not characteristic of Chekhov's multi-voiced narrative. Impressionist AAIM presents inner speech in works of all Chekhov's creative periods. Memories of characters are congested into conceptual meaning and reflect the impressions of the characters. Structurally meaningful and functional features of inner response reveals Anton Chekhov's individual style.

Ключевые слова: внутренняя речь, внутренний монолог, несобственно-прямая речь, А. П. Чехов, проза, идиостиль

Keywords: inner speech, internal monologue, free indirect speech, Anton Chekhov, writing style

Введение: аспекты изучения внутренней речи персонажа

Внутренний монолог в авторском пересказе мы рассматриваем как один из способов представления внутренней речи персонажа в прозе А. П. Чехова – писателя, остро и тонко чувствующего движения внутренней жизни своих героев.

В филологии понимание феномена внутренней речи неоднозначно. Литературоведы анализируют внутренний монолог как средство создания образа персонажа в связи с идейно-художественной проблематикой художественного произведения (О. В. Барабаш, М. М. Бахтин, Л. Я. Гинзбург, В. В. Гурьева и др.). В психолингвистическом аспекте внутренняя речь рассматривается как этап речевой деятельности в рождении высказывания (Л. С. Выготский, Н. И. Жинкин, А. А. Залевская, А. А. Леонтьев, К. Ф. Седов и др.). В лингвистике изучаются формы и способы художественной стилизации речемыслительной деятельности, ее структурно-семантические особенности (И. В. Артюшков, Е. Н. Бобрикова, В. В. Виноградов, В. А. Зименкова, Н. М. Леонова, Н. И. Сакварелидзе, Ю. М. Сергеева и др.). Таким образом, интерес лингвистов вызывают прямые формы внутренней речи в художественном тексте: прямой внутренний монолог, внутренняя репликация, поток сознания, внутренний диалог. Непрямые формы внутреннего монолога в виде автор-



ского пересказа редко становятся предметом исследований. Возможно, это связано с тем, что авторский пересказ редуцирует структурно-семантические особенности внутренней речи.

Внутренний монолог в авторском пересказе: определение, степень изученности проблемы

Основной формой внутреннего монолога в авторском пересказе (ВМАП) является косвенная речь, отражающая «не то, *как* говорится, а то, *что* говорится» [3, с. 303]. Эмоционально-экспрессивные элементы «переводятся из формы речи в ее содержание» [5, с. 138 – 139]. Следовательно, в косвенной речи автор не воспроизводит речь персонажа, а пересказывает ее.

Изучению не прямых форм внутренней речи в художественных текстах посвящены исследования внутренней речи в форме косвенной речи и косвенного внутреннего монолога, то есть «авторской речи, “пропущенной” через призму сознания персонажа» [16, с. 13] на материале англоязычной художественной литературы; косвенной внутренней речи и тематической внутренней речи в романах Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого [3]; внутренней косвенной речи и внутренней пересказанной речи в немецких и русских художественных текстах XX в. [10].

На основании рассмотренных исследований можно сделать вывод, что ВМАП является одним из способов представления внутренней речи персонажа в художественном тексте. Синтаксически ВМАП оформляется с помощью косвенной речи (придаточная часть в сложноподчиненном предложении) или тематической речи (дополнение в простом предложении после вводящего глагола). Экспрессивные лексические и синтаксические компоненты речи персонажа трансформируются. В повествование ВМАП вводятся глаголами интеллектуальной (как правило, ментальной) деятельности и эмоционального состояния.

ВМАП как не прямой способ представления внутренней речи персонажа в прозе А. П. Чехова не исследовался. Значимой в чеховедении является несобственно-прямая речь, которая рассматривается в аспекте специфики повествования [4; 9; 12; 18], авторской позиции [2], внутренней диалогичности [14].

Цель, материал, задачи и методы исследования

Представляется важным рассмотреть ВМАП как один из способов отражения внутренней речи персонажа, который не воспроизводит структуру речемыслительной деятельности, но представляет ее содержание. Мы считаем, что своеобразие внутренней речи персонажа в художественном тексте находит отражение не только в прямых формах внутреннего монолога, но и в условных, представленных в авторском пересказе. Выявление языковых особенностей ВМАП представляет научный интерес в аспекте стилистики художественной речи, проявления идиостиля писателя.

Цель работы – определить структуру и функции ВМАП, выявить его роль в идиостиле А. П. Чехова.



Материалом исследования стали контексты ВМАП, извлеченные методом сплошного анализа рассказов и повестей А. П. Чехова 1880–1903 гг. Общее количество рассмотренных контекстов ВМАП – 698.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач: выделить контексты ВМАП в прозе А. П. Чехова 1880–1903 гг.; проанализировать структурно-семантические и функциональные особенности ВМАП; сопоставить и систематизировать ВМАП; определить идиостилевое своеобразие ВМАП в соответствии с периодизацией творчества А. П. Чехова, предложенной А. П. Чудаковым [25].

В работе мы используем синтез следующих методов изучения идиостиля писателя: семантико-стилистический, структурно-композиционный, сопоставительный и элементы компонентного анализа.

Используя терминологию М. М. Бахтина для описания косвенной речи в художественном тексте, мы определили виды ВМАП как предметно-аналитический, словесно-аналитический и импрессионистический.

Предметно-аналитический внутренний монолог в авторском пересказе

Предметно-аналитическая модификация косвенной речи не соотносится М. М. Бахтиным с возможностями внутренней речи [5, с. 140–144]. Данная модификация содержит «смысловую позицию» персонажа [5, с. 141], не отражая его индивидуальной речевой особенности.

Предметно-аналитический ВМАП отражает размышления персонажей в рассказах первого (1883–1887 гг.) и второго (1888–1894 гг.) периодов творчества А. П. Чехова.

Так, в рассказе «Казак» внутренний монолог бердянского мещанина Максима Горчакова отражает его отношение к празднику: «Горчаков ехал и думал о том, что *нет лучше и веселее праздника, как Христово воскресенье*» [24, т. 5, с. 382]¹. ВМАП представляет смысловую позицию персонажа, особенности речевого портрета персонажа редуцированы. Или воспоминания старого банкира в рассказе «Пари»: «Старый банкир ходил у себя в кабинете из угла в угол и вспоминал, как *пятнадцать лет тому назад, осенью, он давал вечер*. На этом вечере было много умных людей и велись интересные разговоры» [24, т. 7, с. 91]. Предметно-аналитический ВМАП передает содержание и тему размышлений героев, выполняя сюжетно-композиционную функцию. Такой вид ВМАП не характерен для прозы А. П. Чехова. Предметно-аналитический ВМАП нейтрален к выражению речевых особенностей персонажа, лишен характерологической функции, значимой для идиостиля писателя.

Словесно-аналитический внутренний монолог в авторском пересказе

Особенность словесно-аналитического ВМАП заключается не только в представлении смысловой позиции персонажа, «предмета речи» [5, с. 140], но и в проявлении индивидуальной и/или типовой речевой манеры персонажа.

¹ Здесь и далее в цитатах выделения курсивом и полужирным принадлежат автору статьи.



Словесно-аналитический ВМАП характерен для прозы всех периодов творчества А. П. Чехова, наиболее активно он представляет внутреннюю речь персонажей во второй период (1888 – 1894 гг.). Это может быть связано с тенденцией к объективному повествованию в данный период, заключающемуся в совмещении объективной позиции повествователя и субъективного восприятия персонажа [6]. Главенство героя, активность его голоса отражается в изображении размышлений не только «в духе», но и «в тоне» героев.

При анализе словесно-аналитического ВМАП стилистические особенности лексических единиц, характеризующих персонажей, мы уточнили по толковым словарям Т. Ф. Ефремовой [7], С. И. Ожегова [13], Д. Н. Ушакова [19] и фразеологическому словарю русского литературного языка А. И. Федорова [21].

Семантико-стилистический анализ показал, что словесно-аналитический ВМАП А. П. Чехова насыщен разговорной, эмоционально окрашенной лексикой, разговорными фразеологизмами, характеризующими персонажный план. Таковы **разговорные единицы**, наполняющие ВМАП второго периода творчества писателя: *ломаться* 'кривляться, жеманничать, проявлять в своем поведении претенциозность'; *соватьсь* 'лезть, устремиться куда-нибудь'; *лезть* (с критикой); *вздор*; *променять*; *бестолковый*; *даром*; *пропащий* 'такой, который не удастся вернуть, получить обратно'; *страшно*; *ужасно*; *понадобиться*; *сгодиться*; *выдать* (замуж); *болтовня* и т. д.; **деминутивы**: *папироска*; *глупенький*; *Лидочка*; *платочек*; *сладенький*; *бедняжка*; *уголок*; *садик* и др.; **разговорные фразеологизмы**: *днем с огнем не сыщешь*; *не находят себе места*; *тяжелый день*; *ни в каком случае*; *рано или поздно*; *водить компанию*; *изо дня в день*; *там видно будет*; *прийти в голову* и др.

Так, воспоминания Ивана Петровича Сомова в рассказе «Розовый чулок» насыщены стилистически маркированными компонентами: «Вспоминается ему при этом, как умные женщины вообще тяжелы, как они требовательны, строги и неуступчивы, и как, напротив, легко жить с *глупенькой Лидочкой*, которая ни во что *не суется*, многого не понимает и *не лезет с критикой*» [24, т. 5, с. 298 – 299]. Позиция героя актуализируется в смысловом и стилистическом противопоставлении умных женщин и своей жены, которая описывается деминутивами с уменьшительно-пренебрежительной окраской *глупенькая*, *Лидочка*, а ее поведение разговорными глаголами *соватьсь*, *лезть*. Умные женщины, напротив, изображаются книжными краткими прилагательными *тяжелы*, *требовательны*, *строги*, *неуступчивы*. Стилистически маркированные лексемы в словесно-аналитическом ВМАП сближают его с несобственно-прямой речью, эксплицируя субъективно-оценочную позицию персонажа, несвойственную объективному повествователю, что является особенностью проявления идиостиля А. П. Чехова.

Во ВМАП не только лексические, но и грамматические особенности актуализируют речевую манеру персонажа: вводные слова и конструкции, однородные члены предложения, сослагательное наклонение.

Таков ВМАП Коврина в повести «Черный монах»: «Коврин думал о том, что, *кроме этой девушки и ее отца*, во всем свете днем с огнем не сыщешь людей, которые *любили бы его, как своего, как родного...*» [24, т. 8, с. 197].



Индивидуально-речевая манера персонажа в словесно-аналитическом ВМАП проявляется и лексически в разговорном *существо*, фразеологизме *днем с огнем*, и синтаксически в вводном предложении «*кроме этой девушки и ее отца*», сослагательном наклонении «*любили бы его*», однородных членах предложения с повторением сравнительного союза как «*как свое-го, как родного*», отражающего интонации героя.

Сочетание союзов *что если бы* или *что когда* придает словесно-аналитическому ВМАП интонации прямой внутренней речи.

В рассказе «Воры» реакция фельдшера на молодую девушку, собирающую бусы: «Любка раздражала его, ползая по полу около скамьи, и он подумал, **что если бы** здесь не было Мерики, то он непременно вот **встал бы** и обнял ее, а что дальше, там **было бы** видно» [24, т. 7, с. 177]. Или размышления Якова в рассказе «Скрипка Ротшильда»: «Лицо у него было багрово и мокро от пота. Он думал о том, **что если бы** эту пропащую тысячу рублей положить в банк, то в год проценту **накопилось бы** самое малое — сорок рублей» [24, т. 8, с. 255]. Условный союз *если бы* характеризует интеллектуально-оценочную деятельность персонажей, их психические реакции — сильное желание обнять Любку в рассказе «Воры», сильное желание обогатиться в рассказе «Скрипка Ротшильда». Одновременно условные предложения реализуют значение «сожаления по поводу неосуществленности (или неосуществимости) намерения, недостижимости желаемого» [15, с. 566], что характеризует безрадостное видение мира чеховскими персонажами.

Вводные слова с модальным значением активны в словесно-аналитических ВМАП во второй период (1888 — 1894 гг.) творчества А. П. Чехова акцентируют субъектно-речевые планы повествователя и персонажа.

Таковы воспоминания Анны Акимовны в рассказе «Бабье царство»: «Анна Акимовна вспомнила, что *Лысевич и, кажется, Крылин* в прошлом году обедали у нее, и теперь, когда они собрались уходить, она искренно и умоляющим голосом стала доказывать им, что так как они уже больше никуда не поедут с визитом, то должны остаться у нее пообедать» [24, т. 8, с. 237]. Или в повести «Три года» размышления Лаптева, наблюдающего за Ярцевым во время завтрака: «Лаптев следил за ним невольно и думал о том, что, **быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет...** И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем?» [24, т. 8, с. 386] и др.

Количество модальных слов во ВМАП со значением «неуверенности в достоверности сообщаемой информации» [8, с. 27] *быть может, должно быть* и «предположения» *вероятно* и *казаться* значительно превышает количество слов со значением «полной достоверности сообщаемого» *разумеется* и «допущения возможного, склонность согласиться» *пожалуй*. Анализ частотности модальных слов и их значений в ВМАП показал сомневающимся персонажей, избегающих оценок даже в скрытой от посторонних «речи для себя».

Внутренняя речь в художественном тексте характеризуется диалогичностью. В прямом внутреннем монологе диалогичность отражается в вопросительных предложениях, вопросительных цепочках, вопросо-ответных единствах, обращениях, императивах и т. д. [1; 11; 17; 20; 22].



Особенность ВМАП заключается в ограниченности синтаксической диалогичности. Однако диалогизация мышления персонажей в прозе А. П. Чехова представлена цитацией, введением во ВМАП чужой внешней речи.

Так, в рассказе «Володя большой и Володя маленький» цитирование речи «всех в доме» диалогизирует мышление Софьи Львовны: «Мысли у нее путались, и она вспоминала, как полковник Ягич, ее теперешний муж, когда ей было лет десять, ухаживал за тетей, и *все в доме говорили, что он погубил ее, и в самом деле тетя часто выходила к обеду с заплаканными глазами и все куда-то уезжала, и говорили про нее, что она, бедняжка, не находит себе места*» [24, т. 8, с. 174]. В детские воспоминания героини проникают оценочные цитаты «всех в доме»: «он погубил ее»; «она, бедняжка, не находит себе места». Согласие Софьи Львовны со «всеми в доме» диалогизирует ее размышления: «*в самом деле*», «*часто*» маркируют степень достоверности утверждения. Диалогизация ВМАП создается наложением субъектно-речевых планов персонажей или повествователя и персонажей, что типично для прозы А. П. Чехова, драматизирует размышления героини, создает полифонический эффект, отражая специфику идиостиля писателя.

ВМАП Ольги Ивановны в рассказе «Попрыгунья» строится на введении элементов речи художников и любителей живописи: «В последнее время Ольга Ивановна вела себя крайне неосторожно. Каждое утро она **просьпалась** в самом дурном настроении и **с мыслью**, что она *Рябовского уже не любит и что, слава богу, все уже кончено*. Но, напившись кофе, она **сообщила**, что *Рябовский отнял у нее мужа и что теперь она осталась без мужа и без Рябовского*; потом она **вспоминала** разговоры своих знакомых о том, что *Рябовский готовит к выставке нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, отчего все, кто бывает в его мастерской, приходят в восторг*; но ведь это, думала она, он создал под ее влиянием и вообще, благодаря ее влиянию, он сильно изменился к лучшему» [24, т. 7, с. 366–367]. Разнообразие глаголов, вводящих ВМАП, отражает разнообразности мыслительных действий героини: *просьпалась с мыслью, сообщила, вспоминала*. Проникновение слов внешней речи *выставка, нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, приходят в восторг* диалогизирует мышление персонажа. Наложение субъектно-речевых планов героини и «друзей и добрых знакомых» создает полифонизм в размышлениях Ольги Ивановны. Однако диалогические процессы в размышлении героини, живущей чужой жизнью, отсутствуют, что отражает особенность ее мышления.

Пересечение субъектно-речевых планов повествователя и персонажей организует многоголосное повествование, типичное для несобственно-прямой речи.

Словесно-аналитический ВМАП характерен для первого и особенно второго периода объективного повествования. Особенность идиостиля А. П. Чехова заключается в проникновении в ВМАП индивидуально-речевых черт персонажей, несмотря на свойство ВМАП сокращать разговорные элементы и трансформировать «план выражения» в «план содержания». В прозе третьего периода количество контекстов ВМАП незначительно, что связано с усиливающейся тенденцией представления внутренней речи формами несобственно-прямой речи.



Импрессионистический внутренний монолог в авторском пересказе

Под импрессионистической модификацией косвенной речи М. М. Бахтин понимает сокращенную до «тем и доминант» внутреннюю речь в художественном тексте [5, с. 144]. В таких формах ВМАП отражается пассивность и настроение персонажей, «фиксируются ситуационные мыслительные ситуации, раскрываются внутренние переживания и эмоциональный настрой говорящего» [23, с. 91]. Структурно доминанты импрессионистического ВМАП представляют собой распространенные и нераспространенные однородные дополнения в простом предложении или однородные изъяснительные предложения в сложноподчиненной конструкции. Доминанты воспоминаний формируют «“эмоциональные точки” посредством ассоциативной связи» [23, с. 167]. Целостное восприятие читателем сокращенных до смысловых доминант размышлений и воспоминаний героев схоже с впечатлением зрителя от целостного восприятия отдельных мазков импрессионистической живописи.

Так, в рассказе «Переполох» однородные дополнения в целостном читательском восприятии складываются в единое воспоминание: «Машенька вспомнила *волнение швейцара, переполох, который все еще продолжался, заплаканную горничную...*» [24, т. 4, с. 91 – 92]. Распространенные однородные дополнения *волнение, переполох, заплаканная горничная* образуют цепочку доминант, в которой можно выделить концептуальное значение ‘беспокойство, тревога’. Доминанты эксплицируют впечатление Машеньки, наблюдающей суету и волнение в доме, ее ощущение тревоги.

Импрессионистический ВМАП в прозе А. П. Чехова вводится в авторское повествование, как правило, глаголами памяти *вспомнить, вспоминать, помнить*. По определению словаря С. И. Ожегова *память* – ‘способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт, а также самый запас хранящихся в сознании впечатлений, опыта’. Таким образом, значение ‘впечатления’ содержится и в семантике глагола, вводящего импрессионистический ВМАП, и в концептуальном значении доминант воспоминаний.

В поздних рассказах импрессионистический ВМАП представляет воспоминания, которые постоянно занимают сознание героев: *стал опять думать, как-то все думалось, он размышлял долго, каждый день думала* и т. п.

Таковы раздумья Марьи Васильевны по дороге домой в позднем рассказе «На подводе»: «И *опять* она думала *о своих учениках, о стороже, об учительском совете*; и когда ветер доносил справа шум удалявшейся коляски, то эти мысли мешались с другими» [24, т. 9, с. 217]. На постоянное возвращение героини к тревожным мыслям указывает наречие времени *опять* в авторской ремарке. Однородные дополнения-доминанты *ученики, сторож, совет* объединены в сознании Марьи Васильевны концептуальным значением ‘школа’. Или в поздней повести «Мужики»: «Вздремнешь, забудешься, и вдруг кто-то трогает за плечо, дует в щеку – и сна нет, тело такое, точно отлежал его, и лезут в голову все мысли о смерти; повернулся на другой бок – о смерти уже забыл, но *в голове*



бродят давние, скучные, нудные *мысли о нужде, о кормах, о том, что мука вздорожала*, а немного погодя опять вспоминается, что жизнь уже прошла, не вернешь ее...» [24, т. 9, с. 181]. Размышления о дороговизне и нужде возникли у героя задолго до настоящей ночи, о чем свидетельствует авторская ремарка «*в голове бродят давние, скучные, нудные мысли*».

Наречия и словосочетания, обозначающие повторяемость действий (*опять, каждый день*), и наречия, обозначающие продолжительность действия (*долго, все* и др.), актуализируют постоянное обращение персонажей к одним и тем же мыслям, погруженность в воспоминания.

Импрессионистический ВМАП характерен для всех периодов творчества А. П. Чехова. Данный вид ВМАП представляет собой, как правило, воспоминания персонажей, вводится в авторское повествование глаголами памяти или словосочетаниями со значением 'воспоминание'. Сюжетно-композиционная функция заключается в сжатом отображении воспоминаний, представленных смысловыми доминантами. Общей чертой всех периодов творчества писателя является объединение доминант ВМАП концептуальным значением, актуализирующим впечатление персонажа. Отличительная особенность импрессионистического ВМАП позднего периода творчества А. П. Чехова заключается в постоянном возвращении героев к одним и тем же воспоминаниям, на что указывает авторская ремарка.

Выводы

Таким образом, ВМАП мы определяем как один из способов представления внутренней речи в художественном тексте, утративший специфику протекания мыслительной деятельности, но сохранивший ее содержание и элементы индивидуально-речевой манеры персонажа.

Рассмотренные словесно-аналитический, предметно-аналитический и импрессионистический ВМАП характеризуются структурно-семантическими и функциональными особенностями. *Предметно-аналитический ВМАП* организует размышления персонажей первого и второго периода творчества А. П. Чехова. ВМАП организуется придаточным предложением и не отражает особенности речевой манеры персонажей, не характерен для многоголосного чеховского повествования. Его функция — кратко передать «смысловую позицию», то есть содержание и тему размышлений героев. Наиболее активный способ представления ВМАП в прозе А. П. Чехова второго периода творчества — *словесно-аналитический*. Второй период объективного повествования определяет тенденцию писателя к организации внутренней речи формами несобственно-прямой речи. Актуализация субъектно-речевого плана персонажа в придаточной части словесно-аналитического ВМАП лексическими и грамматическими средствами сближает ВМАП с формами несобственно-прямой речи, что является особенностью проявлением идиостилия А. П. Чехова. Включение во ВМАП цитат из внешней речи персонажей диалогизирует ВМАП, создавая многоголосие, (следовательно, полифоничность повествования) и также отражая специфику идиостилия писателя. Импрессионистический ВМАП характерен для всех периодов творчества А. П. Чехова, оформляется однородными дополнениями или



предложениями. Доминанты воспоминаний персонажа, объединенные концептуальным значением в целостное размышление, оформляют *импрессионистический ВМАП*. Его функция — отражение впечатлений персонажей посредством обобщения размышлений и постоянного возвращения к одним и тем же мыслям.

