

ISSN 2225-5346
e-ISSN 2686-8989



СЛОВО.РУ:
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

SLOVO.RU:
BAL TIC ACCENT

2021

Том 12
Vol.

№ 4

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ
ЯЗЫКА: К СТОЛЕТИЮ ИДЕИ

Тематический выпуск

THE POETIC FUNCTION
OF LANGUAGE: CELEBRATING
THE CENTENARY OF THE IDEA

Thematic Issue

Вып. 2 Iss. 2

Издательство Иммануила Канта
Балтийского федерального
университета им. Иммануила Канта

Immanuel Kant Baltic Federal
University Press

2021

СЛОВО.РУ:
БАЛТИЙСКИЙ
АКЦЕНТ
2021
Том 12
№ 4

Калининград :
Изд-во БФУ
им. И. Канта, 2021.
142 с.

Учредитель
Балтийский
федеральный
университет
им. Иммануила Канта

Редакция
Адрес: 236022, Россия,
Калининград,
ул. Чернышевского, 56

Издатель
Адрес: 236022, Россия,
Калининград,
ул. Гайдара, 6

Типография
Адрес: 236022, 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
№ ФС77-46308
от 26 августа 2011 г.

Редакционная коллегия

Владимир Александрович Плунгян, доктор филологических наук, академик РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН (Россия) — и. о. главного редактора; *Сурен Тигранович Золян*, доктор филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия) — главный научный редактор; *Алексей Николаевич Черняков*, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия) — ответственный редактор; *Наталья Сергеевна Автономова*, доктор философских наук, Институт философии РАН (Россия); *Наталья Михайловна Азарова*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН (Россия); *Хенрик Баран*, Университет штата Нью-Йорк (Нью-Йорк, США); *Томас Венцлова*, профессор, Йельский университет (США); *Дмитрий Веселинов*, доктор филологических наук, профессор, Софийский университет им. Святого Климента Охридского (Болгария); *Ив Гамбе*, доктор лингвистики, профессор, Университет Турку (Финляндия); *Игорь Николаевич Данилевский*, доктор исторических наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Валерий Закиевич Демьянков*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН (Москва, Россия); *Вера Ивановна Заботкина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (Россия); *Михаил Васильевич Ильин*, доктор политических наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Николай Николаевич Казанский*, академик РАН, доктор филологических наук, Институт лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург, Россия); *Максим Анисимович Кронгауз*, доктор филологических наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Александр Васильевич Лавров*, академик РАН, доктор филологических наук, Институт русской литературы РАН (Россия); *Михаил Юрьевич Лотман*, профессор, Таллинский университет, Тартуский университет (Эстония); *Иван Борисович Микиртумов*, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия); *Джеймс Расселл*, профессор, Гарвардский университет (США), Иерусалимский университет (Израиль); *Игорь Витальевич Силантьев*, доктор филологических наук, Институт филологии СО РАН (Россия); *Игорь Павлович Смирнов*, профессор, Констанцский университет (Германия); *Питер Стайнер*, профессор, Университет Пенсильвании (США); *Стефано Гарсоньо*, Пизанский университет (Пиза, Италия); *Су Кван Ким*, Университет иностранных языков Хангук (Сеул, Южная Корея); *Григорий Львович Тульчинский*, доктор философских наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Татьяна Валентиновна Цвигун*, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия); *Цзиньлинь Ван*, Чанчуньский университет КНР (Чанчунь, Китай); *Татьяна Владимировна Черниговская*, доктор биологических наук, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, доктора наук, распоряжением Минобрнауки России от 12 февраля 2019 г. №21-р, а также в список журналов, индексируемых в Russian Science Citation Index на платформе Web of Science, и ядро РИНЦ.

Подписной индекс 36836
Тираж 120 экз.
Дата выхода в свет 22.11.2021 г.

SLOVO.RU:
BALTIC ACCENT
2021
Vol. 12
№ 4

Kaliningrad :
I. Kant Baltic Federal
University Press, 2021.
142 p.

Founders

Immanuel Kant Baltic
Federal University

Address

14 A. Nevskogo St.,
Kaliningrad, Russia,
236016

Editorial office

56 Chernyshevskogo St.,
Kaliningrad, Russia,
236022

Publishing house

6 Gaidara St.,
Kaliningrad, Russia,
236022

The opinions expressed
in the articles are private
opinions of the authors
and do not necessarily
reflect the views
of the founders
of the journal

Mass Media
Registration Certificate
PI № FS77-46308,
on 26 August, 2011

Editorial board

Prof. *Vladimir A. Plungyan*, Full Member of the Russian Academy of Sciences, V. V. Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences (Russia) – Acting Editor-in-Chief;
Prof. *Suren T. Zolyan*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia) – Scientific Editor; Dr *Alexey N. Chernyakov*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia) – Executive Editor-in-chief;
Prof. *Natalia S. Avtonomova*, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Nataliya M. Azarova*, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Henryk Baran*, State University of New York Albany (New York, United States); Prof. *Tomas Venclova*, Yale University (USA); Prof. *Dimitar Vesselinov*, Sofia University 'St. Kliment Ohridski' (Bulgaria); Prof. *Yves Gambier*, University of Turku (Finland); Prof. *Stefano Garzonio*, Università di Pisa (Pisa, Italy); Prof. *Igor N. Danilevskii*, National Research University Higher School of Economics (Russia); Prof. *Valerii Z. Demyankov*, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia); Prof. *Vera I. Zabolotkina*, Russian State University for the Humanities (Russia); Prof. *Mikhail V. Ilyin*, National Research University Higher School of Economics (Russia); Prof. *Nikolai N. Kazansky*, academician, the Russian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Research (Saint Petersburg, Russia); Prof. *Soo Hwan Kim*, Hankuk University of Foreign Studies (Seoul, South Korea); Prof. *Maxim A. Krongauz*, National Research University Higher School of Economics (Russia); Prof. *Alexander V. Lavrov*, Full Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Mikhail Yu. Lotman*, Tallinn University, University of Tartu (Estonia); Prof. *Ivan B. Mikirtumov*, Saint-Petersburg State University (Russia); Prof. *James R. Russell*, Harvard University (USA), the Hebrew University of Jerusalem (Israel); Prof. *Igor V. Silantyev*, Institute of Philology, Siberian Prof. *Igor P. Smirnov*, University of Konstanz (Germany); Prof. *Peter Steiner*, University of Pennsylvania (United States); Prof. *Grigorii L. Tulchinskii*, St. Petersburg School of Social Sciences and the Humanities, National Research University Higher School of Economics (Russia); Dr *Tatyana V. Tsvigun*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia); Prof. *Tatiana V. Chernigovskaya*, Saint-Petersburg State University (Russia); Prof. *Jinling Wang*, Changchun University (Changchun, China)