Список литературы

1. Авдеева Н. П. Диалогизация внутреннего монолога персонажа (на материале прозы А. П. Чехова) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 8, ч. 2. С. 13–15.
2. Андреева Е. В. Речь героя и позиция автора в поздних рассказах А. П. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.
3. Артюшков И. В. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе: На материале романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005.
4. Барлас Л. Г. Язык повествовательной прозы Чехова. Проблемы анализа. Ростов н/Д, 1991.
5. Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993.
6. Грицай Н. А. «Точки зрения» в эпике А. П. Чехова: специфика поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2011.
7. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный : в 2 т. М., 2000.
8. Казарина В. И., Рыбина Ю. А. Вводные слова как маркер модальной оценки в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 11. С. 24–32.
9. Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь) // Вестник Московского университета. Сер. 8: Филология, журналистика. 1963. № 2. С. 44–51.
10. Леонова Н. М. Прагматика обращенности внутренней речи в немецких и русских художественных текстах : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
11. Моисеева-Пронь Н. В. Диалогизация речи как особенность поэтики А. П. Чехова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2009. № 4. С. 74–83.
12. Моргулева О. М. Формы авторского повествования в прозе А. П. Чехова конца 80-х – 90-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
13. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997.
14. Прихватилова О. А., Фотина Н. Э. Специфика средств внутренней диалогичности в прозе А. П. Чехова 1888–1894 гг. // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. 2016. Т. 15, № 2. С. 120–128.
15. Русская грамматика. Синтаксис. М., 1980.
16. Сергеева Ю. М. Внутренняя речь как особая форма языкового общения (на материале англоязычной художественной литературы) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2009.
17. Скорик К. В. Синтаксические языковые средства и маркеры диалогизации внутреннего монолога персонажа в рассказах С. Хилл // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 6, ч. 3. С. 153–157.



18. Степанов С. П. Субъективация повествования и способы организации текста : На материале повествовательной прозы Чехова : дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2002.

19. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1940.

20. Томилова Т. П. Синтаксическая организация художественной внутренней речи // Вестник Тувинского государственного университета. Социальные и гуманитарные науки. 2020. №4. С. 43–51.

21. Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М., 2008.

22. Фотина Н. Э. Особенности функционирования категории внешней диалогичности в прозе А. П. Чехова // Научный диалог. 2016. №4. С. 84–95.

23. Ходус В. П. Импрессионистичность драматургического текста А. П. Чехова / под ред. К. Э. Штайн. Ставрополь, 2006.

24. Чехов А. П. Собр. соч. : в 12 т. М., 1985.

25. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

Об авторе

Надежда Петровна Авдеева — преп., Саратовский государственный медицинский университет имени В. И. Разумовского, Россия.

E-mail: avdeevanp@gmail.com

The author

Nadezhda P. Avdeeva, Lecturer, V. I. Razumovsky's Saratov State Medical University, Russia.

E-mail: avdeevanp@gmail.com

Т. В. Нужная

**СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ СЕВЕРНОГО ПЕЙЗАЖА
В РОМАНЕ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «СЕРАФИТА»**

Поступила в редакцию 31.07.2021 г.

Рецензия от 24.10.2021 г.

52

Статья продолжает серию авторских работ, посвященных исследованию различных типов пейзажного пространства в творчестве французских писателей XIX в. Выявляется специфика создания северного пейзажа в малоизученном романе О. де Бальзака «Серафита». Анализируются языковые средства изображения природного пространства. В результате устанавливается, что пейзаж у Бальзака не только создает дополнительный эмоциональный фон, влияет на восприятие характеров героев, но и становится сюжетообразующим фактором. В романе «Серафита» формируется целостная картина северной природы, закладывающая фундамент для описания нордического пейзажа последующими поколениями писателей.

The article continues a series of author's works devoted to the study of various types of landscape in the works of French writers of the 19th century. A understudied novel by H. de Balzac "Seraphita" reveals the specific ways of creating the northern landscape. It is determined that Balzac's landscape does not only create an additional emotional background, affect the perception of the characters of the characters, but also becomes a plot-forming factor. Natural space is depicted in the novel using various means of verbal expression, which are carefully analyzed. The author notes that a holistic picture of northern nature is formed in the novel, paving the way for future generations of writers in describing the Nordic landscape.

Ключевые слова: О. де Бальзак, французская литература, северный пейзаж, природное пространство

Keywords: N. de Balzac, French literature, northern landscape, natural space

Пейзаж как поэтический феномен художественного текста неизменно привлекает внимание исследователей-литературоведов. В настоящее время особо актуальным становится обращение к северному, арктическому пейзажу, в силу обостренного внимания к вопросам изучения заполярных пространств.

В последние годы к исследованию функций пейзажа обращались такие исследователи, как И. Н. Анисимова [2], П. А. Мапулова [6]. Поэтикой пейзажа в контексте национальных литератур занимались О. М. Ски-



бина [11], О. Ю. Богданова [4], О. Ю. Уиллис [13]. Вопросы стилистики литературного пейзажа исследовали Р. А. Воронин [5], И. Н. Анисимова [1]. Новизна представленного исследования заключается в обращении к малоизученному роману О. де Бальзака «Серафита», который ранее не становился предметом специального анализа в заявленном ключе.

Французские романисты XIX в. стали первыми в национальной литературе, кто создал пейзажные зарисовки различных типов природы [7; 8]: от экзотического пространства диких лесов Америки (Ф.-Р. де Шатобриан), величественного пейзажа альпийских предгорий (Э. де Сенакур), яркого и колоритного описания восточной природы (Ж. де Нерваль) до благородного пейзажа античных руин и развалин (Ж. де Сталь). О. де Бальзак, как истинный последователь французских романтиков, в романе «Серафита» (1834) знакомит читателя со спецификой холодного северного пейзажа, ранее не становившегося объектом столь пристального писательского внимания. Все эти авторы закладывают основу различных типов пейзажных зарисовок. Созданные ими описания становятся известными мифопоэтическими комплексами и используются последующими поколениями романистов.

О разделении литератур на северную и южную писала еще Ж. де Сталь в трактате «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800). Она возвела этот тезис в важнейший закон, сформулировав антитезу «южной» и «северной» словесности: «Я убеждена, что существуют две совершенно различные литературы: одна — рожденная народами юга и другая — которой дали жизнь народы севера; у истоков первой стоит Гомер, у истоков второй — Оссиан» [12, с. 184–185]. В своем трактате Ж. де Сталь отмечает: «Северные поэты подвержены одним картинам, южные — другим, и объясняется эта разность, прежде всего несходством климатов» [12, с. 184–185]. Воображение подсказывает писателю самые необычные образы, но эти образы диктуются в первую очередь повседневными впечатлениями от привычных пейзажей.

Север — родина древних кельтов и первых знаменитых поэм Оссиана — воспринимался французскими романтиками, а вслед за ними и реалистами, как возможность обновления гомеровской поэтики. Ж. де Сталь считает, что южная поэзия исчерпала себя, она не затрагивает национальных чувств. Новой для ее времени литературой должна стать литература северная, базирующаяся на произведениях Оссиана, ирландских сагах и скандинавских поэмах. Литература Севера отражает дух своего народа, ее отличает стремление к свободе: «Свободному народу больше пристал дух северной поэзии, чем настрой южной» [12, с. 187].

Роман О. де Бальзака «Серафита» является центральным произведением «Мистической книги». Используемые в ней Бальзаком приемы соединения мистики и реальности, принцип вторжения чудесного в обыденную жизнь, поэтика таинственного, непознаваемого оказали значительное влияние на литературу. Детские впечатления Бальзака от посещения собора святого Гасиана, материнское увлечение сомнамбулизмом и животным магнетизмом, огромная коллекция мистических и теософских книг в родительском доме, которые будущий писатель с интересом читал, — все это сформировало религиозные предпочтения



Бальзака и проложило путь к созданию «Мистической книги». Большое влияние на писателя оказали и работы двух знаменитых теософов-мистиков — Эмануэля Сведенборга и Луи-Клода де Сен-Мартена.

Теологическое учение шведского мистика привлекло внимание романиста в первую очередь потому, что Сведенборг был ученым, владевшим абстрактным мышлением и точными научными методами. Сведенборг стремился соединить науку и религию, считая, что к познанию Бога можно прийти через созерцание природы и человеческого тела. Такая точка зрения не могла не импонировать французскому писателю. Теории шведского мистика Бальзак мог читать в многочисленных французских переводах конца XVIII — первой четверти XIX в. Последователи Сведенборга провозглашали его пророком животного магнетизма, открытого уже после его смерти. Влечение Бальзака к теории магнетизма свидетельствует о сложности его взаимоотношений с католической церковью. Неслучайно в Сведенборге он подчеркивает прежде всего свободу от догматов какой-либо одной, определенной религии (подробнее об этом см.: [10]). Действительно, труды Сведенборга дают новые образцы мистических сюжетов, идеи мистической мифологии и мистического психологизма, которые активно осваивают писатели.

Именно благодаря увлечению Сведенборгом в творчестве Бальзака появляются норвежская тематика и северный холодный пейзаж. Оссиановский колорит сливается со скандинавским и объединяется в понятие Севера: «Зачастую, когда скопища серых облаков, эскадронами пролетавших над горами и елями, укутывали небо тройным покрывалом, земля, лишенная небесных лучей, освещала сама себя. Именно здесь восседали на полярном троне властелины царства холода, главной приметой которого была воистину королевская тишина — обитель абсолютных монархов... здесь царила одна лишь бесполезная мощь льдов» [3].

Несмотря на то что Бальзак никогда не был в Скандинавии, суровый пейзаж северной страны, с которым автор познакомился благодаря работам Конрада Мальт-Брена («Очерк всемирной географии», 1829) и Жозефа Асерби («Путешествие на Северный мыс», 1804), питает воображение писателя, подстегивает его мистическое настроение и вдохновляет на создание образа героя-андрогина: «...дивная красота этих мест сохраняется в своей первозданности и, мы скоро убедимся в этом, вполне созвучна, по крайней мере в поэзии, необычным человеческим судьбам, вершившимся здесь» [3]. Особая атмосфера норвежского пейзажа создает бальзаковские «мистические грезы севера» [3]. Отсюда и возникает образ главного персонажа. Эта встречающаяся в природе Севера вечная оппозиция льда и солнца невероятным образом сливается у писателя в единого героя Серафиту-Серафитуса: «Не союз ли это льда и солнца? Она замораживает и сжигает, то возникает, то исчезает...» [3]. Именно этот персонаж Бальзака напрямую демонстрирует то невыносимое природное сияние, которое проявляется на Севере в заснеженных горах, освещенных солнцем. Этот пейзаж ослепляет, как ослепляет и облик Серафиты: «...я не могу больше смотреть ей в глаза: их яркий свет невыносим» [3]. И так же, как природный объект, цветок — горная камнеломка, сорванная на вершине Фалберга, — сама Серафита источает мистическое телесное свечение.



С приходом весны меняется природа Севера, так же изменяется и настроение героев: «После длительного молчания зимы весенние воды буживали подо льдом и отзывались музыкой во фьорде: очищенные странством звуки накатывались, как волны, наполненные светом и свежестью» [3]. Именно в этот момент Серафита приоткрывает завесу своего таинственного существования и возможного будущего: «Фьорд вновь обрел голос. Иллюзии были развеяны. Все восхищались природой, освобожденной от оков, казалось, она отвечала мощным согласием Духу, чей голос только что разбудил ее» [3]. Так типичные элементы северного пейзажа мистифицируются Бальзаком, не только играя дополняющую роль, но и влияя на принципы сюжетосложения.

Бальзак с точностью географа, но вдохновением поэта описывает малоизвестные тогдашнему читателю норвежские фьорды: «Несмотря на схожесть всех этих своеобразных каналов, у каждого из них есть нечто свое; хотя море повсюду проникло в их изломы, скалы по-разному изборозжены трещинами, а головокружительные пропасти могут поспорить с самыми причудливыми геометрическими фигурами: где-то скала напоминает зубчатую пилу, где-то на ее слишком отвесных плитах не могут зацепиться ни снег, ни северные ели с их тонкими хохолками; а еще дальше сотрясения земли скрутили кокетливую впадину — красивую долину, в которую этажами сбегают деревья с темным плюмажем» [3]. Как истинный ученый, Бальзак «работал с картами и читал заметки путешественников о северных странах», отмечает Н. В. Решетняк [9, с. 49].

Нельзя сказать, что Бальзак создает чисто условный образ Севера, его природные зарисовки вполне точны и близки к реальному ландшафту: «Некоторые из здешних бухт — простые щели с высоты птичьего полета — настолько широки, что льды не в силах сковать целиком бурное море, попавшее в их каменную западню» [3], хотя и избилуют поэтическими приемами олицетворения и метафоричности. Наряду с реальными топографическими объектами Скандинавии Бальзак создает и вымышленные. Он сознательно «строит» некий отрезанный от цивилизации белоснежный, холодный мир северной природы, контрастирующий с теплом и уютом повседневной жизни маленького городка, в котором царят гармония и покой. Детально и образно описывает Бальзак центральную гору Фалберг Стромфьорда — ее высоту, гребень, вершину, склоны, подножье. Гора, «отбивающая у своего подножья в Стромфьорде наскоки моря» [3], неизменно сражается с морской стихией, охраняя от нее свои владения: узкий вход в гавань, гранитные скалы, поросшие деревьями холмы и узкую полосу пляжа. И море и гора олицетворяются автором как наиболее древние мифологические символы природной стихии: «Здесь залив достаточно широк, чтобы море, отброшенное Фалбергом, вернулось, уже смиренно бормоча, к последней гряде береговых холмов с полоской мягкого песчаного пляжа» [3].

Поскольку действие романа происходит в деревне, расположенной в долине Жарвис, напротив плоской вершины Фалберга, то и гора и окружающее ее природное пространство становятся полноправными композиционными элементами, участвующими в развитии сюжета, обозначая



время и место действия (функция хронотопа), создавая определенное настроение, задавая стилевую доминанту произведения, проявляя существенные черты в характерах персонажей. Неслучайно Бальзак выбирает временем действия зиму 1799 – 1800 г., запомнившуюся европейцам как чрезвычайно суровая. Это создает дополнительный эмоциональный фон для мистификации происходящих событий. Описание холодного северного пейзажа нагнетает атмосферу: «Ветер с яростью испанского галерника смел лед Стромфьорда, оттеснил снега в глубь залива» [3]. Восхождение на гору Фалберг становится для героев проверкой их отношений, испытанием на доверие друг к другу и отражением их духовного и нравственного состояния. В то время, когда «...даже самые смелые охотники не решались хотя бы на шаг отойти от своих убежищ, опасаясь не найти под снегом узкие тропинки, проложенные по краям пропастей, расщелин или склонов» [3], Серафитус увлекает Минну все выше и выше в горы. И в этом путешествии именно окружающее пространство, северный пейзаж играет существенную роль в раскрытии характеров персонажей.

Вслед за французскими романтиками Бальзак отмечает, что познание природы — это особое эмоциональное усилие, которое человек направляет как вовне, так и вовнутрь себя. Слияние с природой, ее постижение приближают человека к Богу: «Не зря же Он дал нам способность познавать природу, концентрировать ее в себе мыслью, чтобы с ее помощью вознестись к Нему» [3]. Стоя на вершине своего пути, герои переживают нечто, идущее уже не от разума или воли, а от бескрайней энергии природы, вечной в этих заснеженных и вознесенных к небу горах. Пространство поглощает здесь детали земного бытия, ничто не отвлекает человека от созерцания, вводя его в специфический мистический транс. Можно с уверенностью утверждать, что пейзаж у Бальзака имеет антропоцентрическую направленность: он выступает как средство описания состояния героя через соответствующие психологические параллели.

Отличается спецификой и звуковое оформление северного пейзажа: «...в немой, лишенной своей электрической энергии атмосфере не услышать ни свиста крыльев гаги, ни ее радостных криков» [3]. Бальзак подчеркивает безмолвие Севера, так отличающее его от громкоголового, шумного, пестрого по звучанию Юга: «...ни одна тварь не оживляла эту белую пустыню, где свирепствовал северный ветер — единственный и редко звучащий голос» [3]. В описании нордического пейзажа у Бальзака можно встретить прием фонетического контраста: от полной звенящей тишины до невыносимо громких звуков: «Фьорд не желал отдавать свою добычу, его гулкий глас оглушал, забивал уши...» [3].

Запахи горной северной природы необычны и даже экзотичны для европейского человека, писателю также непросто подобрать слова, чтобы передать их. Возможно, поэтому Бальзак смешивает разные знакомые запахи в описании аромата горного цветка: «...нестойкий и дикий аромат, в котором смешивались запахи роз и апельсинов, придавал нечто божественное загадочному цветку» [3]. Природа Севера воздействует на настроение героя: «...необычный аромат пробуждал в нем печальные,



лишь одному ему понятные мысли» [3]. Так и Бальзак воздействует на все эмоции читателя, воспринимающего текст, заставляя его переключиться на более глубокие семантические пласты чувственного познания.

Роман Бальзака «Серафита» богат различными стилистическими средствами в описании северного пейзажа. Одним из наиболее часто встречающихся приемов стал прием олицетворения. Автор персонифицирует природу как субъекта, создающего и изменяющего этот мир: «любопытное зрелище в глубине этих гор, чьи изломы сглажены многослойными пластами снега и где даже самые острые ребра казались ложбинами, мелкими складками на колоссальной тунике, наброшенной природой на эту местность, тогда еще грустную и монотонную» [3]. Солнце и Луна как наиболее древние природные объекты поклонения и олицетворения выступают в романе в своих исконных ипостасях. Закат северного Солнца, ослепительного днем в горах, автор сопоставляет с умирающим человеком: «...скупой отсвет снегов, слегка искрящихся под лучами бледного солнца, возникающего время от времени, подобно умирающему, старающемуся показать, что он все еще жив» [3]. Небесная сфера у Бальзака одухотворяется. Она возносит приблизившегося к ней человека. «Там, внизу, у вас есть только надежда — прекрасный зачаток веры; здесь же царит вера — осуществленная надежда!» — восклицает Серафитус [3]. Не только Солнце и Луна олицетворяются в романе, меняющийся северный ветер «привносит свою долю» в приближение весны: «Ветер принимался срывать эту вуаль из облаков, которая как-то неловко скрывала вид залива» [3].

При помощи образного сравнения Бальзак точно описывает короткую северную весну: «...норвежская природа прихорашивалась к своей однодневной свадьбе» [3]. Природа выступает у него «как кокетливая невеста», наполняющая «чудесным ароматом свою зеленеющую шевелюру» [3]. Находятся у писателя и многочисленные метафоры для описания самого распространенного природного объекта Севера — снега, например: «...под ослепительным солнцем ярко вспыхнули повсюду огни эфемерных алмазов — кристаллов из снега и льда» [3].

В романе «Серафита» северный пейзаж занимает сильную текстовую позицию. Ассоциативная колористика специфического северного пространства позволяет писателю создать достоверный нордический пейзаж, наделив его при этом мифологическими свойствами демиурга. Необычный, невиданный для читателя характер северной природы стимулирует развитие стилистических средств пейзажного описания. Так в совокупности формируется целостная картина природы Севера с ее ключевыми особенностями и закладывается фундамент стилистических средств, используемый последующими художниками слова.

Список литературы

1. Анисимова И. Н. Языковые особенности пейзажных описаний переводов новелл Ги де Мопассана на русский язык : дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2008.
2. Анисимова И. Н. К вопросу о функциональной значимости пейзажных описаний в структуре художественного текста // Вестник Чувашского университета. 2010. №4. С. 181 – 185.



3. Бальзак О. де. Серафита. URL: <http://royallib.ru> (дата обращения: 15.08.2021).
4. Богданова О. Ю. Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса : дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006.
5. Воронин Р. А. Стилистические средства создания арктического пейзажа в «северных» рассказах Джека Лондона // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, вып. 9. С. 215–219.
6. Мапулова П. А. Функции пейзажа в рассказах о Якутии В. Г. Короленко и В. Л. Серошевского : автореф. маг. дис. Якутск, 2016.
7. Нужная Т. В. Поэтология архитектурного пейзажа в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2018. №1. С. 81–86.
8. Нужная Т. В. Ориентальный пейзаж в романе Ж. де Нерваля «Путешествие на Восток» // Научный диалог. 2020. №11. С. 242–253.
9. Решетняк Н. В. «Серафита» О. де Бальзака и «Снежная королева» Г. Х. Андерсена: архетипы фантастического мира севера // Романский коллегийум : сб. науч. тр. СПб., 2012. С. 47–52.
10. Решетняк Н. В. «Мистическая книга» Бальзака: от истоков к художественному воплощению теософских идей : дис. канд. филол. наук. СПб., 2007.
11. Скибина О. М. Поэтика пейзажа в путевых очерках В. Дедлова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2021. Т. 1, №1. С. 50–56.
12. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989.
13. Уиллис О. Ю. Поэтика городского пейзажа в прозе В. В. Набокова русского периода творчества : дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
14. Acerbi J. Voyage au cap Nord, par la Suède, la Finlande et la Laponie / traduction d'après l'originale anglaise revue sous les yeux de l'auteur par Joseph Lavallée. P., 1804. Т. 5.

Об авторе

Татьяна Владимировна Нужная – канд. филол. наук, доц., Российский государственный гидрометеорологический университет, Россия.

E-mail: ta_nu@mail.ru

The author

Dr Tatiana V. Nuzhnaia, Associate Professor, Russian State Hydrometeorological University, Russia.

E-mail: ta_nu@mail.ru

Л. Г. Дорофеева

«ЗАБЫТЫЕ ИСТОРИИ» ХАНСА КРИСТИАНА АНДЕРСЕНА
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ПИСАТЕЛЯ

Поступила в редакцию 23.09.2021 г.

Рецензия от 29.09.2021 г.

59

Проводится анализ произведений Х.К. Андерсена, опубликованных на русском языке в 2016 г. под заглавием «Забытые истории Ханса Кристиана Андерсена». Их содержание и поэтика рассматриваются в соотношении с этапами творческой эволюции писателя. Ставится вопрос о причинах, определивших незавершенность ряда произведений, и обстоятельствах, побудивших автора отказаться от публикации завершенных текстов. На примере «Забытых историй» прослеживаются формирование творческой манеры писателя и процесс его работы над формами выражения исторических, нравственных, политических, философско-религиозных смыслов в жанрах сказки, притчи, аллегории.

The article analyzes H.Ch. Andersen's works, published in Russian in 2016 under the title "The Forgotten Stories of Hans Christian Andersen". Their content and poetics are considered at the background of the writer's creative evolution. The authors studies the reasons that determined the incompleteness of a number of works, and the circumstances that prompted the author to refuse to publish completed texts. "The Forgotten Stories" become the source for analyzing the writer's creative manner and his work on expressing historical, moral, political, philosophical and religious meanings in such genres as fairy tale, parable, allegory.

Ключевые слова: зарубежная литература, Андерсен, жанр, сказка, притча, аллегория, эволюция творчества, поэтика

Keywords: foreign literature, Andersen, genre, fairy tale, parable, allegory, evolution of creativity, poetics

В 2016 г. в журнале «Новая Юность» были опубликованы ранее неизвестные русскому читателю произведения датского писателя Х.К. Андерсена. Переводчиком, комментатором и публикатором текстов выступил Дмитрий Кобозев, объединивший их названием «Забытые истории Ханса Кристиана Андерсена» [7]. Это значительное событие не осталось незамеченным читательской публикой, но пока прошло мимо внимания андерсеноведов.

Между тем открытие новых текстов автора такой значимости, как Андерсен, всегда способствует более глубокому изучению творческого процесса писателя, пониманию специфики его художественного мира.



Хронологический принцип, по которому расположены тексты в публикации, как справедливо заметил Д. Кобозев, «в какой-то мере позволяет проследить эволюцию творчества писателя» [8]. Об этой эволюции написано немало [4; 5; 9–11]. Но неизвестные ранее тексты, *не включенные* автором в собрания сочинений, *не опубликованные* им по причине незавершенности или каким-либо еще причинам, являются своеобразным материалом, помогающим увидеть процесс формирования эстетической системы и художественной концепции автора в новом ракурсе.

«Забытые» тексты Андерсена были открыты в разное время. Они жанрово и тематически неоднородны, не все завершены, но каждое произведение позволяет судить о замысле, о способе его осуществления, поиске поэтических средств выражения, и, что очень важно, помогает понять логику формирования ценностно-смысловой сферы творчества и художественного мира писателя.

Восемнадцать «забытых историй» можно сгруппировать в соответствии с доминантным типом проблематики, одновременно учитывая хронологию, что позволит соотнести их с этапами творческой эволюции писателя. Обратимся к последовательному их прочтению в ценностно-смысловом и поэтическом аспектах.

К раннему периоду творчества писателя, до 1840-х гг., относятся три текста. Первые два — «Ханс и Грета» и «Голубые горы» — имеют подзаголовок «Короткие истории (из немецкого)». Написанные в 1836 г. для газеты *Dansk folkebladet*, они не были приняты к печати редактором. Важно замечание комментатора о том, что оба текста «являются обработкой рассказов неизвестного немецкого автора» [8], что может объяснить некоторое «выпадение» первого рассказа из ценностного пространства творчества Андерсена.

Рассказ «**Ханс и Грета**» затрагивает нравственную проблематику истинного и ложного в человеческих отношениях на примере двух братьев и их слуг. Рассказ начинается с постановки вопроса о главной жизненной ценности, которой для братьев оказывается материальный достаток. События предваряются описанием собственности братьев, причем, в одном ряду материальных ценностей оказываются земля, хозяйство, животные — и люди (работник и служанка). Между братьями возникает спор о кобыле и жеребце, которые одинаковы по росту и цвету, но «старший брат хотел купить кобылу младшего, тот же, напротив, не отказался бы от жеребца. Что ж, согласны они были только в том, что оба животных должны принадлежать одному хозяину — но никак не могли договориться между собой»¹. Они заключают пари, предметом которого станут нравственные качества их слуг. Слуги аттестованы как честный работник и ловкая служанка. Далее автор, описывая поведение слуг, исследует нравственное содержание понятий честности и ловкости. Как соотносятся они между собой? Какие способы использует ловкость для достижения цели? Хозяин пообещал Грете большое вознаграждение за то, чтобы она помогла ему приобрести жеребца. Служанка путем лести добивается сердечного расположения Ханса, и честный Ханс крадет жеребца у своего хозяина. Ведь обещанная Грете сумма

¹ Здесь и далее текст «Забытых историй» цит. по: [7], курсив в цитатах наш. — Л.Д.



«станет хорошим приданным», а это небезразлично для влюбленного работника. Поначалу Ханса останавливает лишь вопрос «Как скрыть от хозяина кражу?» Заметим, не отторжение мысли о краже, а лишь желание остаться честным в глазах хозяина. Но все же в душе героя начинается нравственная борьба, он понимает, что не может обмануть хозяина даже ради своего счастья, побеждает в себе искушение и признается хозяину во всем. Следовательно, понятие *честности* подразумевает правдивость, неспособность к лжи и одновременно содержит прагматический оттенок: честным быть выгодно, что становится ясным в финале рассказа. Понятие *ловкости* также подвергается многоплановой оценке: со стороны героев, повествователя, читателей. В представлениях хозяина Греты побеждает прагматизм, ловкость он расценивает как в принципе полезное качество, но быть честным все же выгоднее, чем лгать и хитрить. Практические критерии первенствуют перед нравственными. Об этом говорит «поучительный» финал истории: «Теперь важно, чтобы ты женился на Грете, — сказал хозяин. — Тогда ты приведешь ее в мой дом, и у меня будет не только честный работник, но и ловкая служанка». Ханс не мог и мечтать об этом. Честность победила в пари, и тому, кто положился на хитрость, пришлось лишиться и служанки, и кобылы. *Да так, в сущности, и должно было произойти!*» Очевидно, что последняя фраза, при осуждении *хитрости*, говорит о положительной оценке *ловкости*, способной на обман, лесть, воровство и т.д. Такая ловкость может быть *полезной*, значит, нравственно не осуждается. А за *добродетель* — в данном случае честность — человек получает *награду*, что укладывается в протестантскую этику — вознаграждения за добро материальной успешностью в этом мире, но не соответствует системе ценностей, утверждаемой Андерсеном в большей части его произведений. Миру прагматизма и целесообразности в его творчестве всегда противостоит мир красоты и свободы, неутилитарных ценностей, о чем свидетельствуют сюжеты «Гадкого утенка», «Снежной королевы», «Стойкого оловянного солдатика» и большинства других произведений Андерсена.

Сходная ценностная оппозиция выстраивается автором во втором «коротком рассказе» — «**Голубые горы**». Это оппозиция *откровения* и *рационального познания*. Рассказ отмечен очевидным влиянием философии Просвещения с ее установкой на рационализм, который, по версии Андерсена, не противоречит религиозному восприятию мира. Жители некоего местечка «слепы» верят в присутствие Бога в Голубых горах, но после научного «разоблачения» чуда героем-материалистом тайна Божественного присутствия превращается в сказку. Безверие же приводит к безблагодатности, труд людей и вся жизнь лишается смысла и вдохновения. Обретение «зрячей» веры происходит благодаря другому герою — путешественнику, увидевшему в природе действие Божественной силы: «Тогда он преклонил колена пред тем незримым, что являет свою мощь во всем вокруг, и осознал истину в древней вере: да, Бог действительно царил в прекрасных голубых горах! Но одновременно с этим человек уразумел, что нельзя привязывать себя к мертвым словам веры — необходимо следовать смыслу этих слов!» Автор здесь выступает и против слепой веры, и против безверия. Только тому открывается Истина, по Андерсену, кто направляет свой разум к ее познанию, видя



в ней выражение Божественных законов. При этом условии благодать нисходит свыше на человека и просвещает разум. Антропологически Андерсен мыслит в христианском ракурсе: с верой связано сердце, в котором рождаются желания, но эти желания должны быть разумны и направлены на труд, который, в свою очередь, получает вдохновение от молитвы. Понятие труда – одно из ключевых в протестантизме и в религиозно-этической системе Андерсена. Важно, что вдохновение труда может быть только свыше, дается Богом, если желания *разумны*.

Рассказ носит притчевый характер, как и многие другие произведения Андерсена, но при этом излишне дидактичен и рационален, что, возможно, объясняет отсутствие его прижизненной публикации.

62

Сказочная миниатюра «**На смертном одре**» – это рассказ о смерти короля от лица месяца, ставшего свидетелем этого печального события. Миниатюра должна была открывать сборник «Альбом без картинок», но не была опубликована по причине «злободневности сюжета» – возможной аллюзии на смерть датского короля Фредерика VI [8]. Категория смерти относится к ключевым в художественном мире Андерсена, и мотив смерти является одним из главных в его творчестве (см.: «Мертвец», «Ель», «Калоши счастья», «Красные башмаки», «Девочка со спичками», «Оле Лукойе» и др.). Сюжет рассказа противопоставляет мир *этот* и мир *иной*. По мысли автора, момент ухода из жизни связан с ответственностью человека за свою жизнь, и прежде всего – за злые дела. Характерной чертой в творчестве Андерсена является отсутствие идеи о возможности покаяния даже на смертном одре: герой остается один на один со Смертью и своими злыми, жестокими, отвратительными делами, и с чувством ужаса, от которого «на лбу короля выступили кровь и капли пота...» Но возможности покаяния для героя в сюжете не просматривается.

Этот текст является наброском (так его называет сам автор – «бледный набросок»), началом некоего повествования, в котором автор проговаривает свою цель: «прожигать человеческие сердца вплоть до самых потаенных их уголков» этими «зловещими откровениями», что свидетельствует об открытой дидактической направленности автора, борющегося со злом, а это характерно именно для историй и сказок раннего периода творчества.

Остальные «Забывшие истории» появились в промежуток с конца 1840-х по начало 1870-х гг. и относятся ко второму периоду творчества Андерсена, который он сам связывал с понятием «новизны». В это время писатель публикует «Новые сказки», новизна которых, как верно заметил А. В. Сергеев, состоит «в том, что, доступные восприятию ребенка, они адресованы в первую очередь взрослому читателю» [11, с. 71]. Эти истории достаточно легко поддаются тематической и проблематической группировке. В основном Андерсен обращается к социально-исторической, нравственной и религиозно-философской проблематике, одной из ключевых тем для него является тема Родины – Дании, которой посвящены в «Забывших историях» четыре произведения.

Хронологически первая из них, лирическая миниатюра «**О чем поведала старая Ива**», написана между 1847 и 1852 г. Это поэтическая зарисовка, отмеченная аллегоричностью и символикой. Романтический



мир природы отображается в ней при помощи архетипических мотивов дома, дороги, Рая, древа жизни. Главными категориями при этом выступают *время* и *красота*. Центральный образ миниатюры — ива, которой «должно быть, исполнилось больше сотни лет», — одушевляется и обретает черты Древа Жизни, вбирающего в себя жизни окружающих, рождающего их в себе. Это был целый мир — с висячим садиком малины и мокричника, устроившихся на иве, стройной рябинкой, проросшей в ее расщелине, из которой в нанесенном туда черноземе и прелых листьях росли трава и цветы. Сравнение ивы со старцем («Казалось, что дерево, такое сгорбленное, такое дряхлое и почтенное, — это старец... Впрочем, оно и в самом деле было стариком, которому перевалило за сотню лет») подводит читателя к сопоставлению ее с другим персонажем рассказа — стариком, живущим в дряхлой лачуге. Но мотивы древности, дряхлости, связывающие два образа, несут значение жизни, а не умирания. Гнездо аиста, которое лепилось к лачуге, куст бузины, «который каждую весну стоял усыпанный цветами», лопухи, дикий хмель, «здоровенный рогоз, необычайно бархатистый, могучий и крепкий», — все рождает ощущение полноты жизни, ее силы, некоей семейственности и связанности всего со всем: «Старик в лачуге, аист наверху, да я вот тут, у пруда, — говорила старая ива, — мы — одна *семья*». Причем именно старость является скрепляющим этот мир началом. За его пределами пространство упорядочено человеческим трудом, там был «желто-зеленый» овес, и «пшеница уже налилась золотом и созрела». Но в нем не было места ни для бузины, ни для хмеля и лопуха вместе с аистом и стариком, в нем не было *старости*, обращающей взгляд в вечность. Внешнее пространство недружественно к миру ивы и старика, Андерсен обозначает его словом «барщина»: «Частенько неприятно поддувало с севера, ведь к северу от лачуги не было ни единого деревца — ни ивы, ни бузины. Там расстилась огромная барщина».

Во второй части рассказа повествование перепоручается иве. Она вспоминает о старике, которого знала когда-то светловолосым мальчиком, карабкавшимся по ее спине, затем — влюбленным юношей. Ива помнит, как возлюбленная юноши вышла замуж «за богача крестьянина, доставившего ей и скот, и прочие блага, что юноша с кротостью принял и не осудил. Образ старика обретает характерность: он кроток, смиренен, любовь его жертвенна, но развития он не получает, сюжет его жизни не завершен. Это делает рассказ о старой иве зарисовкой, пусть и развернутой. Даже при большем объеме, чем у других «историй», он укладывается в жанр лирической миниатюры с ностальгической окраской и сосредоточенностью на чувстве Родины, что соответствует романтической поэтике.

Остальные три произведения, посвященные теме Родины, созданы в 1860-е гг. «**Рассуждения аиста**» представляют собой фактически только зачин истории. При всей условности повествования от имени птицы, текст автобиографичен. Он выражает отношение автора к Родине («Дания — моя родина, а для тех, кому это не нравится, я — величественная птица севера, которая зимует под солнцем Африки, пока на родине холодно»), чувство социального неравенства, от которого долго страдал писатель («Люди разделяют себя на высших и низших, но при этом, за-



лезая в воду, выглядят одинаково»), и горечь непризнания на родине («Датчане — мои соотечественники, хотя и недружелюбные...»; «Я — датчанин не хуже других...»). В отличие от Дании, в других странах уже в сороковые годы Андерсена принимали с восторгом (подробнее см.: [3; 4; 6]).

«Зеленые острова» — это также зачин неосуществленного произведения, он имеет форму монолога героя-рассказчика о жизни души и о любви к своей земле людей, оказавшихся на чужбине. По сути это гимн Дании, признание в любви ей, выражение чувства Родины, которое охватывает природу («вид моря»), запахи («аромат клевера»), культуру («Гравюры на дереве» Кристиана Винтера). Образ Зеленых островов станет для Андерсена символом Дании и не раз будет встречаться в его творчестве.

Прием повествования от лица птицы Андерсен повторяет в рассказе «Письмо аиста из Суэца перед открытием канала» (1869). Восхищаясь масштабом исторического события, Андерсен все же фокусирует внимание читателя на аистином гнезде, свитом на крыше дома Пера Хансена, по конкретному адресу в Дании. Так рождается архетипический образ Дома-Родины, Дании, столь любимой писателем. Откликаясь на открытие канала, Андерсен говорит не только о цивилизации и ее глобальном значении, не только о силе гениального разума, но и о Родине, доме как вечных и вечных ценностях человеческого бытия.

«Забывтые» произведения Андерсена, даже при их незавершенности, емко иллюстрируют процесс формирования проблемного поля его творчества. Важное место в нем занимает осмысление истории, причем истории «повседневной», не героической. Так происходит в двух одноименных текстах «Картошка» — 1855 и 1868 гг., принципиально отличающихся друг от друга. Первый вариант нетипичен для Андерсена и представляет собой своего рода статью политико-экономического характера, хотя сам писатель в письме к Генриетте Вульф от 16 февраля 1855 г. сообщал о замысле написать «крохотную историйку “Картошка”», при этом *«не статью для какого-нибудь сельского экономического вестника»* [8]. В рассказе в несколько восторженном тоне излагается история появления и распространения картофеля в Европе (как пишет автор, «биография картофеля»), что, собственно, и составляет его основное содержание.

Вполне в андерсеновском стиле написан второй вариант рассказа «Картошка», который можно вполне назвать сказочным. В нем уже чувствуется рука позднего Андерсена-сказочника, он лишен излишней публицистичности и откровенного историзма. Построен он как разговор между обитателями цветника и огорода. Свой голос автор сказки отдает героине-картошке, которая и рассказывает историю картофеля в Германии. Впрочем, вторая попытка реализовать старый замысел автору, вероятно, тоже не понравилась, поскольку обе «биографии» картофеля остались только в черновиках. В цитируемом выше письме есть строки: «Скоро Вы ее (историю. — Л.Д.) прочтете, если только *результат понравится мне самому*» [8]. Но замысел не был оставлен автором, он отчасти реализовался в 1869 г. в истории под названием «Что можно придумать», где есть сюжет с картофелем, сжатый до одного абзаца. Главные мотивы



рассказа — вопрос о предмете поэзии и мысль о раскрытии прекрасного в обыденных вещах. Некий поэт приходит к знахарке и просит излечить его от непоэтичности мира, дающего слишком мало подлинно прекрасных сюжетов. В ответе знахарки приоткрываются, вероятно, творческие тайны Андерсена: «Но ты не умеешь смотреть на вещи, как следует, ты не изошрял своего слуха и мало читал по вечерам: “Отче наш!”. Есть о чем петь и рассказывать и в наше время, умей только взяться за дело! Черпай мысли откуда хочешь — из трав и злаков земных, из стоячих и текучих вод! Но для этого, конечно, нужно обладать даром разумения, уметь — как говорится — поймать солнечный луч! На вот, попробуй-ка надеть мои очки, приставь к уху мой слуховой рожок, призови на помощь Господа Бога, да перестань думать о самом себе!» [2, с. 516].

Чисто андерсеновский подход к истории можно увидеть и в незавершенном рассказе «Хмелевой лист» (1864). История затрагивает тему угнетения крестьян и крестьянских восстаний: «...в старину в Дании, раздираемой внешними и внутренними распрями, крестьянин был для помещика не более чем скот в хлеву: его запросто могли обменять на хорошего охотничьего пса!» К историческим и трагическим событиям автор «заходит» от образа хмелевого листа, который «подслушал» беседу «школьного наставника со всеми своими учениками» о хмелевых шестах. По мнению Д. Кобозева, завершить этот рассказ Андерсену мешали его политические и идеологические пристрастия [8].

Наибольшее число произведений из «забытых историй» 1840—1860-х гг. посвящено философско-религиозной проблематике. Рассказ «Букварь» в центр ставит проблему *слова* и категории времени, противопоставляя «старые добрые рифмы» «новомодным стишкам». В притчево-аллегорической форме автор сравнивает век минувший и век нынешний. Рассказ завершен сюжетно, но автор отказался от его публикации, вероятно, по творческим соображениям.

Важно отметить сосредоточенность писателя на категории времени, входящей в число центральных как в этих историях, так и в позднем творчестве Андерсена в целом. Проблематика времени при этом сопрягается с понятиями жизни, смерти и, конечно, вечности как бессмертия. В этом отношении показательна философская миниатюра, как мы бы обозначили жанр этой незавершенной истории, «Бессмертие», созданная им предположительно в период с 1857 по январь 1861 г. Повествование выстраивается в форме диалога ласточек, разговор которых о человеческих способах увековечивания себя (надписи на глине, на камне храма в Индостане, на листке газетной бумаги) подслушал автор. Диалог становится встречей нескольких точек зрения на бессмертие. Автор здесь выходит за рамки сказки и даже притчи — в жанр философского эссе, пытаясь оставаться в рамках сказочной поэтики. Это особенно для нас интересно, так как раскрывает авторскую эволюцию Андерсена, поиск им способа выражения философской мысли, формулировки глубоких идей, совсем не детских, средствами сказочного, притчевого повествования. Вероятно, авторская позиция доверена четвертой ласточке, которая вполне «по-философски» рассуждает о вечной жизни: «Как начну думать о бессмертии, так просто не верится, что и я, и все мои родители, возможно, наделены им! В бесконечном мировом пространстве ме-



ста хоть отбавляй: его гораздо больше, чем требуется нам, чтобы жить в свое удовольствие — всему ведь, наравне с началом, положен предел». Можно понять, почему автор не завершил и не опубликовал этот текст: его философское содержание явно доминирует над образным. Автор сосредоточен на вербализации своей философской концепции, он ищет формы, соответствующие его эстетической задаче — создать такую версию романтического двоемирия, которая сделала бы явления природы и весь вещный мир доступными детскому восприятию, передавая при этом «взрослые» смыслы.

В этом плане особый интерес представляет сказка-аллегория «**Осел в топчаке**» (1866). Здесь мы встречаем тот редкий для Андерсена случай, когда авторская позиция высказывается прямо. Повествование строится как записки путешественника: «Чуть ли не о каждом из моих португальских странствий можно рассказать целую сказку! Вот одна из них». Случай не просто так назван сказочным: рассказ построен в форме диалога между автором-повествователем и ослом. На наш взгляд, эта история демонстрирует поиск писателем творческого метода, его работу над формой сказочного повествования. Фактически он раскрывает свое видение мира и свой творческий принцип: одушевление, олицетворение явлений природы, животных, быта. Тема беседы — красота и смысл жизни. Осел с завязанными глазами, вращающий колесо для доставки воды, лишенный возможности видеть прекрасный мир, но готовый терпеть несвободу ради куска хлеба, воплощает рабское сознание. Андерсен выражает идею гармонии, объединяющей природу и искусство, в противопоставлении культу материальных благ.

В поэтике Андерсена безблагодатность жизни, лишенной красоты и самого стремления к ней, часто выражается в образах скотного двора и птичника. А истинная красота, гармоничность мира и свобода, несущие благодатное начало, часто связаны с образами из мира дикой природы — аистов, лебедей, кузнечиков, цветов, явлений живой природы.