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	6
-------------------	---

ЛИНГВОКРЕАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ АВАНГАРДА

<i>Соколова О. В., Феценко В. В.</i> Лингвокреативность авангарда: языковые функции в художественном и рекламном дискурсах	7
<i>Швец А. В.</i> «Литературный скандал» в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента	37
<i>Цвигун Т. В., Черняков А. Н.</i> Поэтические редупликации Александра Венденского	51
<i>Зыкова И. В.</i> Интердискурсивность как лингвокреативная апроприация дискурсов: авангард и Андрей Тарковский	65

РЕТРОСПЕКТИВА

<i>Стайнер П.</i> Между феноменологией и футуризмом: поэтика Романа Якобсона до Второй мировой войны	86
--	----

ЯЗЫК. ПОЭТИКА. ИДЕОЛОГИЯ

<i>Мальцев Л. А.</i> Поэма Ч. Милоша «Геологический трактат» в контексте религиозного мировоззрения Ф. М. Достоевского	107
<i>Ваулина С. С., Булатая Е. В.</i> Ирония М. Е. Салтыкова-Щедрина: особенности иронической оценки в романе «Господа Головлевы»	123

CONTENTS

Editor's note.....	6
--------------------	---

LINGUISTIC CREATIVITY OF THE AVANT-GARDE

<i>Sokolova O. V., Feshchenko V. V.</i> Linguistic creativity of the avant-garde: language functions in literary and advertising discourses.....	7
<i>Shvets A. V.</i> Literary scandal in cubo-futurism poetics and the communicative behaviour of recipients	37
<i>Tsvigun T. V., Chernyakov A. N.</i> Poetical reduplications in Alexander Vvedensky's fiction	51
<i>Zykova I. V.</i> Interdiscursivity as a linguocreative appropriation of discourses: the avant-garde and Andrey Tarkovsky.....	65

RETROSPECTIVE

<i>Steiner P.</i> Between phenomenology and futurism: Roman Jakobson's poetics before the WW 2.....	86
---	----

LANGUAGE. POETICS. IDEOLOGY

<i>Maltsev L. A.</i> Czesław Miłosz's "Theological treatise" in the context of Fyodor Dostoevsky's religious worldview	107
<i>Vaulina S. S., Bulataya E. V.</i> Ironic assessment in Saltykov-Shchedrin's novel <i>The Golovyovs</i>	123

ОТ РЕДАКЦИИ

В этом номере мы завершаем начатую в предыдущем выпуске тему «Поэтическая функция языка: к столетию идеи», знаменующую юбилей выхода в свет пионерской работы Р.О. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» (1921). Рассмотрение различных аспектов проявления поэтической функции языка, предложенное авторами предыдущего номера, помогает выявить механизмы лингвистической креативности и наметить возможные пути развития лингвистической поэтики, эстетики и эвристики на современном этапе. Не менее важно и то, что в статье Романа Якобсона о Велимире Хлебникове фактически впервые в русской филологии лингвистика «подступает» к современному ей художественному процессу: теория русского формализма встает на лингвистические рельсы, анализируя поэтический текст, в частности творчество В. Хлебникова. Новаторская поэзия футуризма (авангарда) стимулирует выработку новых методов анализа языка и литературы в лингвистической поэтике — в результате этого двунаправленного процесса языковая креативность развивается и в эстетике (формирование и развитие художественных дискурсов авангарда), и в эвристике (новые стимулы к терминотворчеству и возникновению «пионерских» концепций в лингвистике). Тесно связанная с ОПОЯЗом и русским футуризмом, складывающаяся в 1920-е годы теория поэтического языка становится средством теоретической легитимации авангардных практик и дискурсов. Авангард творчески эксплуатирует дискурсивные формации самого разного типа: художественные, политические, пропагандистские, рекламные, научные, утилитарные. Современные подходы, развивающиеся на границе лингвистики, эстетики, философии и поэтики, позволяют вновь актуализировать авангардные дискурсы как модели концептуализации мира и языка.

Во втором разделе настоящего выпуска — «Ретроспектива» — представлено исследование одного из крупнейших современных западных славистов, историка русского формализма П. Стайнера, посвященное развитию научной концепции Романа Якобсона, его пути от описания практик футуризма к построению общетеоретических моделей.

Завершает выпуск раздел «Язык. Поэтика. Идеология», представляющий результаты исследований филологов Балтийского федерального университета им. И. Канта в области лингвопоэтики и художественно-философского диалога славянских литератур.

Редакция благодарит приглашенного редактора, доктора филологических наук, старшего научного сотрудника Института языкознания РАН Владимира Фещенко за плодотворное сотрудничество и весомый вклад в подготовку настоящего выпуска журнала.