О философском осмыслении социальных конфликтов говорит незавершенная сказочная история «**Иведе-Аведе!**», время написания которой неизвестно. Имена героев взяты из известных в Дании детских стишков. Тематика определяется конфликтом между властью имущими и человеческим отребьем. Под властью понимается сила газетного слова: Иведе «имел большой вес в газете... распорядился человеческими жизнями и благополучием, приводя в движение подвластную ему машину одним лишь своим приказом», почему и «был своего рода маленьким Господом Богом», то есть сверхчеловеком. Аналогичный мотив позже встретится в сказке «Писарь», где герой, всего лишь писарь, «который сам по себе и полскиллинга не стоил» [2, с. 650], возмнил о себе, что он «маленький господин бог, а подумать, так не такой уж и маленький» [2, с. 651], и стал писать «несусветную околесницу» — «о художниках и о скульпторах, о поэтах, о тех, кто сочиняет музыку» [2, с. 651].

Второй герой рассматриваемого текста, Аведе, — не просто бедный и угнетенный, составляющий контраст Иведе; он — символ всех тех людей, кто предназначен для «топки»: «кухонная тряпка для огромного мирового котла». Социально-политическая проблематика здесь обретает фи-



лософское осмысление, направленное на раскрытие духовного смысла основного конфликта человеческой цивилизации — «право имеющих» сверхчеловеков и остальных людей, предназначенных для «топки».

В произведениях конца 1860-х гг. явно усиливается интерес писателя к религиозно-философской проблематике, о чем свидетельствуют исследователи творчества Андерсена [11; 12], также как и вновь открытые тексты. В коротенькой зарисовке **«О чем рассказывают часы»** (1869) в религиозно-философском ключе осмысливается категория времени. Часы в сказках и историях Андерсена — всегда емкий художественный знак. И чаще всего часы — знак пространственной границы, они находятся на рубеже миров, соединяя их или разъединяя. Часы говорят о смене старого времени на новое, и всегда в ценностном плане (рассказ «Прадедушка»), часы могут совершать чудо, воскрешая события библейского времени, доказывая их вечность (сказка «Самое невероятное»), бой часов знаменует переход от жизни к смерти или преодоление границы между живыми и мертвыми (рассказ «Мертвец»), и т. д. Рассказ часов в рассматриваемой истории выстраивается по логике «от внешнего к внутреннему». Вначале мы видим механическое движение стрелок, количество цифр на циферблате. Затем бой часов на соборной башне обретает судьбоносный смысл и указывает на событие, которого ожидает каждый, поскольку у каждого есть свой час, и у человечества есть тот Час, который определит его судьбу. Финальная фраза вырывается из пространства речи сказочных часов и воспринимается как слово автора, раскрывающего смысл времени и его движения: «А между тем, час предыдущий уже уносится за пределы земли, туда, где во мраке, подобном царившему при сотворении мира, Господь, единый на небе и на земле, парит над водами». Время обретает смысл вечности и обращает читателя к пространству Бога, Творца всего сущего и самого времени.

Осмысление времени как пути к Судному дню мы обнаруживаем в истории **«О чем поют волны морские»** (1869). Но здесь она соединяется с другой, также первостепенной, темой писателя — с пониманием языка природы как Божественного откровения. Произведение не завершено, но все равно рождает ощущение цельности. Трагическим поводом к его написанию стала гибель Генриетты Вульф (1804–1858) — женщины, которую Андерсен называл сестрой и с которой душевно был близок. В «Прибавлении к “Сказке моей жизни”» (1858) Андерсен излагает трагическую историю гибели Генриетты Вульф на пароходе «Австрия», сгоревшем в открытом море, и вопрошает: «Спаслась ли она, *слабая, хрупкая девушка? Или лежит на дне морском? <...>* Сколько раз перед сном молил Бога: “Если есть малейшая связь между духовным и нашим миром, то не откажи мне в вести, в знаке оттуда хотя бы во сне, из которого бы я узнал о ее судьбе!”» [1]. Очевидна близость этих строк с образом погибшей девушки из рассказа «О чем поют волны морские». Одна фраза из автобиографии — «слабая и хрупкая девушка... лежит на дне морском» — разворачивается в сюжетную сцену, изложенную языком моря: на корабле «была женщина, темно-голубые глаза которой выдавали в ней северянку. Ее взор, исполненный любви, блуждал среди волн. Судно было объято пламенем и устремилось в мои холодные объятия в надежде потушить пожар. Так или иначе, но корабль опустился туда, где колы-



шутся водоросли, в мой огромный заповедный сад, а я вторглось в каюты и вновь увидело ту женщину: *она казалась спящей, ее руки мирно покоились на груди, едва заметная улыбка играла на устах, но Смерть уже настигла ее на цветущем дне морском. С датских островов в мои воды были пролиты слезы, горячие и соленые: оплакивали ее, сестру... Корабль стал ей гробом, а волны пропели псалом над ее могилой».*

Важно отметить, что язык моря в художественном мире Андерсена — это язык природного, естественного откровения о мироздании и всех тайнах видимого и невидимого мира. Неслучайно псалом над кораблем-могилой девушки пропели морские волны, являя тем самым свое служение и свою причастность Творцу всего сущего.

68

Завершает публикацию «забытых историй» Андерсена шуточный стих «**Спроси с Амáгера фру!**», написанный в 1871 г., уже в конце творческого и жизненного пути. Образы, сам шуточный тон и ритм этого стиха заимствованы Андерсеном из старых детских стишков [8]. История о том, как «толстый дед» — старая морква — решил жениться «на морковной свет-девице, / Чтоб была нежна, — юна, / Рода знатного она» оборачивается смертью жениха и счастьем (в связи со смертью жениха!) невесты. Безусловно, всё здесь аллегория; весь огородный мир легко проецируется на мир человеческий, как и сама история несостоявшегося брака. И если бы сюжет завершился счастливо для невесты, как мы это видим в прозаическом варианте сказки про морковь, записанной Анной Вуд со слов самого писателя и опубликованной в журнале *Temple Bar* за 1874—1875 гг. ([8]), то содержание осталось бы в рамках проблематики неравного брака с утверждением права на брак по любви. В прозаическом варианте садовник вырывает из грядки жениха, уродливого морковного старика, после чего его невеста Карота смогла «выйти замуж за своего возлюбленного и больше никогда не кручиниться. Так она и сделала — прямо там, перед алтарем — и с тех пор была необычайно счастлива!» [8].

Но в рассматриваемом нами стихотворном варианте финал другой:

И теперь вдовой морковка
Зажила свободно, ловко!
Но не долго: юной, чистой
Угодила в суп душистый!

Такой финал выводит сказочный сюжет на иной — философский уровень, уравнивая всех перед смертью, которая предназначена каждому, и это предназначение должно быть исполнено. Смыслы, которые «спрятаны» в шутовском сюжете, касаются относительности времени и ценностей временной жизни. Эта проблематика присутствует во всем творчестве писателя. Но в особенности она присуща позднему Андерсену, сказки которого обращены к темам жизни и ее смысла, смерти, бессмертия, Рая, его утраты и дальнейшей недостижимости для души.

Подведем итоги. Анализ «забытых» историй Андерсена не только иллюстрирует логику творческого пути автора, но и позволяет увидеть творческий процесс писателя, движение его мысли, поиск им форм



выражения исторической, политической, философской, иначе говоря, «взрослой» тематики, доступных для детского сознания. Тексты, относящиеся к раннему творчеству, подтверждают исходную связь сказок Андерсена с фольклором, которую отмечают все исследователи его творческой эволюции. Конечно, во все периоды творчества писателя отличала сложность проблематики, охватывающей в сравнительно небольшом тексте многие уровни постижения жизни: от бытового, социального, политического уровня (с нравственным акцентом) до религиозно-философской рефлексии, которая в позднем творчестве явно доминирует, что также отмечено исследователями (в частности, об этом пишет Т. И. Сильман, говоря о пути писателя к «сентиментально-религиозным мотивам, которые особенно сильно развиваются в его позднем творчестве» [12]). Но самое интересное заключается не в творческих достижениях писателя, а в том, что у писателя *не получалось*, что его *не устраивало*, что становилось причиной отказа от публикации текста или от завершения начатого. Так, история рассказа «Картошка» говорит о процессе освоения формы повествования от лица сказочного персонажа, в данном случае — картошки, о работе писателя над соединением сказочной формы с конкретным историческим содержанием. В ряде произведений слишком явна дидактика, и Андерсен отказывался от публикации, если не мог добиться в произведении органичности слова и образа сказочного персонажа, как это мы видели в случае с рассказом «Бессмертие». При этом неопубликованные тексты подтверждают неизменную приверженность писателя аллегории и притче, которая, появляясь в ранних произведениях, не только сохраняется, но оттачивается далее, обретая особую андерсеновскую специфику в более позднем творчестве.

Список литературы

1. Андерсен Г. Х. Прибавление к «Сказке моей жизни» // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/a/andersen_g_h/text_1869_pribalenie_k_skazke.shtml (дата обращения: 30.08.2021).
2. Андерсен Г. Х. Сказки и истории : в 2 т. Петрозаводск, 1992. Т. 2.
3. Бекетова М. А. Г. Х. Андерсен, его жизнь и литературная деятельность : био-гр. очерк. СПб., 1892.
4. Брауде Л. Ю. Ханс Кристиан Андерсен : книга для учащихся. 3-е изд., дораб. М., 1987.
5. Грёнбек Б. Ханс Кристиан Андерсен: жизнь, творчество, личность. М., 1979.
6. Ерхов Б. А. Андерсен. М., 2013.
7. Забытые истории Ханса Кристиана Андерсена / пер. с датского, вступ. слово, комм. и примеч. Д. Кобозева // Новая Юность. 2016. №4. URL: https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2016/08/9_133_Andersen.pdf (дата обращения: 30.08.2021).
8. Кобозев Д. Комментарии // Новая Юность. 2016. №4. URL: https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2016/08/9_133_Andersen.pdf (дата обращения: 30.08.2021).
9. Коровин А. В. Генезис жанра истории в творчестве Х.К. Андерсена // «По небесной радуге за пределы мира» (к 200-летию юбилею Х.К. Андерсена) / отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. М., 2008. С. 66 – 94.



10. *Сергеев А. В.* Эволюция жанра сказки в творчестве Х. К. Андерсена // «По небесной радуге за пределы мира» (к 200-летию Х. К. Андерсена) / отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. М., 2008. С. 8–25.

11. *Сергеев А. В.* Жанр литературной сказки в творчестве Х. К. Андерсена // *Stephanos*. 2019. №3. С. 71–76.

12. *Сильман Т. И.* Сказки Андерсена // Андерсен Х. К. Сказки и истории : в 2 т. Петрозаводск, 1992. Т. 1. С. 5–26.

Об авторе

Людмила Григорьевна Дорофеева – д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: lgdorofeeva@mail.ru

70

The author

Prof. Liudmila G. Dorofeeva, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID 0000-0003-4789-3216

А. А. Никифорова

СПАЦИОПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ М. Р. ДЖЕЙМСА «НОМЕР 13»

Поступила в редакцию 15.10.2021 г.

Рецензия от 25.10.2021 г.

Анализ пространственной организации новеллы М.Р. Джеймса «Номер 13» позволяет отметить переход от традиционных готических топосов к современному урбанистическому пространству. Переосмысленным готическим топосам сообщаются в новелле определенные архитектурные черты. Пространство выступает не только в функции аранжировки внутреннего состояния героя, но и в сюжетобразующей роли. Наблюдается стяжение пространства, коррелирующее с проявлениями сверхъестественного в канве повествования. Особое внимание уделяется функционированию пространства онейросферы (Е. Фарино) как места локализации ирреальных событий. Неоднородность временной организации способствует функционированию пространства новеллы как онейрического. В контексте спациопоэтики новеллы «Номер 13» особая роль принадлежит границе реального и ирреального, а дуальность хронотопа репрезентирует принцип лиминальности пространства. Таким образом, основными средствами пространственного художественного моделирования выступают в новелле разнообразие спациопоэтики, вариативность онейрических пространств, лиминальность готического топоса, проницаемость / непроницаемость границ ирреального пространства.

71

The article is dedicated to the spatial organization of the novel by M.R. James "Number 13", published in his first book of collected stories. A shift in the poetical paradigm is noted: the transition from traditional Gothic topoi to modern urban space. According to the Gothic view on the distant past and antiquity, certain architectural features are ascribed to the reinterpreted Gothic topoi. In the novel, space does not only function as an arrangement of the hero's inner state, but also as a plot-forming component. There is a contraction of space, proportional to the presence of the supernatural in the canvas of the narrative. A particular attention is paid to oneirosphere space functioning (J. Faryno) as a place of unreal events localization. James' story showcases the multi-sensory imaging experience through the additional possibilities of dance, voice, correlation of light and shadow, light and dark. The heterogeneity of the temporal organization contributes to the functioning of the space of the novel as oneiric. Special attention is paid to the border of the real and the unreal, its permeability and the means of artistic depiction of these processes. The duality of the chronotope corresponds to the principle of the liminality of space (room 13 in the hotel appears at night and disappears during the day). Thus, the diversity of spatiopoetics, the variability of oneiric spaces, the liminality of the Gothic toposes, the permeability and impenetrability of the borders of the surreal space stand out as the main means for modeling the text.



Ключевые слова: готическая новелла, спациопоэтика, пространство, топос, онейрическое пространство, лиминальность, граница, ирреальное пространство, сверхъестественные силы

Keywords: gothic novel, spatiopoetics, space, topos, oneiric space, liminality, border, surreal space, supernatural forces

Литература тайны и ужаса существует уже более 260 лет, обеспечивая человеку связь с зоной глубинного бессознательного и отвечая потребности в базовой эмоции страха [7, с. 39]. Фридрих Шиллер замечал, что «таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас» [17, с. 41].

Искусство рассказывать страшные истории оттачивалось человечеством веками. Этот процесс не прекращается и в наши дни. Непрерывно формируется пласт различных художественных форм — от фольклорных жанров до современных триллеров и хорроров.

Периодом расцвета готической прозы считается XVIII столетие, когда формируются базовые поэтологические черты готического жанра. Восемнадцатый век известен как век Просвещения и господства разума, тем не менее потребность в леденящих душу историях существовала и тогда, являясь своеобразной оппозицией сухому рациональному мышлению и демонстрируя, что не все в нашем мире подлежит научному объяснению. Английская новелла ужасов (ghost story, horror story) адаптирует основные поэтологические черты готического романа XVIII в., среди которых выделяются пространственно-временная доминанта, особенности персонажно-образной системы, сюжетология, категории тайны и сверхъестественного. Сверхъестественное становится неотъемлемым родовым признаком такой новеллы. Согласно концепции Цветана Тодорова выделяются три категории сверхъестественного: «таинственное», объяснимое с точки зрения разума; «волшебное», относящееся к истинным потусторонним проявлениям, и «магическое», природа которого неизвестна [13, с. 144]. Вне зависимости от того, какому из перечисленных видов иррационального писатели следуют на страницах своих новелл, сверхъестественное является их характерным атрибутом (Р. Киплинг «Необычайная прогулка Морроуби Джукса», Г. Уэллс «История покойного мистера Элвешема») [9, с. 125].

В 1764 г. вышло в свет программное произведение готической литературы «Замок Отранто» Горація Уолпола, заложившее основы жанра. В монографии Эдит Биркхэд «История ужаса: Исследование готического романа» была сделана достаточно успешная попытка классифицировать готический роман. Жанр распадается на несколько подвидов: готический роман (the Gothic Romance), роман напряжения и необъяснимой тревоги (the novel of suspense), роман ужаса (the novel of terror), страшная восточная повесть (oriental tale of terror), ужасная повесть (the short tale of terror) [18].

Более позднюю классификацию готических романов предложил профессор Девендре Варма в работе «Готическое пламя» [19, p. 205]. Он вы-



деляет три школы (направления) готического романа: историческая готика (the Historical Gothic Tale), школа напряжения и необъяснимой тревоги (the School of Terror), школа ужаса (the School of Horror). В качестве произведения, соединяющего существенные черты нескольких школ, он приводит роман «Мельмот-скиталец» Ч.Р. Метьюрина, в котором обнаруживаются особенности школы напряжения и необъяснимой тревоги и школы ужаса. Одной из главных представительниц готического романа в целом и направления «роман напряжения и необъяснимой тревоги» является Анна Радклиф. В рассматриваемой нами новелле Джеймса «Номер 13» присутствует аллюзивная отсылка к ее произведению «Удольфские тайны», подчеркивающая преемственность в ряду жанра и указанной жанровой разновидности. Новелла Джеймса активно заимствует определяющие поэтологические особенности готического романа, совмещая их со спецификой малой прозы.

Традиционными для романной готики стали такие черты, как временная отдаленность описываемых событий (которые чаще всего относятся к Средневековью), замок с его бесчисленными потайными коридорами и подземельями, мистическая окраска пейзажной оркестровки (горы, лес), вторжение inferнального в повседневность, мотив кровной мести, родового проклятия и др. «Готический замок в произведениях Радклиф выполняет, как правило, хронотопическую и метафорическую функции; это материализованный символ средневекового варварства и суеверий; с ним обязательно связана какая-то тайна — кровавое преступление его нынешнего владельца или его предков, потенциальное присутствие сверхъестественных сил и т. п.» [14].

В новелле Джеймса происходит изменение поэтологической парадигмы: на смену открытым пейзажам приходит более наполненное урбанистическое пространство. Вместо замка появляются привычные, характерные для городской среды локусы. В данном случае это гостиница, архитектурные особенности которой акцентируют мотив тайны.

Уже в XVIII в. параллельно с романом идет развитие готической новеллы, хотя приоритетную позицию все еще занимает роман. Готическая новелла как доминантный жанр выходит на первый план в следующем столетии, в связи с исчерпанностью романного жанра. Однако большинство писателей XIX в., по наблюдениям исследователей, относились к жанру *short story* «как к “побочному” продукту своего творчества и не задумывались над терминологией» [6, с. 294].

Фактом, свидетельствующим о жанровой взаимосвязи и обособлении готической новеллы как самостоятельного жанра в конце XIX — начале XX в., являются произведения, отличительная черта которых — стилизация под вставную новеллу [2, с. 61]. Примером может служить вышеупомянутый роман Анны Радклиф «Удольфские тайны», содержащий новеллистические включения. (В свете этого упоминание «Удольфских тайн» в новелле Джеймса выглядит неслучайным и выражает ее связь с опытом большой эпической прозы.)

Среди ярких авторов, работавших в жанре готической новеллы, — Чарльз Диккенс, Роберт Льюис Стивенсон, Джордж Шеридан Ле Фаню. Выделяется плеяда авторов, активно использующих в художественных текстах интердискурсивные включения — материалы из сферы своих



профессиональных интересов. Эта особенность отличает малую прозу медиевиста М. Р. Джеймса, историка-краеведа А. Грея, антиквара С. Бэринг-Гулда и др. [10, с. 93].

«Известный любитель рассказывать байки о привидениях в святочные вечера, доктор Джеймс с течением времени превратился в первоклассного автора литературных страшных историй и разработал свои оригинальные стиль и метод, пригодные служить в качестве образца для поколений прилежных учеников», — отмечает Говард Лавкрафт, развивавший вслед за Джеймсом достижения готической новеллистики [8, с. 286]. Тексты М. Р. Джеймса основаны на трех основных принципах, обозначенных им в предисловии к сборнику «Призраки и Чудеса». Это «атмосфера и искусное нагнетание напряжения», а также представление действующих лиц «в самой спокойной обстановке, за обычными занятиями». Писатель, однако, призывает: «Пусть эту безмятежность нарушит вмешательство какого-либо существа», — и добавляет: также «желателен легкий флер временной отдаленности» [5, с. 5].

Эти принципы ярко иллюстрирует новелла «Номер 13», вышедшая в первом авторском сборнике «Истории антиквария о привидениях» (1904). Перед читателем открывается история некоего Андерсона, прибывшего в датский город Виборг в поисках уцелевших документов из истории римской-католической церкви. Путешественник останавливается в приглянувшейся ему гостинице «Золотой лев», в которой по ночам появляется комната с номером 13, отсутствующая днем. Пытаясь разгадать тайну этого феномена, Андерсон сталкивается с inferнальным существом, причиной появления которого служил пергамент с примерно двадцатью строками рукописного текста. Текст расшифровать не удалось, но автор подводит читателя к мысли о классическом готическом мотиве проданной дьяволу души, которая не может обрести покой [4, с. 291].

Патрик Эзер, рецензируя книгу «Структурирование пространства и ландшафта», отмечает «возросшую в последние годы рефлексию пространства в дискурсе социальных наук» [19, с. 205]. В отечественной науке выделяется позиция А. Ф. Филиппова, отмечающего проблему взаимодействия пространства и его социологической рецепции; пространство — то место, которое, можно сказать, *располагает* людей: пространственно, эмоционально, идеологически, — но оно же и разделяет их: «в нем находятся барьеры для восприятия, но в нем же размещены тела взаимодействующих [16, с. 230]. Проявлением методологического интереса к пространству можно считать введение и обоснование специфического рода рефлексии — топологической рефлексии [Там же].

В контексте новелл М. Р. Джеймса имеет смысл говорить о топохроне (инверсии понятия М. М. Бахтина *хронотоп*): отмечается преобладание топоса над хроносом [16, с. 400].

Пространственная организация произведения отличается разнообразием. Пользуясь терминологией известного польского теоретика Ежи Фарино, читатель прежде всего погружается в «географичность» пространства. «Историческая эпоха или географический локус привлекаются как категории моделирующие, как носители определенных значений или как определенные значимые модели мироустрой-



ства», — справедливо отмечает известный польский теоретик [15, с. 366]. В данном случае имеет место и фабульная мотивировка. Описание Виборга дано довольно подробно. Архитектурные и исторические детали исполняют роль реальной доминанты, которая сообщает условную достоверность описываемым далее событиям. Как уже говорилось, в новелле происходит смещение пространственной парадигмы: на смену открытым пейзажам, замкам и поместьям традиционной «готики» приходит обыденный городской пейзаж. Кроме того, Виборг характеризуется как пространство чужое, непривычное (заграница). Наблюдается свойственный Джеймсу элемент автобиографичности (антикварная тематика вплотную пересекается с его научной деятельностью по изучению и каталогизации древних манускриптов). Джеймс посетил Виборг в 1900 г. во время своей второй поездки в Данию [4, с. 344]. Примечательно, что полуостров Ютландия, где находится Виборг, разделяет Балтийское и Северное моря, что перекликается с положением гостиничного номера 13, который с наступлением ночи разделяет 12-й и 14-й номера, соседствующие днем. Описывая Виборг, автор останавливает себя («Впрочем, я взялся за перо не для того, чтобы описывать тамошние достопримечательности» [4, с. 273]) и переключает внимание читателя на иные пространственные образы.

Уже в названии новеллы анонсируется инфернальный мотив. Число 13, известное как «чертова дюжина», считается несчастливым и зловещим. Таким образом, название новеллы создает «презумпцию семиотичности» [11, с. 339]. Поскольку номер 13 в реальности не существовал, а появлялся только ночью, можно считать пространство номера онейрическим. Пространства такого рода нередко суть реальные области, в которых начинают работать ирреальные законы [12, с. 101]. Как особая черта спациопэтики новеллы выделяется соединение реальных и ирреальных пространств, которые обретают подвижность благодаря трансформации одних в другие.

В соответствии с устоявшейся готической ориентацией на древность автор помещает действие новеллы в старинное здание. Используя архитектурные черты и интердискурсивные включения — сведения об исторических фактах (гостиница «Золотой лев» пережила пожар 1726 г., уничтоживший значительную часть города), автор придает ей черты готического топоса. В этом проявляется новаторство М.Р. Джеймса. Локализация иррациональных событий в стенах обыденной гостиницы происходит и в открывающей сборник новелле «Альбом каноника Альберика», но активно этот топос раскрывается в новелле «Номер 13». К гостинице как месту действия инфернального обращался и предшественник М.Р. Джеймса (высоко ценимый им) Дж. Ш. Ле Фаню в детективно-готической новелле «Комната в гостинице “Летящий дракон”». «Для зрелого периода в творчестве Ле Фаню в целом характерно использование одиноко стоящих домов в качестве центральных топосов, как, например, в новелле “Зеленый чай”. В “Летящем драконе” наряду с топосом дома появляется и топос отдельной комнаты» [3, с. 113]. Однако у Ле Фаню пространство служит лишь для готической аранжировки, у Джеймса же этот топос начинает функционировать как сюжетобразующий и смыслообразующий элемент новеллы.



Предпослав повествованию небольшую историко-географическую справку о городе, Джеймс сужает пространство до трех гостиниц, из которых главный герой выбирает «Золотого льва». Дальнейшее пространственное сужение происходит, когда Андерсон делает выбор между этажами: «От верхнего этажа он отказался сразу, ибо остановиться там означало обречь себя на бесконечные хождения вверх-вниз по лестнице, на третьем этаже не имелось номера нужного размера, и лишь на втором можно было сделать выбор из двух-трех годных по величине комнат» [4, с. 273]. Этот выбор приводит, наконец, персонажа к последней точке сужения: «Он остановил свой выбор на №12, отличавшемся непривычной продолговатой формой» [4, с. 273]. Следующий этап пространственного сужения происходит на стыке реального и ирреального. Выйдя поздним вечером из номера за забытой книгой, Андерсон берется за ручку двери и обнаруживает ее запертой. Оказывается, что дверь ведет в незамеченный (точнее, не существовавший) днем 13-й номер. Пространство номера Андерсона трансформируется «сонным взглядом (курсив мой. — А.Н.) Андерсон обвел свою, освещенную лишь слабым отблеском уличного фонаря комнату и подивился любопытному оптическому эффекту. Обычно полумрак зрительно увеличивает помещение, это же выглядело так, словно сделалось уже, но пропорционально сужению, выше» [4, с. 276]. Полусон, погружение в мечтания, транс и другие подобные состояния являются наиболее частыми мотивировками сообщаемости между реальным и фиктивным миром [15, с. 376]. На стыке сна и яви происходит переход в пространство ойнеросферы. Ежи Фарино отмечает, что в литературных произведениях повествуемый или артикулируемый мир воспринимается как видимый, безотносительно к наличию или отсутствию упоминаний о свете, поэтому любое упоминание об источниках света, его характере, яркости и тусклости источников света неслучайно [15, с. 302]. Именно с наступлением ночи и изменением освещения связана трансформация гостиничного номера и его сюжетообразующее функционирование как онейрического хронотопа.

Выходит, что днем, сам того не осознавая, Андерсон расследует причины появления номера 13 в гостинице, а вечером наблюдает пространственные трансформации. Ирреальное пространство является одновременно проницаемым для воспринимающего его сознания и реально непроницаемым. В первую ночь пребывания в гостинице Андерсон замечает лишь сужение своего номера, отмеченное им как *странность*; во вторую, подойдя к окну (отметим, что окно — проницаемая пространственная граница), он видит тень «соседа» из 13-го номера, «который, как и сам Андерсон, опершись локтями о подоконник, выглядывал на улицу» [4, с. 279], то есть также находился у проницаемой пространственной границы. Тень, согласно исследованию Фарино, репрезентирует причастность к онейросфере, так как является отражением предмета на поверхности [15, с. 376]. На третий день, в согласии с канонической фольклорной традицией, inferнальные события достигли своей кульминации, отмечающей одновременно и пуант новеллы. Подойдя к окну (уже осмысленному нами как проницаемая граница), Андерсон увидел, что inferнальный «сосед» «танцевал: движение тени из соседней комнаты не оставляли в этом ни малейших сомнений. Снова и снова



в проеме окна возникала машущая руками фигура, а худощавая нога вскидывалась с поразительной ловкостью», при этом из комнаты «не доносилось ни звука» [4, с. 285]. Процесс сужения пространства корреспондирует с описанием телесной недостаточности призрака, что усиливает готическую атмосферу новеллы и ее онейрическую ориентированность. Позже, когда в номер к Андерсону заглянул хозяин гостиницы, из соседнего номера донеслось пение: «Голос был высокий, тонкий и хрипловатый, словно певец давно не прочищал горло. О словах и мелодии не шло и речи: голос то взмывал, достигая поразительной высоты, то раскатывался продолговатым *стоном* (здесь и далее выделено мною. — А.Н.) на манер то ли органа, то ли зимнего ветра в печной трубе, то внезапно обрываясь» [4, с. 286]. Таким образом к представленным в новелле онейрическим пространствам добавляется и пространство мультисенсорного изображения и восприятия — пространство танца и пространство пения. Исследуя творчество Анны Радклиф, А.А. Чамеев особо выделяет такой мотив, как «замогильный голос», способствующий созданию тревожной, неуютной, жутковатой атмосферы [14].

«Граница» сама возводится в ранг особого пространства и времени. Каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия-отсутствия», «реального-ирреального», «чужого-своего», «двойного бытия», отмечает Е. Фарино [15, с. 375]. Семиотический образ окна играет роль указателя пределов реальности. Для героев новеллы пространство 13-го номера так и осталось непроницаемым — дверь оказалась заперта, а после и вовсе исчезла. Однако граница проницаема для inferнального существа из номера 13: «Дверь отворилась и протянувшаяся оттуда рука в рваном, пожелтевшем, полотняном рукаве ухватила его за плечо. Сквозь дыры в полотне была видна бледная кожа с длинными седыми волосами. Андерсон поспел вовремя: с криком отвращения и испуга он оттащил Йенсена от двери, которая тут же захлопнулась. Изнутри донесся *тихий смех*» [4, с. 288]. Отметим и временную границу — 13-й номер исчез, когда послышалось «пение раннего петуха». Из этого следует «неоднородность» времени в новелле. Дуальность темпоральной организации новеллы соответствует принципу лиминальности, поскольку в новелле фиксируются два слоя времени: день и ночь, что продиктовано готической направленностью онейрической атмосферы новеллы.

Определенные Е. Фарино виды онейрического пространства могут быть актуализированы с помощью интермедиальных и интертекстуальных элементов.

К особой разновидностью онейрического пространства относится пространство текста. В рассматриваемой новелле структура текста определяется мотивом найденного манускрипта, который частично проливает свет на описанные мистические события. Текстовая организация отвечает запросам усложненной пространственной организации новеллы. Упоминание манускрипта образует раму, окаймляющую повествование, приводит к повышению концентрации таинственных событий в



коротком тексте и способствует разрешению пуанта. Двойное удвоение достигается путем использования приема «текст в тексте» и пересказа событий со слов кузена Андерсона.

Для пространственного сужения характерен переход в онейросферу и влечение ирреального в реальную канву событий. Инферальному Джеймс придает отличительные характерные черты, среди которых — упомянутая выше телесная недостаточность. Это изобразительный прием, использовавшийся еще в кельтской мифологии для характеристики иномирных персонажей и переживаний героев. Н.Г. Владимирова замечает, что в памятниках кельтской старины «устанавливается прямая зависимость между эмоциональным и телесным состоянием героев. Избыточность первого оборачивается телесной недостаточностью или утратой» [1, с. 23]. С телесной недостаточностью соотносится и редуцированность окружающего пространства: призрак тощий, пространство его обитания узкое, сжимающееся часто до небольшого артефакта — книги («Альбом каноника Альберика»), свистка («Ты свистни...»), грабюры («Мещо-тинто») и т. д.

Отмечается как пространственная, так и временная неоднородность. Пространство, которое по законам логики должно быть чем-то статичным, оказывается подвижным, неустойчивым, что позволяет соединять реальное и ирреальное, а также координировать его с работой сознания героя.

Таким образом, своеобразие спациопэтики новеллы определяется разнообразием и вариативностью реально-ирреального, онейрического, лиминарного пространства, подвижность которого оказывается важным моделирующим средством.

Список литературы

1. Владимирова Н.Г. Тело и слово в памятниках кельтской старины // *Polilog Studia Neofilologiczne* / red. G. Nefagina. Slupsk, 2015. №5. S. 23—36.
2. Водолажченко Н.В. Становление и развитие английской готической новеллы в XIX веке // *Вестник Новгородского государственного университета*. 2014. №83, ч. 1. С. 60—64.
3. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном») : дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008.
4. Джеймс М.Р. Номер 13 // *Отель с привидениями и другие таинственные истории*. СПб., 2008. С. 271—292.
5. Джеймс М.Р. Из предисловия к сборнику «Призраки и чудеса: Избранные рассказы ужасов. От Даниеля Дефо до Элджернона Блэквуда» // *Клуб привидений : английские рассказы о привидениях* / пер. с англ. Л. Бриловой. СПб., 2011. С. 5—6.
6. Еремкина Н.И. Английский рассказ XIX века: становление и развитие // *Теория и практика общественного развития*. 2010. №4. С. 293—297.
7. Кадиева Е. Литература ужасов // *Психология*. 2006. №9. С. 39.
8. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // *Лавкрафт Г.Ф. Загадочный дом на утесе*. СПб., 2014. С. 191—293.



9. Лебедева О. В. Английская новелла от истоков к современности : дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2017.

10. Липинская А. А. «Пусть лежит, где нашли»: об одном мотиве британской готической новеллистики // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 4. С. 92–98.

11. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996.

12. Михейкина А. А. Онейрическое пространство в романе Кадзуо Исигуро «Погребенный великан» // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 4. С. 100–106.

13. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М., 1999.

14. Чамеев А. А. Удольфские тайны А. Радклиф как образец сентиментальной «готики» // XXXV Международная филологическая конференция. СПб., 2006. С. 30–32. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/chameev-udolfskie-tajny-radklif.htm> (дата обращения: 13.10.2021).

15. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

16. Философский проективный словарь. Новые термины и понятия. Вып. 2 / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. СПб., 2020.

17. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. М., 1957. Т. 6.

18. Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance. L., 1921. URL: (дата обращения: 13.10.2021).

19. Varma D. P. The Gothic Flame. L., 1976.

Об авторе

Алина Александровна Никифорова – асп., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: a-lina_s@inbox.ru

The author

Alina A. Nikiforova, PhD Student, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: : a-lina_s@inbox.ru

М. А. Александрова

**ДЕКАБРИСТЫ В РОМАНЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ
«ПУТЕШЕСТВИЕ ДИЛЕТАНТОВ»:
КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА, КОНТЕКСТ СОВРЕМЕННОСТИ**

Поступила в редакцию 04.09.2021 г.

Рецензия от 15.10.2021 г.

80

Актуальность темы статьи определяется как запросом современного литературоведения на ревизию советских идеологических трактовок декабризма, так и задачей углубленного изучения романа Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» (1971 – 1977) – культовой книги позднесоветской эпохи. Важнейшее для писателя художественное высказывание рассматривается в контексте декабристского мифа советской интеллигенции, расцвет которого пришелся на 1970-е гг. Цель нашего исследования – прояснить своеобразие авторской концепции декабризма на фоне двух версий идеализирующего мифа о героях прошлого (официальной и оппозиционной, популярной у большинства читателей-современников). Рабочая гипотеза исследования базируется на идеях Г. А. Белой: это проблематизация «бесспорных» исторических ценностей в романном творчестве Булата Окуджавы и тесная связь его исторической проблематики с коллизиями XX столетия. В статье заново поставлен вопрос о преемственности развития декабристской темы в трех романах (трилогии) Окуджавы («Бедный Авросимов», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом»), предпринят анализ сквозных для его творчества метафор, характеризующих трагедию идеалистов в суровой исторической реальности.

The relevance of the topic is determined by the request of modern literary study to revise the Soviet ideological interpretations of Decembrism, as well as by the task of thorough analysis of Bulat Okudzhava's novel "Journey of Dilettantes" (1971–1977), an iconic book of the late Soviet era. The most important artistic statement of the writer is considered in the context of the "Decembrism myth" of the Soviet intelligentsia, which achieved the peak of its popularity in the 1970s. The purpose of the study is to clarify the originality of the author's concept of Decembrism at the background of two versions of the idealizing myth about the heroes of the past (official and oppositional). The hypothesis of the research is based on the ideas of Galina Belaya: it is challenging "indisputable" historical values in the work of Okudzhava and the close connection of historical issues with the present. The article addresses the continuity of the Decembrism theme in three Okudzhava's novels ("Poor Avrosimov", "Journey of Dilettantes", "A Date with Bonaparte"), analyses the metaphor that characterizes the tragedy of idealists in the harsh historical reality.



Ключевые слова: Булат Окуджава, Г. А. Белая, декабристы, миф, ностальгия, контекст

Keywords: Bulat Okudzhava, Galina Belaya, Decembrists, myth, nostalgia, context

Декабристский миф и его интерпретаторы

«Декабристолобие» интеллигенции позднесоветской эпохи трактуется в современных исследованиях как мифотворческая позиция, не имевшая санкции в официальном историческом дискурсе: «Будучи порождением коллективного бессознательного, нуждающегося в определенной сакральной зоне, на которую не распространяется власть... мифотворчество живет по правилам, не поддающимся манипулятивным техникам» [11, с. 56]. При этом обе версии декабристского мифа (как это свойственно всякой апелляции к исторической традиции) осуществляли «преобразование *неоднозначных* фактов прошлого в *однозначные* ценности настоящего» [24, с. 434]¹. Идеологема «декабристы разбудили Герцена», осмеянная Наумом Коржавиным в знаменитом стихотворении «Памяти Герцена, или Баллада об историческом недосыпе» (1969), сменилась столь же монолитными смысловыми «блоками». Актуализация мифа не допускает его ревизии; поэтому автор художественной интерпретации декабризма может испытывать давление не только со стороны инстанций, контролирующих сферу публичного высказывания.

Любое самостоятельное сознание в силах проигнорировать официальный диктат; даже успешные манипуляции общественным мнением — агрессивные «мифы коллективной памяти, поддерживающие претензии той или иной общности на высокий статус, материальные, территориальные, политические и иные преимущества в настоящем» [20, с. 8–9], фактически имеют альтернативу. Об этом свидетельствует весь новейший период отечественной истории. Только массовые репрессии, когда общество «охвачено недифференцированным страхом», а граница между публичным и приватным пространством стерта практикой доносов, обеспечивают молчание несогласных и, следовательно, блокируют коллективную рефлексию [7, с. 29]. При смягчении режима возникает неформальная «приватно-публичная сфера» [7, с. 35–36] в самых разных ее вариантах — от знаменитой интеллигентской кухни до академических кругов, сплоченных признанием собственных авторитетов, лидеров научного свободомыслия. В этом пространстве относительной свободы творятся и рациональные гуманитарные концепции, и мифы как «проекты прошлого», со временем легализуемые для более или менее широкой публики. В советских условиях была неизбежной разобщенность «как образотворческого андеграунда, так и истолковательских групп» [10, с. 322], но вопреки всему либеральная творческая среда постоянно воспроизводила себя: «Исторические разработки Н. Эйдельмана, романы-аллюзии Б. Окуджавы, “Пушкинский дом” А. Битова питались импульсами, символами, чувствами этой среды, в свою очередь, подпитывая ее сами» [10, с. 322].

¹ Курсив в цитатах везде мой. — М. А.



С тех пор в меняющихся исторических обстоятельствах возможности легализации «несанкционированных» идей и текстов то сужались, то расширялись, но унификация исторической памяти стала принципиально невозможной. Каждая попытка централизованно «спроектировать прошлое» раскалывает общество, не отнимая в реальности право выбора: сферой духовной свободы человека — творца и его читателя, зрителя — остается круг «своих». Poleмика с «чужими» на почве истории неизменно укрепляла веру либеральной интеллигенции в собственный «проект прошлого». Между тем рефлексия о сущности почитаемого «своими» наследия всегда требует незаурядной отваги.

Среди художников второй половины XX в. никто не ассоциируется с памятью о декабризме так прочно, как Булат Окуджава. Хотя поэтическая и прозаическая декабристиана непрерывно пополнялась благодаря энтузиазму множества авторов, общественное мнение позднесоветской эпохи отводило Окуджаве уникальное место, словно бы симметричное в этом отношении пушкинскому. Автор послания «В Сибирь» завещал будущему образ идеалистов, чье «дум высокое стремленье» заслуживает воздаяния, носителей неотчуждаемого благородства, которым «братья меч... отдадут» [19, с. 49]; С. И. Чупринин в статье 1985 г. провозгласил Окуджаву самым авторитетным наставником в деле почитания декабристов, олицетворяющих «национальное понятие о чести, бескорыстии и рыцарственной доблести» [23, с. 261].

В «Батальном полотне» была усмотрена «романтическая интерпретация молодости декабристов» [9, с. 4]; «Лунин в Забайкалье» и «Песенка кавалергарда», сопровождавшая в фильме Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья» сюжетную линию поручика Анненкова, воспринимались как манифестации ностальгического культа Героев. Посвящение «Лунина...» Натану Эйдельману становилось в глазах читателей не просто данью благодарности автору блестящей книги, но и ключом к ее актуальным подтекстам. В том же духе трактовалась верность декабристской теме Окуджавы-романиста. Чтение сплачивало всех поклонников дворянских свободолюбцев в своеобразное «тайное общество»: игнорируя официальную трактовку декабризма, «“электорат” диссидентов жадно проглатывал эзопов язык произведений Булата Окуджавы и Натана Эйдельмана» [14, с. 15].

Только Г. А. Белая своевременно поставила вопрос о том, что постоянство «мысли декабристской» в творчестве Окуджавы формирует самобытную, сложную художественно-философскую концепцию, не совпадающую с привычным образом прошлого [3, с. 207]; «Установка Окуджавы на выработку у современного читателя определенных представлений о ходе жизни, о смысле истории, о “высших законах”, по которым должна развиваться духовная жизнь человека, побуждает его превращать факты “устоявшиеся” (так он говорит о прошлом) в факты *дискуссионные*» [3, с. 210–211]. С доступной для подцензурного текста ясностью было сказано о тревоге исторического романиста по поводу неусвоенных уроков прошлого. Благодаря Г. А. Белой научное освоение творческого наследия писателя началось с констатации противоречия: при жизни «Окуджава был прочувствован, но не понят» [4]. Однако и сегодня окуджавская рефлексия о декабризме остается наименее понятой гранью его творчества.



Отказ от мифоборчества по отношению к традициям прошлого, провозглашенный современным декабристоведением [2], все еще действует избирательно. Исследователи декабристского мифа как феномена культурно-исторической памяти зачастую представляют свой объект весьма обобщенно, то есть приблизительно. Поэтому в последние годы Окуджава не раз был объявлен главным ответчиком за поддержание антиисторического взгляда на первых русских революционеров. Так, С. Е. Эрлих связывает эффектной формулой две фигуры: отечественную декабристиану «отличают авторское и жанровое разнообразие — от Николая I до Окуджавы» [25, с. 60]; художник, оказавшийся в паре с автором официального «злодейского» образа декабристов, предстает создателем мистифицирующей версии с обратным знаком. По мнению С. Е. Эрлиха, романная трилогия — «Глоток свободы» («Бедный Авросимов»), «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом» — дает «наиболее яркий пример» лестной для поколения «шестидесятников» анахронической параллели: в изображении Окуджавы декабристы «“все такие богатые, умные, надменные аристократы”¹ — точь-в-точь интеллигенты в своих собственных мечтах», далеких от печальной советской реальности, где они были «на смерть перепуганы держимордами “из Органов”» [25, с. 66–67]. Устойчивость репутации Окуджавы, сложившейся в 1960–1970-е гг., характеризует в первую очередь инерцию воспринимающего сознания. Наша задача заключается в том, чтобы приблизиться к пониманию собственной позиции художника.

«Бесспорные» ценности и их проблематизация

В пьесе «Глоток свободы» (1966) Окуджава еще отдал дань официальной идее «трех этапов освободительного движения» — и уже выразил новые исторические эмоции, рождавшиеся в ситуации конца «оттепели». Но спустя всего два года автор романа «Бедный Авросимов» (1968) оспорил предписанную свыше трактовку первых русских революционеров; тогда же началось полемическое осмысление интеллигентской версии мифа. В понимании Окуджавы *дум высокое стремление* предстает трудным, долгим поиском путей к общественному благу: декабристы «были несведущи и неопытны, и не всегда прекрасны, и не во всем правы, но, страдая, пробираясь в потемках, они, сами того не подозревая, привили своим современникам способность самостоятельно мыслить» [21, с. 345].