УДК 81'22

ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТЬ АВАНГАРДА: ЯЗЫКОВЫЕ ФУНКЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСАХ

О. В. Соколова¹, В. В. Фещенко¹

¹ Институт языкознания РАН
125009, Россия, Москва, Большой Кисловский пер., 1, стр. 1
Поступила в редакцию 27.04.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-1

Статья опирается на выделение лингвистами – от Р. О. Якобсона и К. Бюлера – двух нереперентивных функций языка: поэтической (экспрессивной) и конативной (апеллятивной). Их совместное действие демонстрируется на материале языковых техник, используемых в двух типах дискурсов активного воздействия – русском литературном авангарде и авангардной рекламе-пропаганде-агитации. Проводится дискурсивный анализ русских художественных (экспериментальных) и рекламных (авангардных) текстов с позиции теории лингвокреативности. По каждому из рабочих подкорпусов (художественный и рекламный дискурсы 1910–1930-х годов) выделяются макродискурсивные, микродискурсивные и интердискурсивные параметры, воздействующие на языковые новации разных уровней – от фонологического до прагматического. Делается вывод о том, что в экспериментально-художественном дискурсе реализуется стратегия замедленного, деавтоматизированного восприятия, достигаемая за счет направленности сообщения на собственную форму (реализация поэтической функции); в авангардно-рекламном дискурсе, напротив, сообщение должно быть максимально доходчивым по форме и легко воспринимаемым конкретным адресатом (реализация конативной функции) с целью акцентировать внимание не столько на тексте, сколько на том действии, которое слушатель должен осуществить над объектом референции.

Ключевые слова: поэтическая функция, конативная функция, художественный дискурс, рекламный дискурс, лингвокреативные параметры

1. Поэтическая функция vs конативная функция. Художественный авангард и реклама как дискурсы активного воздействия

Формулируя в 1921 году свое фундаментальное положение: «Поэзия есть язык в его эстетической функции», Р. О. Якобсон фактически предопределил на сто лет вперед целую парадигму в исследованиях языка — функционализм. Парадигма эта в полной мере утвердила себя в структуралистские 1930-е годы и с тех пор не сходила с арены лингвистических исследований, несмотря на то, что конкурирующие парадигмы неоднократно завоевывали первенство в эволюции науки о языке.

© Соколова О. В., Фещенко В. В., 2021



Примечательно, что эта мысль Jakobson была высказана в его статье «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» (1921), в которой впервые в русской филологии лингвистика «подступает» к современному ей художественному процессу. А именно — теория русского формализма встает на лингвистические рельсы в анализе актуального поэтического текста, в частности творчества В. Хлебникова. Революционная поэзия футуризма провоцирует новые методы анализа языка и литературы в лингвистической поэтике. В результате этого двунаправленного процесса языковая креативность процветает и в эстетике (художественных дискурсах авангарда), и в эвристике (терминотворчестве и новых концепциях в лингвистике)¹. Авангард как новая модель взаимоотношения языка и реальности, и как новый метод работы со словом проявляется в дискурсах самого разного типа: в художественном, политическом, агитационном, рекламном, научном, утилитарном.

Помимо чисто художественного контекста, в котором развивалась формалистская теория, истоки известного Jakobson тезиса имеют и научную подоснову — главным образом, это влияние «Курса общей лингвистики», который вскоре после своей публикации в 1916 году получил активную рецепцию в Московском лингвистическом кружке. Слово «функция» употребляется у Ф. де Соссюра более сотни раз, однако не в смысле «функции языка». Приблизиться к теории языковых функций Jakobsonу помогло чтение Э. Гуссерля (писавшего в «Логических исследованиях» о функциях знака) и прямое общение со Г.Г. Шпетом. В «Эстетических фрагментах» последнего, первоначально обсуждавшихся, как и «Новейшая русская поэзия», на заседаниях МЛК, содержится целая классификация *функций слова: семантическая, синсемантическая, сообщающая, номинативная, семасиологическая, предсказывающая и экспрессивная*. Экспрессивная при этом прямо связывается с поэтической: «Через конструкцию этих форм слово выполняет особую, свою — поэтическую — функцию» (Шпет, 2007, с. 159). Отсюда остается один шаг до «поэтической», или «эстетической», *функции языка* по Jakobsonу. Отметим еще одно важное разделение, которое проводит Шпет, функций экспрессии и обращения: «Слово есть чувственный комплекс, выполняющий в общении людей специфические функции: основным образом — семантические и синсемантические, и производным — экспрессивные и дейктические (указание, призыв, приказание, жалоба, мольба и т.д.)» (Там же). В сущности, под «дейктической» функцией здесь имеется в виду то, что К. Бюлер позднее назовет «апеллятивной», а Jakobson — «конативной». Именно об этих двух функциях — выражающей и воздействующей — в их взаимодействии пойдет дальше речь в нашей статье.

«Эстетическая функция» связывается Jakobsonом с существованием особого, «поэтического языка» как языка «с установкой на выражение». Новые терминологические сочетания оправдываются аналогией из

¹ О взаимодействии эстетической и эвристической лингвокреативности см. (Фещенко, 2020б).



других сочетаний с атрибутом «поэтический»: «поэтический факт», «поэтическая традиция», «поэтическая диалектология», «поэтическая этимология» и т. п. *Поэтический язык* противопоставляется — вполне в духе паронимической аттракции терминов — *практическому языку*. А «эстетическая» функция ставится в оппозицию к функции «коммуникативной». Несколько позже, в «Тезисах Пражского лингвистического кружка», эта идея закрепится в тезисе о связи художественного знака с «поэтической функцией», которая «направлена к самому знаку» в отличие от «функции общения», направленной к «означаемому».