Создание «Путешествия дилетантов» пришлось на время расцвета ностальгического культа декабристов, поэтому самая авторитетная в 1970-е гг. интерпретация романа — статья Я. А. Гордина «Любовь и драма Мятлева» (1979) — выдвинула декабристскую тему на первый план. Тезис о «декабристе, опоздавшем родиться», способном, в силу исторических обстоятельств, лишь на пассивное сопротивление [9, с. 4], должен был защитить автора от обвинений в приверженности к «аполитичному» персонажу; но общую установку доброжелательного критика обусловили отнюдь не тактические задачи. Главенство героев 14 декабря в культурном сознании позднесоветской эпохи диктовало «вчитывание» такой же иерархии в роман Окуджавы, внушало представление о том,

¹ Процитирован монолог капитана Майбороды из романа «Бедный Авросимов».



что главное одушевляющее автора чувство — «ностальгия по тому стилю жизненного поведения, которое связывается у нас с эпохой декабристов» [9, с. 4]. К восприятию этой трактовки и ее актуальных подтекстов читатель-современник был хорошо подготовлен — в то время как официальные инстанции пытались противопоставить «заговору» инакомыслящих «единственно правильную» концепцию декабризма; в ситуации идеологического кризиса она отзывалась непредумышленной пародийностью: «Движение декабризма в нашем понимании связывается прежде всего с самоотверженной любовью к народу, свободолюбивыми порывами, преданностью высоким идеалам общественной справедливости, организованным участием в борьбе за воплощение их в жизнь» [12, с. 5].

Декабризм стал отправным пунктом размышлений о главном герое и в других откликах на роман. Так, Б. Хотимский констатировал, что вольнодумец Мятлев, в отличие от людей предшествующего поколения, натура «не столько *мятежная*, сколько *мятущаяся*, *смятенная*», «далеко не “Рыцарь Справедливости”», какими были декабристы, но жертва последствий катастрофы 1825 г. [22, с. 75, 77]. С точки зрения М. Бойко, «Мятлев у Б. Окуджавы не декабрист, а человек безвременья... В его натуре проступают черты надлома», однако важнее то, что «связывает его с дворянской культурой начала века, с широко понятыми принципами благородства, независимости, артистизма» [5, с. 43]. Как сказал Я. А. Гордин, «мы ясно представляем себе, что такое декабристское благородство» [9, с. 4].

Необычность освещения Окуджавой исторического дела декабристов привлекла внимание позднее, в «перестроечном» 1986 г., но и тогда нашлось объяснение, не ставящее под сомнение целостность любимого мифа. Ответственными за исторические оценки были объявлены персонажи — пленники своей эпохи:

Страдание героев обострялось тем, что подвижничество их святых предшественников... жертва этих людей теперь, *страшно вымолвить*, представляется чуть не напрасной... Это нам теперь из дали истории все представляется упорядоченно-неуклонным, а тогда-то, из душной теснины, из беспросветности? [13, с. 537].

Оптимистичное толкование исторической перспективы в данном случае обусловлено, вероятно, настроениями политического момента; в остальном же логика прочтения декабристских страниц романа отражает характерную для либерального сознания советского времени иерархию ценностей: «Из неверия и отравы последующего поколения, от лица тех, кого в общем уже и наследниками назвать трудно», задает Мятлев «болезненный вопрос» [13, с. 537–538] о стремлении «образованных собратьев»

...во искупление собственной вины нарядить этих сеющих, жнущих и пахущих в кринолины и фраки под стать себе самим, чтобы можно было глядеть «в глаза просвещенной Европе»... *А нужно ли было все это?* Чем кончаются у нас вспышки такой отчаянной любви? Никого уж нет, не осталось... а деревни и ныне те ж... [16, с. 331].



Между тем конкретно-историческая мотивировка скепсиса Мятлева не может быть признана исчерпывающей: слишком тесна лирическая связь романиста с героем. «Из дали истории» писателю открылось отнюдь не «упорядоченно-неуклонное» (В. Курбатов) движение к лучшему, которое должно оправдать торопивших будущее свободолобцев, но клубок противоречий, доставшийся в наследство их потомкам. Как раз ко времени работы над «Путешествием дилетантов» относится запись монолога Окуджавы о декабристах, где он размышляет об исторической цене благородного порыва, отсрочившего на десятилетия необходимые стране реформы [6, с. 76–83]. С другой стороны, советский застой, осознаваемый как повторение на новом витке николаевского безвременья, вынуждал мысленно соединить концы логической цепи при поиске ответа на вопрос: *А нужно ли было все это?* Исторический процесс, в который попытались некогда вмешаться декабристы, снова зашел в тупик, обрекая на прозябание и скорбящих о народе «утонченных одиночек» [16, с. 194], *и сеющих, жнущих и пахущих*.

Наконец, предметом рефлексии писателя становится парадокс идеологического «присвоения» декабризма именно теми силами, которые воскресили дух империи Николая I в позднесоветскую эпоху; при этом злободневные аллюзии, особенно внятные на фоне казенной риторики юбилейного 1975 года, превращаются в инструмент масштабного обобщения. Амиран Амилахвари, один из двух авторских *alter ego* в романе, приходит к заключению, что носители «высшего благородства» [16, с. 14] (каким был Сергей Муравьев-Апостол), «одинокие гении» во все века «становятся жертвами собственных собратьев, которые клянутся впоследствии их святостью, собираясь на очередное темное дело» [16, с. 51]. Лицемерие клянувшихся самоочевидно, но посмертно «присвоенные» поневоле оказываются связаны с *очередным темным делом*, — и безвинным в истории не остается никто. Если поклонявшаяся декабристам интеллигенция просто игнорировала официозную трактовку любимых героев, то Окуджава увидел в параллельном существовании двух версий мифа симптом реальной проблемы.

Все это не ослабляет заразительности эмоций героев романа, для которых катастрофа 14 декабря даже спустя четверть века остается живой раной: еще до гибели Лермонтова

...в сердце Мятлева... были похоронены многие другие, удостоившиеся в прошлом чести висеть, быть приставленными к стенке, гнить в рудниках, разбивать головы о двери казематов. И от этого сердце было разбухшим... [16, с. 91].

Автор наделил Мятлева своим пристрастием к личности Сергея Муравьева-Апостола [6, с. 79]. Главную комнату в доме князя украшало «громадное полотно в тяжелой позолоченной раме... живописующее сошествие на американский берег первых конкистадоров» [16, с. 14]; секрет картины заключался в изображении, под видом вождя туземцев, «государственного преступника»: «пронзительный, исполненный силы и страдания умный взгляд останавливал внимание» [16, с. 14]; в этом



взгляде «таилось предчувствие гибели и бессилие перед неумолимостью природы» [16, с. 50], внушающей большинству людей «жажду насилия и власти» [16, с. 51].

Персонажи романа, включенные в декабристский мартиролог, связаны отношениями взаимной дополнительности. Соотнесенной с Муравьевым-Апостолом фигурой предстает разжалованный поручик Распевин, погибший в бою при Валерике. С одной стороны, схватка с горцами на берегу дикой реки представляет собой параллель к историческому сюжету картины, маскирующей портрет казненного. С другой — Распевин, в отличие от товарища по заговору, выступает как носитель иллюзий:

86

В прошлом блистательный поручик... *полный радужных надежд*, подавшись велению сердца и человеческого долга, вышел на отважный поединок со злом, был повержен, сломлен, лишен всяких прав и вместе с соучастниками закован в цепи... Бог весть сколько железной руды выгреб он из сибирской земли, из этой нескончаемой кладовой наших богатств и печали, куда наконец к нему не снизошли. Его перевели на Кавказ в действующие войска солдатом, но до первого отличия в деле. Когда перед охотниками открылся Валерик, *мысль о смерти не возникла у него*. Напротив, он просто *бредил удачей* и скорейшим возвращением в прежнее свое качество [16, с. 10–11].

Уповающий на лучшее Распевин оказывается олицетворением обреченности — и тем самым подтверждает трагическую прозорливость Муравьева-Апостола.

Важное место в этой системе отношений отведено случайной жертве исторического катаклизма — Модесту Жильцову. Власти отказали ему и в беспристрастном разбирательстве мнимой вины (под предлогом, будто «все запираются, сказываясь несведущими» [16, с. 64]), и в милосердии, «ибо... помилование может выглядеть актом несправедливости по отношению к прочим отбывающим наказание преступникам» [16, с. 72]. Судьба «декабриста поневоле» с говорящим именем (Модест означает *скромный*) характеризует не только жестокость императора, видящего повсюду нераскаянных врагов. Будучи приравнен каторжным приговором к действительным участникам *отважного поединка со злом*, Жильцов в их ряду символизирует предел слабости. Поэтому «святая слепота» одних [16, с. 194] парадоксальным образом смыкается с беспомощностью других.

Открытые исторические вопросы

Кульминационный эпизод в развитии декабристской темы — кавказская встреча князя с «давнишним ниспровергателем устоев» [16, с. 372]. Разжалованный офицер, которому за долгие годы солдатчины не выпало случая отличиться или погибнуть в бою, знававший убитого при Валерике «старика Распевина», он остается безымянным и является Мятлеву в призрачном ореоле, словно бы из-за черты бытия, из вечности. От лица персонажа, наделенного таким необычным статусом, оглашены идеи, выводящие полемику автора романа с традиционным представлением о декабризме на новый уровень.



Собеседник Мятлева оказывается выше обращенного к нему сострадания, хотя двадцатипятилетнее наказание «показалось внезапно столь жестоким и фантастичным, что захотелось кричать и бить кулаком по столу» [16, с. 372]. Негодование против жестокого победителя, столь естественное, неожиданно вызывает отпор со стороны побежденного:

— Неужели он¹ никогда не поймет, что это слишком высокая цена за его чистую совесть? — воскликнул Мятлев раздраженно.

Солдат, конечно, понял, кого имеет в виду этот... петербургский гость.

— Видите ли, ваше сиятельство, — сказал он спокойно и серьезно, — за все, вероятно, надо расплачиваться. Некоторые в молодости полагают или надеются, что цена может оказаться ниже. Это заблуждение. Мы с ним и одногодки, почти одногодки, и оба это уже хорошо теперь осознаем...

— Так ведь это он устанавливает цену, а не вы!

— Видите ли, дело в том, что цену устанавливают сами поступки, как выяснилось, и, к сожалению, этому нельзя научить, это надо у з н а т ь самому... Ежели у вас с ним счеты, — продолжал солдат тихим, ровным голосом, — о цене можно не беспокоиться: меньше, чем полагается за зло, ни одному платить не придется...

— Да жертва-то вы! — сказал Мятлев, слабея.

— Кто знает, — улыбнулся солдат, — этого никто не знает...

— Да вы вслушайтесь, вслушайтесь, что он говорит, — шепнула Лавиния, сжимая руку Мятлеву, — *кажется, он прав...* [16, с. 373].

Чуткость Лавинии — важный аргумент в споре. Пристрастия Мятлева глубоко человечны, но они же мешают ему увидеть, что все участники противостояния, осуществившие свою историческую волю, несут равную ответственность. Несомненно, Окуджава в этом эпизоде отрефлексировал собственные симпатии, которые властно влекли его (подобно многим) к возвеличению страдающей стороны. Показательно, что в диалоге с открытым финалом невостребованным остается такой привычный для советской декабристианы ход, как апелляция потерпевших поражение к потомкам, чья историческая пронизательность и благодарность «первенцам свободы» решают все. Преодолевая заданный традицией уровень понимания, писатель находит убедительный прием, который в ином свете представляет историческую коллизию: на истину указывает не «третейский суд», но сам декабрист, заслуживший это право всей своей жизнью; именно его слово веско опровергает упрощенные оценки ситуации. Признание его правоты означает, что благородно-односторонний декабристский миф не может быть источником критериев для суждений о прошлом.

Окуджава заново ставит вопрос о ценности опыта декабристов, шире — об историческом предназначении таких идеалистических поступков, не достигающих конкретных целей, но оставляющих по себе долгую память. Наделив своего безымянного героя высшей мудростью, автор именно ему доверяет констатировать, что *никто не знает* окончательных ответов; в то же время перед каждым поколением вечные проблемы встают неотвратимо.

¹ Разрядка в тексте принадлежит Б. Ш. Окуджаве.



Диалог с Пушкиным

Послание «В Сибирь», будучи первым актом мифологизации декабристов, продолжало играть важную роль в формировании ностальгического культа рыцарей свободы. Если толкование текста как «предсказания победы революции» потеряло авторитетность вместе с официальной версией декабристского мифа, то оптимистический пафос стихотворения оставался востребован: он был источником «лучезарного» ореола героев эпохи, все более настойчиво идеализируемой в качестве «золотого века». Отсылки к пушкинскому стихотворению содержат все исторические романы Окуджавы (см. подробнее: [1]), и с самого начала его творческая рецепция отмечена иной, нежели в первоисточнике, тональностью.

Эпизод фантазий Авросимова об освобождении Пестеля из крепости представляет собой развернутый парафраз пушкинской метафоры:

Как же все это должно свершиться? Как же будет он уходить от сих стен, сквозь решетки, через штыки? Где она, где та счастливая лазейка, которая снилась ночами?.. Или воистину весь Петербург только этим и дышит, вздымая свою больную грудь, и будет так, что все, крича и ликуя, хлынут на эту стену, так что она рухнет, и полковник, пожелтевший от раздумий и боли, выкарабкается из-под развалин, чтобы упасть людям на руки? [17, с. 253].

Сравним:

...Придет желанная пора:
Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.
Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут [19, с. 49].

Автор послания лирическим усилием разрешает современную, длящуюся драму; автор романа имеет дело с исторической реальностью, не оправдавшей надежд на торжество братства — ни в николаевскую эпоху, ни в XX столетии. Сама буквализация метафоры *темницы рухнут*, то есть конкретность действия («все, крича и ликуя, хлынут на эту стену, так что она рухнет» [17, с. 253]) подчеркивает невероятность события. Декабристиана Окуджавы позволяет достаточно уверенно реконструировать личный (собственно авторский) подтекст фантазий персонажа: неспособность воспринимать отстраненно беду полуторавековой давности, живое чувство боли — все это сублимировано в мечте «маленького человека» о невозможном.

Дальнейшую рефлексию Окуджавы о пушкинской утопии во многом объясняет стихотворение «Я вновь повстречался с Надеждой...»



(1976), написанное в период работы над «Путешествием дилетантов». «Несчастью верная сестра, // Надежда» [19, с. 49] сродни его собственной героине:

Я вновь повстречался с Надеждой — приятная встреча.
Она проживает все там же — то я был далече,
все то же на ней из поплина счастливое платье,
все так же горящ ее взор, устремленный в века...
Ты наша сестра, мы твои удивленные братья,
И трудно поверить, что жизнь коротка [15].

Сестра-Надежда, чей взор всегда устремлен *в века*, и грустная констатация, что *жизнь коротка*, зарифмованная с метафорой вечности, дают наглядность одной из важнейших антиномий творчества Окуджавы; она проецируется и на романнный образ судьбы декабристов.

Тайное неистребимое сочувствие, которым окружены в мире «Путешествия...» побежденные, лишь подчеркивает невозможность чуда, беспомощность *любви и дружества* перед земной властью; поэтому «удостоившиеся в прошлом чести висеть» уравниены с обреченными «гнить в рудниках, разбивать головы *о стены казематов*» [16, с. 76]. В символ безнадежности возведено самоубийство в Петропавловской крепости полковника Булатова, разбившего голову о стену [8, с. 60–64]. Контрастная параллель к *рухнувшим темницам* усилена мотивом плена времени. Распевин успел состариться прежде, чем его освободила смерть в бою; но еще тяжелее участь наказанного бессрочной солдатчиной. Объективный ход истории ведет к переменам. Злопамятный властитель, который тоже стареет («Мы с ним одногодки», — замечает безымянный декабрист о своем палаче [16, с. 338]), сам себе готовит возмездие — поражение в Крымской кампании; наступление эпохи амнистий и реформ неизбежно. Однако для тех, кто застигнут безвременьем, оно длится вечно, а *жизнь коротка*.

В «Свидании с Бонапартом» мотив короткой жизни также сопровождается аллюзиями к пушкинскому тексту, но полемические акценты расставлены иначе. *Темница* (крепость) — метафора государственного порядка, претендующего быть основой бытия. Бездушный камень неизбежно переживет идеалистов, чей порыв — лишь отражение «вечного поединка неумейной фантазии с *хладным гранитом*» [18, с. 509].

Заключение

Атмосфера ностальгического культа декабристов стимулировала исторические штудии писателя, благодаря которым сложился его трезвый взгляд на декабризм как явление прошлого; однако полемика с декабристским мифом как современным явлением, глубоко укорененным в культуре, не была прямолинейной. Сложность авторской позиции выражает в зрелом творчестве Окуджавы сама поэтика исторических «портретов». Символизация фигуры Сергея Муравьева-Апостола в качестве беспомощного прозорливца, видящего впереди не только собственную гибель, но и бесконечную цепь насилия, предвещает историко-философские метафоры «Свидания с Бонапартом».



После «Путешествия...» критика революционаризма усиливается, но вместе с тем возрастает и пафос сострадания к декабристам — двойникам «бумажных солдат» любого столетия, участникам трагедии, повторяющейся из века в век. Таким образом, роман «Путешествие дилетантов» явился важнейшим этапом формирования экзистенциальной проблематики творчества Окуджавы.

Список литературы

1. *Александрова М. А.* «Оковы тяжкие падут, темницы рухнут...»: пушкинская поэтическая утопия в рецепции Булата Окуджавы // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2021. С. 114—124.
2. *Андреева Т. В., Ильин П. В., Белоусов М. С. и др.* Историческая память России и декабристы. 1825–2015 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История. 2016. Вып. 2. С. 168—181.
3. *Белая Г. А.* Литература в зеркале критики. М., 1986.
4. *Белая Г.* Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджава. Спец. вып. [Лит. газ.] 1997. [21 июля]. С. 15.
5. *Бойко М.* Этот близкий неразгаданный век // Литературное обозрение. 1979. №10. С. 42—45.
6. *Виноградов Вл.* Монолог Мастера о декабристах : [расшифровка фонограммы] // Голос надежды: Новое о Булате. М., 2009. Вып. 6. С. 76—83.
7. *Воронков В.* 25 февраля 1956 года — начало «разномыслия» в СССР // Разномыслие в СССР и России (1945—2008). СПб., 2010. С. 28—36.
8. *Гордин Я.* Гибель полковника Булатова // Аврора. 1975. №12. С. 60—64.
9. *Гордин Я.* Любовь и драма Мятлева // Литературная газета. 1979. 1 янв. С. 4.
10. *Дубин Б. В.* Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001.
11. *Загидуллина М. В.* «Пушкин и декабристы» в свете теории мифа // Челябинский гуманитарий. 2009. №3 (9). С. 56—65.
12. *Комментарий* отдела критики: [К разделу «Два мнения о романе Булата Окуджавы “Путешествие дилетантов”»] // Литературная газета. 1979. 1 янв. С. 5.
13. *Курбатов В.* За шлагбаумами // Окуджава Б. Путешествие дилетантов. М., 1986. С. 534—555.
14. *Леонтьев Я. В.* Может ли подвиг быть напрасным? (Юбилейные заметки о декабристах) // «Мы дышали свободой...»: Историки Русского Зарубежья о декабристах. М., 2001. С. 7—23.
15. *Окуджава Б.* Я вновь повстречался с надеждой... // День поэзии — 1977. М., 1977. С. 37.
16. *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов: из записок отставного поручика Амирана Амилахвари : роман. М., 1980.
17. *Окуджава Б. Ш.* Бедный Авросимов : роман // Избр. произв. : в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 25—264.
18. *Окуджава Б. Ш.* Свидание с Бонапартом : роман // Избр. произв. : в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 265—527.
19. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1948. Т. 3, кн. 1.
20. *Репина Л. П.* Память о прошлом и история // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории. М., 2008. С. 7—18.
21. *Русские писатели в журнале «Secul 20»:* Булат Окуджава [о романе «Бедный Авросимов»] // Вопросы литературы. 2007. №1. С. 344—346.



22. Хотимский Б. Мятлев, гуляющий «сам по себе» // Литературная Грузия. 1977. №8. С. 73–77.
23. Чупринин С. И. На ясный огонь // Новый мир. 1985. №6. С. 258–262.
24. Шацкий Е. Утопия и традиция / пер. с польск. М., 1990.
25. Эрлих С. Е. Россия колдунов. СПб., 2006.

Об авторе

Мария Александровна Александрова – канд. филол. наук, доц., Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, Россия.

E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

91

The author

Dr Maria A. Aleksandrova, Associate Professor, Nizhny Novgorod Linguistics University, Russia.

E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

Я. Альмусса

РЕЦЕПЦИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
СИРИЙСКИМИ ПЕРЕВОДЧИКАМИ И КРИТИКАМИ
В КОНТЕКСТЕ ГЕРМАНО-АРАБСКИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Поступила в редакцию 19.07.2021 г.

Рецензия от 08.09.2021 г.

92

Рецепция произведений немецкой литературы в Сирии рассматривается в общем контексте германо-арабских литературных отношений. Устанавливается актуальность проблемы восприятия немецкой литературы носителями арабского языка. Подробно характеризуется деятельность ряда переводчиков (Абдо Аббуд, Фуад Аюб, Мохаммед Джадид, Ахмед Аль-Хаммо), которые сыграли важную роль в популяризации произведений немецкоязычных авторов в Сирии и в арабском мире в целом. В качестве примера для более подробного анализа рецепции немецкой литературы в Сирии был выбран роман Патрика Зюскинда «Парфюмер».

The article deals with the issue of reception the German literature in Syria in the general context of German-Arab literary relations. It has been established that now the problem of German literature perception among the Arabic language speakers is relevant. Syria is not considered to be a center for translation of works into Arabic, though the number of translators and publishers popularizing German literature in Syria is growing. The activities of translators (for example, Abdo Abbud, Fuad Ayub, Mohammed Jadid, Ahmed Al-Hammo), who played an important role in promoting the works of German-speaking authors, are examined in detail. The novel by German writer Patrick Süskind «Perfumer» («Das Parfum») was chosen as an example for a more detailed analysis.

Ключевые слова: рецепция, перевод, литературные связи, немецкая литература, арабское культурное пространство

Keywords: reception, translation, literary connections, German literature, Arab cultural space

Литературные связи, традиционно определяемые как «проникновение одной литературы в мир другой литературы» [2, с. 53], являются индикатором взаимодействия разных народов посредством литературного творчества, в том числе усвоения одной литературой художественного опыта другой литературы. Важность этих отношений исходит из того, что рецепция произведений зарубежной литературы представляет образ народа, его социально-духовные проблемы и историю в глазах других народов. Этот вид культурного обмена действительно является одной из приоритетных форм диалога цивилизаций.



Диониз Дюришин, рассматривая понятия межлитературных и внутрилитературных связей и отношений, справедливо утверждает, что посредством изучения этих связей можно проследить литературную эволюцию в соответствующий период времени, увидеть «состояние художественно-литературных и эстетических норм воспринимающей литературной среды» [1, с. 106].

Используемый нами термин «рецепция» означает «процесс заимствования и приспособления определенным обществом разнообразных текстов культуры, возникших в другой стране или в другую эпоху» [2, с. 53], осуществляемый, в числе прочего, посредством перевода. А. И. Мемедуллаева пишет, что «произведение рассматривается не как отдельно существующая художественная ценность, а как элемент системы, в которой оно находится во взаимодействии с реципиентом, то есть читателем» [3].

В литературоведении существует понятие «рецептивной эстетики», которое связано с восприятием литературного текста. У читателя, как и у автора, есть свой «горизонт ожидания» (нем. *Erwartungshorizont*), то есть для литературы-реципиента (в нашем случае – сирийской) важна степень готовности к принятию ценностей другой литературы, связанная с уже сформировавшимся эстетическим опытом. Этот термин был предложен немецким ученым Г.-Р. Яуссом. Немецкая рецептивно-эстетическая школа (Констанцская школа), главными представителями которой были Ганс-Роберт Яусс и Вольфганг Изер, занималась изучением восприятия произведения читателем. В. Изер выдвигает рецептивную теорию, согласно которой читатель взаимодействует с текстом, декодируя его и превращая в произведение.

Трудно, даже невозможно изучать сирийско-немецкие литературные связи вне общего контекста отношений, существующих между арабским миром и всеми немецкоязычными странами, а именно Германией, Швейцарией и Австрией. Немецкая литература, переведенная на арабский язык, опубликованная в Сирии, переводилась также и в других арабских странах, например в Египте, Ливане и Кувейте. Переводились также критические работы о немецкой литературе с языка соответствующей страны на арабский язык.

Распространение немецкой литературы в Сирии, с одной стороны, обусловлено общими факторами, определяющими механизм арабо-германских литературных отношений, а с другой – специфическими факторами, связанными с художественным своеобразием немецкой литературы и сирийского опыта восприятия художественной литературы европейских стран. На первый план среди специфических факторов выходит статус сирийской книги и сирийской печати в целом. Распространение сирийской литературы ограничивается почти исключительно национальными рамками, поэтому сирийская литература не настолько популярна, как египетская, ливанская или кувейтская.

Существуют издания, специализирующиеся на художественном переводе. Одним из самых популярных является журнал «Иностранная литература» («Аль-адаб Аль-ажнабия»), издаваемый Федерацией арабских писателей. Ведущую роль играет издательство «Аль-Мада» (редак-



тор — Умам Каббани), в которой существует популярная серия переводной литературы «Нобелевская библиотека» («Мактабет Нобель»). Она включает в себя публикации арабских переводов произведений всех лауреатов Нобелевской премии по литературе, включая таких немецких писателей, как Томас Манн, Генрих Бёлль, Герман Гессе и Гюнтер Грасс.

В последние годы несколько сирийских издательств посвятили большую часть своих программ литературному переводу (например, «Вард», «Хоран» и «Кадмуса»). В этом контексте следует упомянуть публикации сирийского министерства культуры, которые составляют высокий процент литературных переводов, включая несколько переводов на немецкий язык.

94

Сирия не является страной, которая реализует широкомасштабные переводческие проекты, такие как проект «Тысяча книг» в Египте. Книги в Сирии не печатаются в большом количестве экземпляров и не распространяются широко в арабских странах и в остальном мире. Поэтому Сирия не привлекает известных переводчиков.

Несмотря на негативные внелитературные факторы, немецкая литература в Сирии все же имеет резонанс как в переводческой деятельности, так и в литературно-критическом восприятии. Что касается переводов, то с начала 1950-х гг. в сирийском культурном ареале нашла отражение деятельность по переводу произведений немецкой литературы на арабский язык либо непосредственно с немецкого, либо с языков-посредников, таких как французский и английский. В начале 1950-х гг. возник значительный интерес сирийцев к немецкой литературе, когда был опубликован опосредованный перевод знаменитого романа Гёте «Страдания юного Вертера» с французского, переводчиком был Нахле Уорд. В этот же период вышли два перевода драматических произведений Шиллера, «Вильгельм Телль, или За свободу» и «Племянник-дядя», оба были опосредованно переведены с французского Абдо Аббудом.

В первой половине 1950-х гг. в Сирии были изданы два сборника, сыгравшие важную роль в популяризации немецкой литературы: «Шедевры немецкой литературы» [9] и «Избранные рассказы немецкой литературы» [11]. Первая книга, переведенная с французского Фуадом Аюбом, содержит арабизированные переводы восьми произведений немецкой литературы за авторством Шиллера, братьев Гримм, Гейне, Зудермана, Т. Манна и Цвейга. Вторая книга, «Избранные рассказы немецкой литературы», содержащая тексты братьев Гримм, Гофмана, Цвейга и Т. Манна, была опубликована Сухайлем Аюбом в 1955 г. Хотя переводчик не преследовал цель представить в переводимых им текстах историю немецкой литературы во всех ее значительных именах, эта книга смогла дать сирийскому читателю адекватное представление о важнейших персоналиях немецкой просвещенческой, романтической и реалистической литературы XVIII, XIX и XX вв. Хотя выбор текстов был основан не на строгих научных критериях, а на субъективных читательских вкусах, что побудило переводчика посвятить две трети книги Стефану Цвейгу, а качество перевода, к сожалению, было невысоким, эта книга стала заметным событием в деле освоения немецкой литературы в Сирии.



В упомянутых изданиях представлены в основном авторы немецкой литературы Нового времени. Во введении к первому Фуад Аюб характеризует ключевые этапы развития национальной словесности и литературные направления, появившиеся в Германии в XVIII в. Особое внимание автор уделяет отказу от культа разума в рамках ведущего направления того времени — «Буря и натиск». Он пишет: «Немецкая литература, в первую очередь, имеет интеллектуальное значение, поскольку немецкие писатели не обращают внимания на “форму”, в отличие, например, от французских писателей. Для них важно содержание, мысль и творческая личность» [9, с. 27]. Упомянув учение Ницше об «аполлоническом» и «дионисийском» началах, критик ставит в соответствие дионисийскому началу творчество Гердера, а аполлоническому — произведения Винкельмана, Лессинга, Гёте, Вильгельма Гумбольдта.

Однако данный этап рецепции немецкой литературы в Сирии ограничивался переводами отдельных произведений с языка-посредника, и он сильно отставал от рецепции немецкой литературы в Египте, где Мохаммед Эршад, Абдельрахман Бадави, Махмуд Ибрагим аль-Досуки и другие осуществили качественные арабские переводы многих первостепенных произведений непосредственно с немецкого (не говоря уже о литературных произведениях, переведенных с языка-посредника).

В начале 1970-х гг. в Сирии начался новый этап рецепции немецкой литературы, представленный как в переводческой практике, так и в литературно-критическом осмыслении. В этот период на культурной сцене появился ряд сирийских переводчиков, которые добились заметных успехов в литературном переводе непосредственно с немецкого. Например, Мохаммед Джадид, изучавший немецкий язык и литературу в Каирском университете, после возвращения в Сирию осуществил ряд важных литературных переводов: «Ткачи» Гауптмана, «Строители мира» Цвейга, «Поэзия и правда» [4] и «Фауст» Гёте. Салах аль-Хатем, переводчик и критик, перевел на арабский язык несколько романов Бёлля («Женщины у берега Рейна», «Групповой портрет с дамой»). Набиль Хафар перевел на арабский язык четыре пьесы Брехта (в том числе «Конференция по промыванию мозгов», «Святая Иоанна скотобое»), роман Зюскинда «Парфюмер» и рассказы Зегерс, романы «Лучшая жизнь» Пельтцера и «Гильгамеш — царь Урука» Мильке.

Ахмед Аль-Хаммо арабизировал пьесу Георга Кайзера «Граждане Кале», а также, в соавторстве с доктором Ахмедом Хайдером, издал на арабском языке «Избранные произведения современной поэзии ГДР». Ахмед Хайдер перевел на арабский язык книги Петера Сонди «Теория современной драматургии» и «История швейцарской литературы», а также принял участие в создании «Антологии современной поэзии в Германской Демократической Республике» на арабском языке, которые были опубликованы в Сирии.

Известным переводчиком и исследователем немецкой литературы является Абдо Аббуд. Он перевел книгу немецкого германиста и писателя Вальтера Хенка «Современная драма в Германии» (1983), сборник рассказов Анны Зегерс «Вандалы» (1981) и «Самые красивые детские сказки» Вальтера Хенка (1991). Однако его усилия были сосредото-



ны прежде всего на изучении рецепции немецкой литературы в арабском мире. Он написал два труда, которые оказали большое влияние на читательское восприятие литературы Германии в арабском мире, — «Современный немецкий роман — сравнительно-рецептивное исследование» (1993) [6] и «Современный немецкий рассказ в свете его перевода на арабский язык» (1996) [5]. Абдо Аббуд рассматривает взаимодействие арабской культуры с европейской (немецкой) литературой с начала XX в. до момента написания исследований. В арабском мире мало работ, посвященных именно анализу взаимодействия этих двух культур. Аббуд объяснил этот недостаток огромными языковыми и культурными барьерами, которые существуют между Германией и арабским миром. Книги Абдо Аббуда «Миграция текстов — исследования в области художественного перевода и культурного обмена» (1995) [8] и «Сравнительное литературоведение — проблемы и перспективы» (1999) [7] представляют собой циклы очерков, посвященных литературно-языковым отношениям немецкого и арабских народов. Первая, безусловно, интересна для специалистов по арабскому языку и литературе, а также для исследователей смежных тем, в том числе проблем лингвистики. В работе «Сравнительное литературоведение...» автор утверждает, что современная арабская проза находится под сильным влиянием западной культуры, то есть сами жанры романа и рассказа сформировались в арабских литературах в результате рецепции литературы Запада. Абдо Аббуд написал несколько критических исследований, посвященных творчеству ведущих немецких и немецкоязычных писателей, таких как Шиллер, Гейне, братья Генрих и Томас Манны, Зегерс, Дюрренматт.

Итак, благодаря совокупным усилиям критиков и переводчиков Сирия играет все более важную роль в освоении и популяризации немецкой литературы в арабском мире.

Одним из самых популярных произведений в арабском культурном пространстве, в том числе в Сирии, следует признать роман Патрика Зюскинда «Парфюмер», который был переведен сирийским переводчиком Набилем Аль-Хафаром в 1997 г. и опубликован в издательстве «Дар Аль Мада». Читательский успех романа «Парфюмер» в арабских странах обусловлен не только динамикой сюжета, но и абсолютной новизной темы и новаторскими идеями романа. Согласно рецептивной теории «горизонта ожиданий» Г.-Р. Яусса, читатель воспринимает и оценивает текст, опираясь на опыт, полученный при взаимодействии с другими текстами. Читатель подходит к тексту с ожиданиями, определяемыми жанром и стилем произведения, а новые, незнакомые мысли и идеи всегда вызывают его обостренный интерес. В арабской культуре, как и в европейской, харизма личности в первую очередь основана на зрительном образе, а роман «Парфюмер» обращает внимание читателя на другой аспект восприятия — обоняние. Помимо этого, было высоко оценено писательское мастерство Зюскинда, который с предельной точностью описал многообразный мир запаха, который можно назвать «главным героем» романа.

Отметим, что рецепция романа в арабском культурном пространстве не обошлась без критических акцентов. Арабские читатели не были го-



товы к столь прямолинейному, содержащему элементы грубой действительности сюжету романа. С другой стороны, Ахмед Фуад, известный сирийский писатель, говорит, что сложность романа могла помешать читателям в полной степени оценить его: «Повествование полно символизма: отношения, каждое описание, каждый мужчина или женщина, с которыми встречался Гренуй, были символом чего-то, во всех его путешествиях. Арабский читатель склонен прочитывать “Парфюмера” как реалистическое произведение, вопреки авторской интенции и заложенному в нем символизму» [12]. Постмодернистская многомерность «Парфюмера» также вызвала своеобразный отклик в Сирии и других арабских странах, что связано с соответствующим «горизонтом ожидания» читателей.

Однако положительных отзывов было намного больше. Например, поэт и журналист из Бахрейна Брюин Хабиб писал, что «Патрик Зюскинд проникает в наши умы и устраняет брешь в наших чувствах, а именно, обонянии» [13]. Он отмечал, с каким мастерством в романе описаны запахи, как они влияют на разум и поведение людей. Зюскинду удалось мастерски изобразить Францию и Париж XVIII в., благодаря чему читатель отчетливо видит улицы и уголки Парижа с его грязью, плесенью и неприятными запахами. Также автор представил в романе виртуозные описания ландшафта, он привел читателя к вершинам гор, чтобы дать возможность вдохнуть свежий ветер, затем он вознаградил читателя ароматом апельсинового и жасминового ароматов, смешанных с солеными морскими ветрами, в заключении «надушил» читателя ароматом сливы с запахом травы и свежей листвы. Автор также тонко объяснил способы дистилляции духов, перечислил типы цветов с их названиями, функциями и ароматическими сортами и объяснил их полезность и редкость в мире парфюмерии.

С одной стороны, роман увлекает необычной формой. С первого взгляда невозможно определить жанровую специфику романа, потому что в нем, как и в других произведениях постмодернизма, жанровые разновидности тесно переплелись между собой — это и детектив, и исторический роман, в нем также присутствуют черты романа воспитания. С другой — «Парфюмер» требует осмысленного чтения, чтобы понять его многослойность, увидеть аллюзии и скрытый смысл. В связи с этим Амани Абу Рахма, палестинская исследовательница и переводчица, рассматривая особенности литературы постмодернизма, писал, что «постмодернизм видит в форме не противоядие от смысла, а скорее эффект, возвращающий нас к контекстам, которые уже существуют и являются семиотически наполненными» [11, с. 10].

Для критического осмысления и перевода на арабский язык были отобраны по большей части произведения немецкой классики. Это связано в первую очередь с тем, что именно классические произведения всемирно известных авторов позволят читателям познакомиться с культурой другой страны. Однако постепенно «горизонт ожиданий» арабского, в том числе и сирийского, читателя под влиянием западноевропейского постмодернизма меняется, о чем свидетельствует специфика рецепции романа Зюскинда «Парфюмер», который с интересом принят в арабских странах, в частности в Сирии.



Список литературы

1. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.
2. Коппад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
3. Мемедуллаева А. И. Литературная рецепция художественного произведения // Современные научные исследования и инновации. 2016. №8. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/08/70534> (дата обращения: 20.03.2021).
4. عبده عبود. الشعر والحقيقة. دمشق، عدد 342، 17/12/1992.
5. عبده عبود. رواية ألمانية معاصرة. استقبال الأدب الألماني في العالم العربي: نبذة تاريخية. 1993.
6. عبده عبود. الرواية الألمانية الحديثة دراسة استقبالية مقارنة. دمشق. 1993.
7. عبده عبود. الأدب المقارن - مشاكل وأفاق. دمشق. 1999.
8. عبده عبود. هجرة النصوص - البحث في مجال الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق. 1995.
9. عبده عبود. التاريخ الألماني الحديث في ضوء ترجمته إلى اللغة العربية. الصحوة العربية. دمشق. 1953.
10. أماني أبو رحمة، معن الطائي. المساحات التالية: طريق ما بعد الحداثة. هبة الأرواك. القاهرة، 2012.
11. سهيل أيوب. قصص مختارة من الأدب الألماني. بيروت. 1995.
12. أحمد فؤاد، مراجعة رواية العطر. (مصدر الكتروني). URL: <https://www.3alammowazy.com/2019/12/blog-post.html> (дата обращения: 20.03.2021).
13. العربي القدس الروائح، حبيب بروين. (الالكتروني مورد). URL: <https://www.alquds/D9%B1%D8%co.uk> (дата обращения: 20.03.2021).

Об авторе

Яра Альмусса — асп., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: yara.almoussa.212@gmail.com

The author

Yara Almoussa, PhD Student, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: yara.almoussa.212@gmail.com

Ю. О. Любановская, А. А. Остапенко

**CROWD RELATION В АСПЕКТЕ КОНКУРЕНЦИИ
ТРАДИЦИОННЫХ И SOCIAL MEDIA**

Поступила в редакцию 23.07.2021 г.

Рецензия от 30.10.2021 г.

99

Рассматривается вопрос поглощения аудитории традиционных медиа социальными сетями. Проводится атрибутирование основных характеристик этой новой интегрированной массовой аудитории. Выявляются векторы влияния процессов упомянутого поглощения на качество контента традиционных медиа. В обзорном прогностическом плане отмечаются тенденции интеграции традиционных медиа в новые цифровые коммуникативные пространства, ставится вопрос о перспективах такой интеграции. Выводы верифицируются на примере деятельности регионального новостного портала, отраженной в метриках профилей аудитории и данных по посещаемости сайта в рамках реализованного проекта.

The article considers the issue of audience absorption by traditional media and by social networks. The main characteristics of this new integrated mass audience are identified. The authors describe the correlation between the mentioned absorption processes and the quality of traditional media content. In general, there are trends in the integration of traditional media into new digital communication spaces, and the authors question the prospects for such integration. The conclusions are verified on the activities of the regional news portal, which are traced in the audience profile metrics and site traffic data within the framework of the implemented project.

Ключевые слова: аудитория, социальные сети, randomness, conformity, technocentricity, конкуренция, контент

Keywords: audience, social networks, randomness, conformity, technocentricity, competition, content

Когда в начале нулевых годов идея размещения журналистского контента на площадках социальных сетей была впервые заявлена редакционному сообществу [7], имевшему кроме принта еще и сетевые версии изданий, мысль показалась сколь интригующей, столь же и маловероятной. И действительно, хотя собственный сайт любого российского федерального издания имел в сравнении с соцсетями однозначно меньшее количество подписчиков, он был своим собственным, аутентичным, с накопленными за долгие годы сотрудничества читателями. Аудитория



изданий была лояльной тематике и спикерам. Каждая редакция под нее выбирала (или адаптировала) глубину раскрытия проблемы, количество фокусов проблемно-тематического ядра, качество инфоповода и его источников, скорость реакции на событие. Расчеты на рекламные поступления также сыграли определенную роль: премиальные расценки на рекламу не всегда были обусловлены количеством аудитории, имел значение медийный бренд, то есть мера репутационного веса, своеобразная конверсия накопленного доверия аудитории. Перемещение контента с сайта медиа в социальные сети нивелировало бы эти различия, размывло позиционирование, накопленный паблисити и, в итоге, обезличило бы медиа. В результате действия объективных причин идея интеграционного перехода не прижилась [8].

Но уже меньше чем через десятилетие, согласно аналитическому обзору медиатрендов 2012 – 2020 гг., сделанному ведущим экспертом РИА «Новости» В. Гатовым [7], конкуренция социальных и традиционных медиа разворачивалась в двух плоскостях: технологической и антропологической. Основу первой – явной и уже хорошо описанной отечественными исследователями – составила мультимедийность контента, в смысле как его больших возможностей и широкой функциональности, так и характера участия в его создании рядовых пользователей. Подписчики всегда были и будут более продвинутыми и ранними адептами технических новинок, чем профессионалы-журналисты, хотя бы в силу массовости и механизмов подражания и заражения. Ведь очевидно, что «межплатформенное использование медиа позволяет в наибольшей степени удовлетворить аудиторные запросы, так как различные платформы могут быть наиболее востребованы для различных целей» [11]. Но ведущей и фундамирующей, на наш взгляд, при этом оказывается «мягкая сила» человеческой природы массовой аудитории, то есть особенности crowd-аудитории.

Цель настоящей работы – выявление возможного вектора влияния процессов поглощения на качество контента традиционных медиа. Исследование основано на локальном материале, поэтому его выводы носят обзорный и прогностический характер, не претендуя на фундаментальное объяснение нового феномена.

В предыдущей работе [2, с. 145] мы поднимали вопрос о характере участия, месте и роли российской массовой аудитории в формировании добавленной стоимости информационного продукта на примере телевидения и пришли к выводу, что именно благодаря ей в момент озаконления и дальнейшей намеренной межличностной трансляции и происходит «удорожание» значимости новости, прирост репутационного капитала медиа, а значит, и расчетной стоимости интегрированной трансляции рекламного продукта для рекламодателя. Для обозначения деятельности по наращиванию участия телеаудитории в процессе увеличения добавленной стоимости мы предложили термин *Crowd Relation*, так как «номинация “связь” для описания результирующей этих отношений, по нашему мнению, была бы наиболее верной ввиду перманентности, неформальности, паритетного характера проистекания и наличию потенциальной возможности для взаимодействия» [2, с. 147]. И, как нам тогда виделось, предлагаемая субъектность – *crowd* – более



точно отражала суть этой деятельности и намечающиеся видоизменения характера актора, прежде именуемого массовой аудиторией. На сегодняшний день метаморфозы стали еще более наглядными, и мы полагаем, что указанные тенденции носят общий характер и могут быть экстраполированы на другие аналоговые медиа — как отечественные, так и зарубежные.