Языковая функция выразительности получала в дальнейшем множество различных наименований: «эмотивная функция» у Ч. Огдена и И. Ричардса, «экспрессивная функция» у К. Бюлера, «эстетическая функция» у Я. Мукаржовского, «художественная функция» у Г. О. Винокура, и наконец, «*поэтическая функция*» в классической работе Jakobsona 1960 года². Именно этот последний термин оказался наиболее продуктивным для исследований по поэтике в отечественной лингвистике (В. П. Григорьева, С. Т. Золяна, М. И. Шапира и других). На Западе концепция Jakobsona оказалась больше востребованной в собственно художественной практике, а именно в деятельности поэтов «языковой школы», эксплицитно цитировавших русско-американского лингвиста в своих текстах. Что интересно, линии русской лингвистической поэтики и американской «поэзии языка» (Language Poetry) сошлись однажды в прямом контакте поэтов из США с поэтами и лингвистами из России. В 1989 году под руководством А. Драгомощенко была организована Творческая лаборатория «Поэтическая функция: язык — сознание — общество», в которой приняли участие четверо американских «поэтов языка», русские поэты (Д. А. Пригов, В. Аристов) и советские лингвисты, среди которых были Вяч. Вс. Иванов и С. Т. Золян. Jakobsonовская идея, родившаяся когда-то из духа авангарда, воплотилась, таким образом, уже в транснациональном съезде поэтов и лингвистов на волне перестройки.

Выразительной функции языка как относящейся к отправителю в коммуникативном акте противостоит функция воздействующая, направленная на получателя. Апеллятивная функция входит в число одной из трех базовых коммуникативных функций, которые формирует в виде модели языка как органона К. Бюлер. В основе их выделения заложена идея выражения прагматического измерения языка грамматическими средствами и их проекции на коммуникативную ситуацию. Три функции отражают позиции участников коммуникативного акта: отправителя как субъекта речевого акта, получателя как адресата речевого акта и предмета сообщения — и обозначаются как экспрессивная, апеллятивная и репрезентативная.

Уточняя функциональную модель К. Бюлера, Р. О. Jakobson переименовывает апеллятивную функцию в *конативную* и выдвигает свой список из шести функций: эмотивной, конативной, референтивной,

² См. об истории понятия «поэтическая функция языка» (Waugh, 1980; Золян, 2009; Пильщикова, 2016).



фатической, метаязыковой и поэтической. Он отмечает, что ориентация на адресата может выражаться грамматически в звательной форме и в повелительном наклонении. Тогда же он поднимает проблему пропозициональной соотнесенности высказывания и его функции как критерия истинности-ложности, не релевантного для недескриптивных функций, к которым в первую очередь относятся конативная и поэтическая функции.

К текстам, в которых доминирует апеллятивная функция, К. Бринкер относит рекламные и агитационные тексты, инструкции, рецепты, юридические тексты (законодательные, заявления, ходатайства, петиции), проповеди и т.д. (Brinker, 2003, с. 102). Апеллятивная функция может напрямую сигнализироваться с помощью явных перформативных формул, но более распространено имплицитное выражение апелляции с помощью императивных, инфинитивных и интеррогативных конструкций. Показательно, что среди примеров реализации апеллятивной функции, которые приводит исследователь, основная доля выпадает на рекламные слоганы.

На современном этапе дискурсивный анализ предполагает сочетание исследования функций и коммуникативной (иллокутивной) цели — компонента, который был подробно исследован и введен в теории речевых актов Дж. Остина и Дж. Сёрля. Именно такой подход позволяет не только выявлять специфические черты отдельных дискурсов, но и сопоставлять их. В данном исследовании мы обратимся к сопоставлению *художественного дискурса* (далее — ХД) и *рекламного дискурса* (далее — РД), учитывая их четкую функциональную обусловленность: экспрессивная функция в ХД и апеллятивная в РД.

Выразительная и воздействующая функции могут сочетаться в рамках одного сообщения. Ключевая черта эстетической функции — ее способность изолировать знак и сосредоточивать на нем внимание в семиотическом процессе. Описывая эстетическую функцию, Я. Мукаржовский расширяет ее действие за пределы исключительно художественного объекта: «Эстетическое в языке следует искать во всех видах языковых высказываний, а не только там, где оно преобладает...» (Мукаржовский, 1996, с. 37). В пример приводятся некоторые рекламные высказывания: эвфонические звуко сочетания (*dokonalá dámská polobotka* — «безукоризненный дамский полуботинок») или броские синтаксические схемы (*když olej, tedy Mogul* — «если уж масло, то “Могул”»). В них языковая экспрессия помещается в центр внимания, а значит, согласно чешскому лингвисту, задействуется эстетическая функция. Другой пример взаимодействия двух этих недескриптивных функций приводит Р.О. Якобсон: в политическом лозунге *I Like Ike*, призывавшем в 1952 году голосовать в США за президента Эйзенхауэра, четко прослеживается действие поэтической функции (звуковые повторы, паронимия) совместно с конативной, убеждающей (Якобсон, 1975)³.

³ См. о художественном и рекламном текстах с точки зрения проявленности в них эстетического и манипулятивного кодов в (Орлова, 2006).



Потребность в повышенной интенциональности РД, которая связана не только с привлечением адресата, но и с необходимостью преодоления неприятия к рекламному тексту, обусловила разработку специальных коммуникативных стратегий и поиск особых языковых средств, способных реализовать апеллятивную функцию. Функциональные причины, а также специфическая природа рекламы как вторичного, апроприрующего и «пожирающего слова» (Galliot, 1995) «дискурса-логофага» (Соколова, 2020)⁴ лежат в основе характерного для него взаимодействия с другими дискурсами, и прежде всего с таким в высшей степени лингвокреативным дискурсом, как художественный авангардный (экспериментально-художественный дискурс — далее ЭХД). О «мимикрической» природе рекламы, не относящейся к литературному жанру, но «поверхностно» моделирующей язык литературы и «заимствующей» формальные приемы жанрового и языкового творчества (примером чего являются рекламные стихи, джинглы и просодические объявления), пишет Г. Кук (Cook, 2006, с. 17, 126). Еще одна причина взаимодействия этих дискурсов — генетическая. Как известно, рекламный дискурс сформировался в творчестве поэтов и художников-авангардистов (Ф. Т. Маринетти, Ф. Делперо, В. Маяковского, Н. Асеева и др.).

На основании общей интенции РД и ЭХД на вовлечение адресата в интеракцию их можно объединить в группу *дискурсов активного воздействия*, которые «ориентированы на преодоление коммуникативного неприятия адресата и повышение прагматического эффекта, определяемого манипулятивным воздействием. При этом под манипулятивным воздействием понимается разрушение алгоритмизированных моделей интерпретации сообщения адресатом и инициация творческой активности» (Соколова, 2015, с. 13). Достижение коммуникативной цели в этих дискурсах осуществляется с помощью перформативности, то есть 1) вербальной перформативности и 2) событийной акциональности, включения сообщения в контекст (концепция «жизнестроительства» в авангарде; комплексные рекламные кампании). Учитывая, что для искусства в целом создание вымышленного мира относится к области абстрактной референции, важно подчеркнуть, что в ЭХД конструирование новой реальности выводится в фокус, что реализуется в концепции «жизнестроения» 1920-х годов.

2. Лингвокреативность vs стереотипность.

Ключевые понятия и подходы

В последние десятилетия социальные и когнитивные изменения, происходящие с человеком в современном мире, побуждают лингвистов фиксировать механизмы языковых изменений и преобразований с

⁴ Ср. с характерными метафорическими определениями рекламы у У. Эко: «Язык рекламы — это язык, который уже был выговорен и который уже долгое время говорит с нами. <...> Он, как этикетка, есть авторизованный призыв породить дискурс, который уже оплачен» (цит. по: Baldini, 2003, с. 51) и у М. Балдини: «центробежный язык, богатый лингвистическим фастфудом»; «серия лингвистических и стилистических краж»; «языковое выживание между паразитизмом и канныбализмом» (Idem, с. 43).



точки зрения их новаторства и новизны. Развивающиеся теории языковой креативности (главным образом в когнитивно-ориентированной лингвистике) позволяют различать стабилизирующие, нормоустанавливающие тенденции в языке и дискурсе и те, которые отклоняются от нормативных процессов, генерируя тем самым новые, потенцирующие явления в речевой практике и языковой системе.

На пути к общей теории лингвокреативности двумя основными посылками являются 1) представление о языке в целом как естественном творческом процессе в развертывании речи и развитии языка и 2) представление о возможности повышенного творческого воздействия на язык со стороны отдельных индивидуумов, сообществ, дискурсов. Если в первой посылке, восходящей к концепции *linguistic creativity* Н. Хомского, в сущности, любое языковое изменение, любой акт речи признаются «творческими», то во второй, в большей мере опирающейся на русскую традицию лингвопоэтики, акцентируется та инновационность в языке и речи, которая возникает на фоне стандартности и конвенциональности. Могут ли два эти понимания быть наложены друг на друга в рамках единой концепции языковой креативности? На наш взгляд, они могут быть продуктивно использованы на равных правах при создании шкалы лингвокреативности, основанной на общих языковых и дискурсивных параметрах.

Мы будем исходить из определения лингвокреативности, данного И. В. Зыковой. На основе диалектики коллективно-социального и индивидуально-личностного ею выводится расширенная дефиниция лингвокреативности как «способности глубинных (концептуальных) оснований (как результатов познания мира), реализуемой коллективной личностью (социумом, народом) и индивидуальной личностью (отдельным представителем социума, народа), системно порождать разнообразные знаки языка, способствуя развитию или эволюционированию последнего, и обеспечивать процесс их коммуникативной адаптации к построению прагматически ориентированного дискурса, в ходе которого базовые формы языковых знаков могут подвергаться разного рода преобразованиям, то есть модифицируются» (Зыкова, 2017, с. 638). При этом под лингвокреативностью в общем виде условимся называть ту, которая порождается коллективной личностью (сообществом, социумом, народом), а лингвокреативностью авторской ту, которая реализуется отдельным индивидуумом (говорящим, автором)⁵.

В русской лингвистической и лингвофилософской традиции, наследующей гумбольдтианскому пониманию «языка как творчества», выработалась концепция творческого преобразования языка в художественной речи. О языковом творчестве писал, в частности, В. В. Виноградов в свете диалектики коллективного языка и индивидуальной речи. Творческими свойствами, согласно его концепции, наделяется не язык как социальное явление, а речь как реализация языковой личности. При этом художественная речь, преломляемая личностными формами, признается преимущественной областью индивидуально-речевого творчества: «...языковое творчество личности — результат выхода ее

⁵ Об уточнении понятия «лингвокреативность» и разновидностях языковой креативности см. (Фещенко, 2020а).



из всех сужающихся концентрических кругов тех коллективных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая» (Виноградов, 2006, с. 249).

О «языковом творчестве» рассуждал и Р. О. Якобсон в связи с традицией гумбольдтианства. Субъект, говорящий на языке как социальной системе, считает он, осуществляет индивидуальный творческий акт. И наоборот — «конвенция, язык как социальная ценность реализуется только в индивидуальной речи, в индивидуальном уникальном творческом акте, который сохраняет язык, обеспечивает непрерывное действие языковой конвенции и одновременно в чем-то ее необходимым образом изменяет, ибо творческий акт всегда привносит нечто новое, то есть непременно нарушает эту конвенцию» (Якобсон, 2011, с. 34). Творчество в языке, следовательно, связывается с нарушением и преодолением конвенции системы. В понятии языкового творчества заключена, согласно Якобсону, не только антиномия языка и речи, но также дихотомия нормы (конвенция) — отклонения (нарушение конвенции).