Вопрос о демассификации аудитории во всем мире поднимался еще в середине прошлого века [9, с. 55]: благодаря вкладу, главным образом, электронных СМИ численно аудитория выросла экспоненциально, но примерно так же падало ее доверие, а следовательно, привязанность к конкретному носителю информации, и в результате мы получили процесс фрагментирования массовой аудитории между различными каналами и конкретными представителями такой силы, что говорить о массовости стало невозможно. Приход на медиарынок практик маркетинга и брендинга, по идее, должен был притормозить размывание лояльной аудитории, но на деле еще более ее расщепил. Теперь аудиторию стали называть целевой, подразумевая, что именно на ее тематические приоритеты и будет ориентироваться медиа, но четко определить их из-за анонимности, гетерогенности и пространственно-временной распределенности субъекта по сей день нет никакой возможности. «Усыхание аудитории» вкупе с размыванием лояльности вызвало возражение у рекламодателей, которые стали искать перспективную замену для традиционного актора массовых коммуникаций и обрели ее сначала в виде новых медиа, а затем, еще более продуктивно, в виде *social media*. На языке маркетинга это можно было бы назвать диверсификацией целевых рынков, что чревато сменой товарной категории для продукта в общем и инфопродукта в частности: он больше не воспринимается как обладающий стоимостью товар для продажи, а понимается аудиторией скорее как форма бесплатного развлечения или прокрастинации.

Исход аудитории традиционных медиа в соцсети надо было, если не прекратить, то хотя бы приостановить [10]. И многие отечественные практики приняли решение мимикрировать композиционно и тематически под сети, чтобы аудитория не видела разницы в подаче и вернулась к своим старым подпискам. Однако, по нашему мнению, обращение, пусть и временное, к стандартам подачи информации в социальных сетях, следование приоритетам и интересам сетевой аудитории приводят традиционные медиа к необратимым метаморфозам функционально-сущностного порядка.

Об аудитории *social media* писалось достаточно много [4; 6; 12], поэтому, опираясь на работы других отечественных исследователей, рассмотрим только следующие важные для нашего прогноза атрибуты новой интегрированной аудитории: рандомность, всеядность (нет стойких интересов), конформность (стадность), техноцентричность. Остановимся на каждом чуть подробнее, чтобы аргументировать свое видение.

Под рандомностью (от англ. *random* — случайный, несистемный) мы подразумеваем отсутствие у аудитории-толпы приоритетных и постоянных источников информации. В качестве ориентира выступает позиция в рейтинге популярности новости и количество просмотров: что популярно, то и значимо [11; 12]. Влогеры-подростки, ставшие в мановение



ока миллионерами, сами не могут объяснить секрет обрушившейся на них популярности. Если раньше мы могли провести параллели между лояльной аудиторией, тиражами и многолетней наработкой стандартов качества контента, подбором персон героев и ньюсмейкеров материалов, репутацией журналистов, тем, что называется композиционно-графической и тематической моделью СМИ [10], то сегодня аудитория-толпа во главу угла ставит вирабельность контента — его способность к дальнейшему спонтанному и массовому воспроизведению (репосту) [3, с. 215]. Ситуация осложняется принципиальной анонимностью аудитории, ее фейковостью, так как общеизвестно, что сообщаемые в профиле данные, используемые и анализируемые поисковыми машинами, вызывают вопросы в части достоверности.

В отсутствие объективных характеристик о портрете целевой аудитории, ее приоритетах, возможных интересах, ценностях, культурных кодах медиа не может заниматься своим тематическим планированием, вести работу с рекламодателем в части продюсирования новых форм или тематик. Зачем тратить на это ресурсы, если аудитория всеядна? В результате «адаптированный под сети» контент отличает редкое смысловое упрощение, сокращение объемов, фрактальность изложения — то, что принято называть *glance-journalism*, формат изложения новостей, приспособленный под циферблат часов, то есть, только заголовок и ключевые слова. Если прежде значимым было «что», а чуть позже «как», то сегодня становится все более важным «когда»: быстрее, сиюминутнее, моментальнее в подготовке, просмотре, потреблении. «Mobile only аудитория не готова потреблять объемный контент, требующий внимательного и длительного чтения (более 3–5 минут)» [12]. Соответственно, оказывается излишним следовать требованиям жанра, особенно так называемых длинных материалов — очерка, статьи, интервью, беседы. И это не поиски новых жанроформ, как, например, реплика или прямая речь на страницах издания «Коммерсантъ». Это скорее полный отказ от системы, аннигилирование жанра как такового, ажанровость. Тем более, что эрозия традиционных жанровых форм вряд ли может быть замечена и оценена аудиторией-толпой.

Конформность аудитории, по нашему мнению, выражается главным образом в стремлении воспроизводить, дублировать ставший популярным контент. Подавляющее большинство публикаций, составляющих контент соцсетей, делается по принципу «делай как мы, делай с нами, делай лучше нас». Используемые форматы подачи контента незамысловаты — повтор челленджа (от англ. *challenge* — вызов), исполнение популярного танца, песни, пародирование кумиров. При этом необходимо заметить, что пользователь атомизирован, заключен в «пользовательский пузырь», состоящий из его подписчиков, который блогер вынужден обслуживать, чтобы считаться востребованной фигурой в виртуальном пространстве. Для того, чтобы быть для всех комфортным, надо быть конформным — в интересах, ценностях, мнениях [6]. По крайней мере в сети, где действует принцип ситуативной самосегментации. По совокупности, это «лишает аудиторию фиксируемой идентичности, сводит ее до некой аморфной и пассивной массы, которую еще предстоит расшевелить или утихомирить» [2, с. 148].



Техноцентричность новой аудитории является следствием ориентации на облегченную функциональность производства контента самими пользователями, а также предоставляемого им IT-индустрией широкого инструментария обработки и воспроизведения контента. Сама по себе эта характеристика аудитории не может быть оценена как негативная или позитивная, но влияние на характер контента она оказывает колоссальное. Прежде всего это адаптация формы подачи под мобильные устройства [3, с. 67] — качество разрешения, объемы, вертикальная прокрутка и монтаж и т. п., что приводит к опрощению и миниатюризации контента, зачастую с потерей смысла и логики изложения, к мозаичности картины мира и клиповому сознанию аудитории [11]. Другая проблема — отзвук всеобщей и тотальной геймификации, уместной и неуместной: «пользователи смартфонов нацелены на потребление контента, содержащего развлекательные и игровые формы (мемы, GIF-анимация, интерактивные опросы), в том числе и в новостях политической и экономической тематики» [1, с. 114]. Учитывая продуктивность игровой подачи в плане привлечения и удержания внимания, все-таки отметим ее нерелевантность серьезному разговору на политические, экономические и социально значимые темы.

В качестве иллюстрации рассмотрим результаты по-своему успешного эксперимента, проводимого с января по июнь 2021 г. калининградским новостным порталом «Klops.ru», интегрированным в региональную Русскую медиагруппу «Западная пресса». С целью привлечения наиболее платежеспособной части аудитории 20–30-летних калининградцев было принято решение опробовать новый формат презентации контента, сближающийся как минимум с двумя социальными сетями — *Instagram* и *TikTok*. От первой были взяты интерперсональная тональность, формат «житейской истории» (от англ. «сториз»), прагматизм (полезность) и дискретность (несохраняемость) контента [10]; от второй — тематическая ориентация на развлекательный мейнстрим, хайп, формат короткого видео [12]. За указанный период специально созданной командой из четырех сотрудников (редактор, два журналиста и видеоинженер) было подготовлено 144 выпуска формата «сториз», размещенных в специальном разделе на главной странице портала.

Прежде всего бросается в глаза жанровая метаморфоза. По совокупности формы, тематики, способы и цели отображения были номинированы 8 групп: *Новость* (30 % от общего числа материалов), *Развлечение* (21 %), *Ликбез* (17 %), *Квиз*, *Путеводитель*, *Научпоп*, *Соцопрос* и *Лайфхак* (примерно равное разделение оставшихся объемов между всеми). По итогам нашего контент-анализа указанного материала представляется правильным свести его к трем метаобразованиям: *Новости*, *Интертеймент* (включающий в себя *Развлечения*, *Квиз*) и *Ликбез* (включающий в себя также *Путеводитель*, *Научпоп*, *Соцопрос* и *Лайфхак*). С точки зрения функциональной нагрузки контент не выдерживает критики, так как нацелен он, в первую очередь, на горизонтальную коммуникацию, а не на информирование, что становится понятным, если учитывать глубину раскрытия темы и количество возможных фокусировок.

Согласно изученным нами данным редакционного анализа и метрик посещаемости, с учетом достаточно слабо артикулируемого информа-



ционного повода в группе *Новости*, логично выглядит следующее распределение по количеству совокупных просмотров: *Развлечения* лидируют (27% от общего числа заходов), затем *Новости* (22%) и замыкает группу лидеров *Ликбез* (18%). Лишь раз, в марте, новостной контент превысил остальные (28% против 24% и 17%), в остальное время в лидерах материалы нежурналистского характера: январь — *Ликбез* (29%), февраль — *Развлечения* (37%), апрель — *Развлечения* (42%), май — *Соцопрос* (66%). Хотя совокупная аудитория проекта выросла за время его реализации в 2,5 раза (с 15 до 45 тыс. чел.), обращает на себя внимание количество просмотров на человека — всего 1,1 пользователя на материал от общего числа подписчиков. Даже без учета статистической погрешности становится ясно, что пользователи просматривали материал единожды и больше к нему не возвращались, не репостили. Иными словами, дополнительной аудитории на свой сайт медиа не получило, материалы просматривались ранее наработанной аудиторией. Наиболее вероятной причиной провала данного конкретного проекта, по нашему мнению, является слабая проработка процедур предварительной маркетинговой аналитики. Редакция ограничила сегментирование лишь рамками возрастного критерия (20–30-летние калининградцы), решив, что они будут достаточными, чтобы определиться с тематическим наполнением, а сам по себе формат сториз достаточно популярен среди молодежи, чтобы привлечь аудиторию. На помощь должны были прийти процедуры самосегментирования аудитории. Наблюдая за основными качественными и количественными параметрами профилей, адресами переходов (то есть информационными стоянками аудитории), направлением и содержанием комментариев, реакцией на материалы, редакция намеревалась корректировать свою композиционно-графическую и содержательную модель без отрыва от производства. Данный подход выглядел состоятельным при ориентации на привычную медийную аудиторию — слушающую и слышащую, проактивную, с системой ценностей и приоритетов, привыкшую к долгим и продуктивным отношениям со СМИ, взыскующую качества, но согласную дать медиа право на ошибку. Однако новая интегрированная аудитория, вкусив социальных сетей, изменилась принципиально — ее тематические приоритеты надо угадать с ходу, в противном случае проекту придется «умереть». Наше наблюдение за проблемно-тематическим ядром, системностью выхода рубрик приводит к выводу о тематической дезориентации коллег-практиков. Похоже, критерием для выбора инфоповода выступало только отслеживание тенденций и следование за мейнстримом самих сетей.

Слабым местом оказалась и техническая адаптация формата под протокол сайта новостного портала. Если в социальных сетях просмотр материала, создание контента, передача или сохранение реализуются по стратегии «в один клик», то на сторонних сайтах аналогичный девайс требует как минимум трех последовательных кликов, что непривычно долго и неудобно для сетевой аудитории, особенно молодой.

И вот что важно: на основании метрик выяснилось, что основной аудиторией проекта вместо 20–30-летних оказались пользователи возрастной категории 45+. Объяснить данный феномен редакция не смогла. Но он оттолкнул потенциальных рекламодателей, которые по ис-



течении «пилотного срока» отказались от участия в проекте. На сегодняшний день проект свернут, а редакция новостного портала «Klops.ru» находится в поиске новых форматов адаптации.

Резюмируя, мы выдвигаем гипотезу, что наметившаяся тенденция использования платформы социальных сетей в качестве площадки для контента, воспринимаемая многими медиа как временный стратегический маневр, будет иметь для традиционных СМИ негативные и необратимые социальные, экономические и дисфункциональные последствия. На этапе технологической мимикрии аудитории к медиа, возможно, и вернется, но это будет уже атрибутивно не та аудитория, и вернется она, скорее всего, ненадолго. Не впадая в излишний алармизм, мы предполагаем, что, если не искать другие методы интеграции аналоговых СМИ в дигитализированную действительность, в долговременной перспективе социальная сеть поглотит медиа — содержательно, технически и финансово.

Мы полагаем, что между спецификой аудитории и тематикой продуцируемого контента, функциональной направленностью медиа есть прямая закономерность: чем больше будет деградировать аудитория, тем больше будет разрушаться институт СМИ. От традиционной ориентации отечественных и мировых медиаменеджеров на количественные показатели — аудиторию, тираж, рейтинг, рекламные бюджеты — следует отказаться и перейти к поиску новых качественных ответов на вызовы дигитализации отрасли.

Нам видятся три возможных сценария развития данного вектора, каждый из которых требует своего дальнейшего изучения и предметного рассмотрения. Первый, наиболее радикальный, характеризуется полной потерей СМИ своей функциональной и сущностной идентификации, когда в результате интеграции медиа становится одним из *up-date* сервисов; весь цикл создания и потребления контента происходит на платформах и в стандартах социальных сетей. Второй сценарий представляет собой коллаборацию или симбиоз, в результате которых медиа трансформируется в дополнение к социальным сетям, интегрированное с ними технологически, например в части бесперегородного доступа, единого интерфейса, упрощенных возможностей хранения и распространения, но сохраняет некоторую функциональную самостоятельность. Отметим этот вариант сценария как наиболее вероятный, по нашему мнению, на текущий момент. Третий сценарий подразумевает сегрегацию и реципрокционизм, понимаемый нами в смысле взаимовыгодного сотрудничества на ситуативной основе, например в части перекрестного промоушна, анонсирования, распространения контента, дополненной реальности, что позволяет каждой из сторон сохранить свою идентичность. Данный сценарий оценивается нами как наиболее позитивный для медийной отрасли и социума в целом, хотя и более затратный по временным и финансовым издержкам на экспериментирование.

Список литературы

1. Коноплев Д. Э. Упрощенные медиа: как mobile only аудитория формирует запрос на контент сетевых СМИ // Цифровизация коммуникативно-культур-



ной памяти: роль журналистики как социального института : сб. матер. Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Екатеринбург, 25–26 апреля 2019 г.). Екатеринбург, 2019. С. 111–114.

2. Любановская Ю. О. К опыту определения добавочной стоимости инфопродукта и практике Crowd-Relation // Актуальные проблемы аудиовизуальных СМИ : сб. ст. Воронеж, 2016.

3. Манович Л. Язык новых медиа. М., 2018.

4. Медианопотребление в России: исследование Deloitte. URL: <https://www2.deloitte.com/ru/ru/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/media-consumption-in-russia.html> (дата обращения: 15.07.2021).

5. Ньюзум Э. Пошумим. Как делать хитовые подкасты. М., 2020.

6. Потребление Интернета в России: исследование Mediascope. URL: <https://mediascope.net/services/media/media-audience/internet/information/> (дата обращения: 10.07.2021).

7. Пять новых трендов в мировой журналистике. URL: <http://www.cossa.ru/articles/155/43786> (дата обращения: 30.06.2021).

8. Тенденции мировой прессы: всемирный газетный конгресс. URL: <http://newreporter.org/2013/06/04/tendencii-mirovoj-pressy-vsemirnyj-gazetnyj-kongress-2013> (дата обращения: 30.06.2021).

9. Тоффлер Э. Третья волна. М., 2010.

10. Четыре аргумента в пользу бессмертия газет. URL: http://slon.ru/future/4_argumenta_v_polzu_bessmertiya_gazet-970956.xhtml (дата обращения: 30.06.2021).

11. Щепилова Г. Г., Круглова Л. А. Видео контент в Интернете: особенности аудиоторного потребления. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/video-kontent-v-internete-osobennosti-auditornogo-potrebleniya/viewer> (дата обращения: 12.07.2021).

12. Westlund O., Fardigh M. A. Accessing the News in an Age of Mobile Media: Tracing Displacing and Complementary Effects of Mobile News on Newspapers and Online News // Mobile Media & Communication. 2015. №3. P. 53–74.

Об авторах

Юлия Олеговна Любановская — канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: lakunamia@gmail.com

Анжелика Анатольевна Остапенко — канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: AAOstapenko@kantiana.ru

The authors

Dr Yulia O. Liubanovskaya, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: lakunamia@gmail.com

Dr Anzhelika A. Ostapenko, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: AAOstapenko@kantiana.ru

ТРЕБОВАНИЯ И УСЛОВИЯ ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ В ВЕСТНИКЕ БФУ ИМ. И. КАНТА

Правила публикации статей в журнале

1. Представляемая для публикации статья должна быть актуальной, обладать новизной, содержать постановку задач (проблем), описание основных результатов исследования, полученных автором, выводы, а также соответствовать правилам оформления.

2. Материал, предлагаемый для публикации, должен быть оригинальным, не опубликованным ранее в других печатных изданиях. При отправке рукописи в редакцию журнала автор автоматически принимает на себя обязательство не публиковать ее ни полностью, ни частично без согласия редакции.

3. Рекомендованный объем статьи для докторантов и докторов наук – 20–30 тыс. знаков с пробелами, для доцентов, преподавателей и аспирантов – не более 20 тыс. знаков.

4. Список литературы должен составлять от 15 до 30 источников, не менее 50 % которых должны представлять современные (не старше 10 лет) публикации в изданиях, рецензируемых ВАК и (или) международных изданиях. Оптимальный уровень самоцитирования автора – не выше 10 % от списка использованных источников.

5. Все присланные в редакцию работы проходят *внутреннее* и *внешнее рецензирование*, а также проверку системой «Антиплагиат», по результатам которых принимается решение о возможности включения статьи в журнал.

6. Статья на рассмотрение редакционной коллегией направляется ответственному редактору по e-mail. Контакты ответственных редакторов: http://journals.kantiana.ru/vestnik/contact_editorial/

7. Статьи на рассмотрение принимаются в режиме онлайн. Для этого авторам нужно зарегистрироваться на портале Единой редакции научных журналов БФУ им. И. Канта http://journals.kantiana.ru/submit_an_article и следовать подсказкам в разделе «Подать статью онлайн».

9. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее рецензирования и обсуждения.

10. Автор имеет право публиковаться в одном выпуске «Вестника Балтийского федерального университета им. И. Канта» один раз; второй раз в соавторстве – в исключительном случае, только по решению редакционной коллегии.

Комплектность и форма представления авторских материалов

1. Статья должна содержать следующие элементы:

1) индекс УДК – должен достаточно подробно отражать тематику статьи (основные правила индексирования по УДК см.: <http://www.naukapro.ru/metod.htm>);

2) название статьи строчными буквами на русском и английском языках (до 12 слов);

3) аннотацию на русском и английском языках (150–250 слов, то есть 500 печатных знаков). Располагается перед ключевыми словами после заглавия;

4) ключевые слова на русском и английском языках (4–8 слов). Располагаются перед текстом после аннотации;

5) список литературы (примерно 25 источников) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5. – 2008;

7) сведения об авторах на русском и английском языках (Ф.И.О. полностью, ученые степени, звания, должность, место работы, e-mail, контактный телефон);

8) сведения о языке текста, с которого переведен публикуемый материал.

2. Ссылки на литературу в тексте статей даются только в квадратных скобках с указанием номера источника из списка литературы, приведенного в конце статьи: первая цифра – номер источника, вторая – номер страницы (например: [12, с. 4]).

3. Рукописи, не отвечающие требованиям, изложенным в пункте 1, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены *в электронной форме* в формате листа А4 (210 × 297 мм).

Все текстовые авторские материалы принимаются исключительно в формате *doc* и *docx* (Microsoft Office).

Подробная *информация о правилах оформления текста*, в том числе *таблиц, рисунков, ссылок и списка литературы*, размещена на сайте Единой редакции научных журналов БФУ им. И. Канта: <http://journals.kantiana.ru/vestnik/monograph/>

Рекомендуем авторам ознакомиться с информационно-методическим комплексом «Как написать научную статью»: <http://journals.kantiana.ru/authors/imk/>

Порядок рецензирования рукописей статей

1. Все научные статьи, поступившие в редколлегию Вестника БФУ им. И. Канта, подлежат обязательному рецензированию. Отзыв научного руководителя или консультанта не может заменить рецензии.

2. Ответственный редактор серии определяет соответствие статьи профилю журнала, требованиям к оформлению и направляет ее на рецензирование специалисту, доктору или кандидату наук, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

3. Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяются ответственным редактором серии с учетом создания условий для максимально оперативной публикации статьи.

4. В рецензии освещаются следующие вопросы:

а) соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме;

б) насколько статья соответствует современным достижениям научно-теоретической мысли;

в) доступна ли статья читателям, на которых она рассчитана, с точки зрения языка, стиля, расположения материала, наглядности таблиц, диаграмм, рисунков и формул;

г) целесообразна ли публикация статьи с учетом ранее выпущенной по данному вопросу литературы;

д) в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором;

е) рекомендуется (с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков) или не рекомендуется статья к публикации в журнале, входящем в Перечень ведущих периодических изданий ВАК.

5. Рецензирование проводится конфиденциально. Автор рецензируемой статьи может ознакомиться с текстом рецензии. Нарушение конфиденциальности допускается только в случае заявления рецензента о недостоверности или фальсификации материалов, изложенных в статье.

6. Если в рецензии содержатся рекомендации по исправлению и доработке статьи, ответственный редактор серии направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта статьи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть. Доработанная (переработанная) автором статья повторно направляется на рецензирование.

7. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. Текст отрицательной рецензии направляется автору по электронной почте, факсом или обычной почтой.

8. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией серии.

9. После принятия редколлегией серии решения о допуске статьи к публикации ответственный секретарь серии информирует об этом автора и указывает сроки публикации.

Текст рецензии направляется автору по электронной почте, факсом или обычным почтовым отправлением.

10. Оригиналы рецензий хранятся в редколлегии серии и редакции «Вестника Балтийского федерального университета им. И. Канта» в течение пяти лет.

Научное издание

ВЕСТНИК
БАЛТИЙСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
им. И. КАНТА

Серия

Филология, педагогика, психология

2021

№ 4

Редактор *И. О. Дементьев*. Корректор *П. С. Щербаков*
Компьютерная верстка *Е. В. Денисенко*

Подписано в печать 17.03.2022 г.

Формат 70 × 108¹/₁₆. Усл. печ. л. 9,4

Тираж 300 экз. (1-й завод 39 экз.). Цена свободная. Заказ 36

Подписной индекс 20098

Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта
236001, г. Калининград, ул. Гайдара, 6