Современные исследования лингвистической креативности в России связаны с представлениями о поэтическом языке как языке с принципиальной установкой на творчество, «...а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество» (Григорьев, 1979, с. 77–78). Зачастую, однако, в исследованиях по лингвокреативности само понятие «креативности» чрезмерно расширяется и тем самым имеет тенденцию к размыванию. В область лингвокреативности исследователи начинают включать любые языковые факты в силу их меняющейся, а стало быть, и «творческой» природы. Так, лингвокреативными признаются даже языковые клише, которые по сути представляют собой полную противоположность творческого процесса. При таком подходе понятие лингвокреативности размывается и сливается с обыденными процессами речепорождения и просто говорения (письма) на языке. Стоит проблема недостаточной разграниченности и дифференциации креативных и некреативных явлений в языке как таковом и в отдельных дискурсах в частности. Для лингвистики решение этого вопроса значимо тем, что выделяются разные степени креативности в языке и дискурсе (на разных уровнях языка и в разной функциональности дискурсов), в их отличии от стереотипических языковых процессов. Причем отметим, что дихотомия *креативность* — *некреативность* необязательно должна быть окрашена в терминах «положительное — отрицательное». На наш взгляд, в некоторых дискурсивных практиках именно некреативность (стереотипность) отмечена скорее положительно и служит залогом успешной коммуникации.

Ориентируясь на подход, основанный на понимании уникальности явления языковой креативности, в настоящем исследовании мы разграничиваем языковую креативность и стереотипность, соответствующие категориям уникальности и универсальности, индивидуальности и массовости языковых явлений. Проблема языковой стереотипности, к единицам которой относятся устойчивые выражения, языковые и речевые клише, разрабатывается в исследованиях по этнолингвистике, лингвокультурологии, когнитивной лингвистике и межкультурной коммуникации (Красных, 2003, с. 230–265). В. З. Демьянков предлагает



определение стереотипа как «стандартного мнения о социальных группах или об отдельных лицах как представителях этих групп. С[тереотип] обладает логической формой суждения, в заостренно упрощающей и обобщающей форме, с эмоциональной окраской приписываемого определенному классу лиц определенные свойства или установки или, наоборот, отказывающегося им в этих свойствах или установках» (1996, с. 177). И. В. Силантьев и Ю. В. Шатин (2014, с. 11) вводят значимое для данного исследования противопоставление дискурса и стереотипа на основании гносеологической и языковой эвристичности первого и воспроизводимости, алгоритмизированности последнего. Тезис авторов о том, что «стереотип убивает именно событийный потенциал дискурса, сохраняя его форму, а в ряде случаев и украшая ее различными риторическими средствами» (Там же), оказывается особенно актуален при обращении к РД, использующему языковые приемы ЭХД с целью «украшения» собственного некреативного, «вторичного» языка.

В рамках данного исследования различаются два основных вида креативности — языковой и дискурсивной⁶. Под *языковой креативностью* понимается создание новых, уникальных языковых единиц и модификация отношений между ними с целью кардинальной трансформации языковой системы и формирования нового языка (ср. с «самоценным», «самовитым» словом и заумью в футуризме или созданием нового художественного языка в художественном и поэтическом типах дискурса); активизация межуровневого взаимодействия и контекстуально обусловленных функциональных переходов (межуровневая транспозиция и «межсемиотическая» транспозиция, по Якобсону); доминирование эстетической функции, ориентированной на актуализацию означающего как направленности сообщения на собственную форму; семантическое приращение (разные виды полисемии, энантиосемия), сопровождающееся понижением релевантности текста и «деавтоматизацией» сознания адресата в процессе интерпретации; метаязыковая рефлексия продуцируемых инноваций. Под *дискурсивной креативностью* понимается обновление на уровне микроструктуры дискурса (в терминологии Т. Ван Дейка) с помощью интенсификации тех или иных языковых приемов, апроприированных из других дискурсов (например, межуровневая транспозиция, «межсемиотическая» транспозиция, «регулярные» неологизмы, создаваемые по известным, продуктивным моделям и используемые в утилитарных целях для обозначения новых реалий или фокусирования внимания адресата на конкретном объекте / явлении и др., — чаще всего в рекламном, политическом и обыденном дискурсах), вплоть до отклонения от языковой нормы и введения «языковых аномалий», что обусловлено интенциями отправителя в актуальной коммуникативной ситуации, связанными с повышением коммуникативной эффективности сообщения, и целеполаганием на уровне макроструктуры дискурса (достижение основных целей и задач дискурса).

⁶ О различении «языковой» и «речевой» креативности, проводимом еще Ф. де Сосюрром, М. М. Бахтиным и Р. О. Якобсоном, пишет в свете современных когнитивно-дискурсивных теорий В. З. Демьянков (2009).



3. Художественный дискурс vs рекламный дискурс. Параметризация языковой и дискурсивной креативности

Данная статья — часть коллективного проекта по созданию и соизмерению (количественному и качественному) нескольких подкорпусов, включающих тексты разных типов дискурсов (литературно-художественного, политического, эпистолярного, кинематографического, рекламного, обыденно-бытового и некоторых других). Для сопоставительного исследования лингвокреативных параметров и техник в двух типах жанров текста (и в двух типах дискурса) нами отобран материал 1910–1930-х годов.

Мы будем как обращаться к малым рабочим подкорпусам, так и привлекать некоторые примеры из всего корпуса русской поэзии и рекламы описываемого периода. Для определения меры лингвокреативности в двух анализируемых дискурсах методом сопоставления лингвокреативных параметров и техник мы будем осуществлять три шага: 1) выделение макродискурсивных параметров по каждому подкорпусу; 2) определение микродискурсивных параметров (маркеров): тех лингвокреативных техник, которые являются инновационными в рамках предложенного типа дискурса; 3) идентификация тех параметров, в которых оба типа дискурса могут интерферировать, то есть интердискурсивных параметров языковых новаций.

Художественный дискурс

Под *художественным дискурсом* нами понимается совокупность вербальных высказываний, сформированная в результате взаимодействия автора-художника и читателя (зрителя, слушателя) посредством произведения искусства, с учетом эстетических факторов порождения и восприятия этих высказываний в конкретных видах и формах искусства.

Художественный подкорпус представлен десятью авторами, тексты которых в большей мере направлены на языковой эксперимент на разных уровнях: А. Белого, А. Введенского, И. Зданевича, А. Крученых, О. Мандельштама, В. Маяковского, А. Платонова, Д. Хармса, В. Хлебникова, М. Цветаевой. Средний объем отобранных текстов одного автора — 25 000 слов. Выбраны тексты поэтические, прозаические и драматические.

Характеристики ХД (макродискурсивные параметры)

Субстанциальные:

- эстетическая ценность;
- принадлежность к художественной традиции;
- направленность на выражение;
- образно-метафорический строй;
- многозначность;
- персональность;
- субъективизм;
- неverifiedируемость;
- национальная привязка.



Коммуникативные:

- доминирование эстетической функции языка;
- направленность на сообщение как таковое;
- актуализация внутренней формы знака, обеспечивающей глубинную коммуникацию посредством сообщения;
- целостность и композиционность сообщения-текста;
- соединение внешней референции и внутренней референции во множестве связей;
- семантическая нагруженность любого языкового и внеязыкового элемента текста-сообщения;
- превалирование личного дейксиса в структуре сообщения и коммуникации;
- расщепленная субъективность;
- особый, интерактивный и реципрокный тип связи между адресантом, адресатом и сообщением;
- определенность адресанта при неопределенности адресата.

Анализируемый в данной статье подкорпус художественного дискурса представлен экспериментально-художественной своей разновидностью, обретающей особую актуальность в эпоху русского постсимволизма (авангарда) в искусстве. Специфическими качествами экспериментально-художественного дискурса являются направленность на языковой эксперимент; автореферентность и автокоммуникативность; интровертивная прагматика; взаимодействие поэтической и метаязыковой функций.

Мера свободы языкового выражения в ЭХД стремительно возрастает по сравнению с предшествующими и синхронными дискурсивными формациями. В ЭХД пределы лингвокреативности раздвигаются, причем не только креативности дискурсивной (внутренне присущей ХД), но и языковой. Языковое новаторство при этом обеспечивается в том числе дискурсивной мобильностью ЭХД, то есть взаимодействием с сопредельными дискурсами (политическим, научным, рекламным, бытовым и т. д.).

ЭХД: микродискурсивные параметры⁷

1. Фонологический уровень

Фонетический эллипсис (неполное произношение, редукция гласных и согласных).

ЛЕдДЕта; / ЧЕмтБОльнЗАДЕта / СЕ!рц / СЪПЕ!рцм / ДЪБИВНАйКАТЬЛЕТа (А. Чичерин); оползнь, проволки (А. Крученых)⁸.

⁷ Их перечень разработан рабочей группой проекта под руководством И. В. Зыковой, см. их общую характеристику в (Зыкова, Киосе, 2019). В данной статье приводятся только те микродискурсивные параметры, которые релевантны для данного типа дискурса (на материале данных подкорпусов). Нерелевантные параметры не указываются.

⁸ Здесь и далее приводятся один-два примера по каждому параметру в целях экономии объема статьи.



Звукоподражание / звуко-символизм.

аб бебезбевиг ге де е / аб бебезбевиг ге де е / жзи какал какал мно / о о о о о прстуетф / ха чешыщчешыщ цэ ю я / ха чешыщчешыщ цэ ю я (И. Зданевич); Рапр, грапр, апр! Жай! / Каф! Бзуй! Каф! / Жраб, габ, бакв – кук! / Ртупт! Тупт! (В. Хлебников).

Фонетическое акцентирование (продление, усиление звуков).

Иде-е-е-е-м! / Идемидем! ... / Скорее-е-е-е-е-е-е! / Скорейскорей! (В. Маяковский).

Звуковой повтор (аллитерация, ассонанс, благозвучие, паронимическая аттракция, эпифора, анафора).

*Психика, – страх, угрызения совести, – ноль; физиология переживается цифрищами, напечатанными в миллионах сплошных километров; один, –
– ноль, ноль, ноль, ноль,
ноль,
ноль, –
– и –
– так далее,
далее, далее, далее, далее! (А. Белый).*

Фонетический окказионализм.

еуы; Дыр бул щыл / убешищур (А. Крученых); бобэоби, взэоми (В. Хлебников).

Наличие метра, ритма или рифмы, ритмические повторы.

когда сам сын, вернее мяч / летел красивый импопутный / подпрыгнет около ру- мяч (Д. Хармс); Обнародуй нам отец / Что такое есть Потец (А. Введенский).

2. Морфологический уровень

О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи! / Что смеются смехами, что смеянтствуют смеяльно, / О, засмейтесь усмеяльно! (В. Хлебников); В веках я спал... Но я ждал, о Невеста, – / Север моя! (А. Белый).

3. Словообразовательный уровень

Аффиксальная модификация.

молнило, вострубленный, остеклелый, выстрииваясь, прордейте (А. Белый).

Окказиональное словосложение.

звуко-образ, звуко-люди, многоног, огнерогими (А. Белый).

Безаффиксное словообразование.

расстав, сворот (А. Белый).

Сокращение (аббревиация).

ЦУСТРАХ, Оргдвор (А. Платонов).

Аттракция производных слов.

*Средь **выбрызгов** тверди / ...Средь **вывизгов** развизжавшейся смерти (А. Белый).*

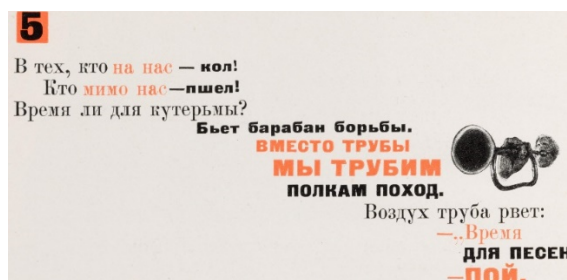


4. Лексический уровень

Смена языкового кода.

Браба'. / Федерасион фонетик интернациональ. / Жантиль э ронти. / Травайй, травайй. / Воль-плянэ. Финаль. / Вон труа. Ассэ. Ава. / Сюр ля пляс Исси-ле-Мулажи (В. Каменский); *Всё лишь бредни, шерри-бренди* (О. Мандельштам).

Смена лингвосемиотического кода.



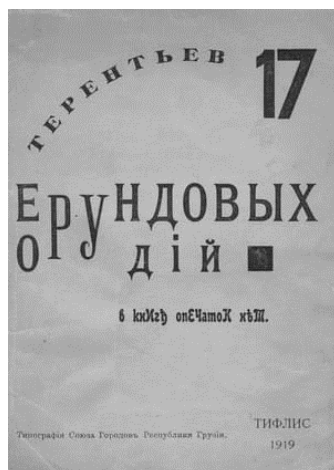
(А. Безыменский и С. Телингатер)

5. Синтаксический уровень

Лежать сугроб. Сидеть заборы. / *Вскочить в огне твое окно* (В. Шершеневич); *измор паросый серебр ожар медвѣжьи гаомѣ чайницы ро- / зан водам свѣтлым номирально морить о зимѣ зимаает* (П. Филонов).

6. Орфографический уровень

Модификации с буквами.



(И. Терентьев)

Новация со знаками препинания.

Тропа снегов = пути белил / Мороз = укусы = жало (Д. Бурлюк).



Новация с написанием (слитно — отдельно).

золотороссыпьвиночь, рекачачайка (В. Каменский); *У- / лица. / Лица / у / догов / годов / рез- / че* (В. Маяковский).

Графическое акцентирование.

См. выше, в примере из И. Терентьева и ниже, из «ГАРОЛАНД» И. Зданевича.

Орфографическая ошибка.

Кидает сумрачный поган к ее растерзанным ногам; Часоточный гость; Кличет на ветру невеста / Ей тоже умерать пора (Д. Хармс).

Специфика размещения-локализации языковой единицы.

зажимая перчатки в руке, проходили все

– мистеры –

– мистеры –

– мистеры –

– мистеры –

– мистеры –

– сотни –

– и сотни –

– и сотни –

– и сотни, которые с твердым режимом естественным образом отпечатаны были при помощи ротационных машин и являли собою во внешнем и внутреннем мире лишь

знак типограф-

ский, иль

точку.

(А. Белый)

7. Семантический (концептуальный) уровень

Сдвиг узуального значения слова к окказиональному.

чтобы текущие события не утекли напрасно (А. Платонов); *Сыновья, позвене в колокольчики, загремели в свои языки* (А. Введенский).

Этимологизация.

Раньше жрал один рот, а теперь обжирают ротов (В. Маяковский); *Осока наклонил ось* (В. Хлебников).

Неузуальная семантическая сочетаемость (неконвенциональная категоризация и концептуализация).

или ступеньки мимо кваса (Д. Хармс); *может время штопали* (А. Введенский).

Логическая противоречивость.

я знаю точно и как бы так; я вижу всё и говорю / и ничего не говорю; я хожу и не хожу / я не это и не то / я пальто (А. Введенский).

Неконвенциональная конъюнкция или дизъюнкция.

Чтобы будущим летом по мере засухи и надобности (А. Платонов); *либо Туркестан либо Выборгская сторона; Люба я или нет; Букашкой порхает или семечком лежит или Попов ему и говорит; пастила или пастилка* (А. Введенский).



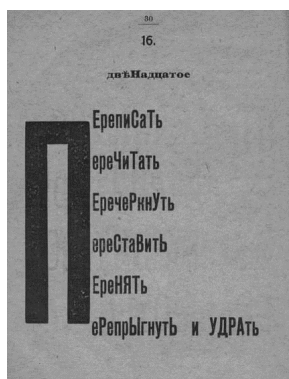
Тавтологичность.

червяк / червячек червячишко / как мой родственник сынишка; если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова / если я и человек / то я тоже человек (А. Введенский); Приступили к взаимному утешению друг друга (А. Платонов).

8. Прагматика

Неузуальное функционирование речевого акта.

Убийство. Не говори так много об убийстве. / Мы еще не поняли убийства. / Мы еще не поняли этого слова. / Мы еще не поняли этого дела (А. Введенский).



(И. Терентьев)

Дейктический сдвиг.

мне жалко что я не зверь (А. Введенский). Я – КТО – Я – / Я – вроде утروهтра (Д. Бурлюк).

Неузуальное употребление дискурсивных слов.

вот оно то что не то (А. Введенский); Где же теперь? / Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, / а теперь тут и там. / Это быть то. / Тут быть там. / Это то тут там быть. Я. Мы. Бог (Д. Хармс).

Рассмотренный перечень параметров на различных уровнях языковой организации не является исчерпывающим. Однако на примерах из подкорпуса (ЭХД) он позволяет определять степень проявленности дискурсивной и языковой новации в конкретных фрагментах текстов, в конкретных текстах, у конкретных авторов, в конкретных разновидностях и направлениях ХД. В некоторых случаях постулируется действие лишь одного параметра, например в *еуы* у А. Кручёных – фонетический окказионализм как таковой. В других фиксируется действие двух и более параметров, как, например в следующем фрагменте из «Зангези» В. Хлебникова: *Гоум. / Оум. / Уум. / Паум. / Соум меня / И тех, кого не знаю. / Моум. / Боум. / Лаум. / Чеум. / – Бом! / Бим! / Бам!* – совместное действие параметров: фонетический окказионализм, звукоподражание, звукоимитация, словосложение (неологизмы), рифма. Совместное действие фонетических, лексических и словообразовательных уровней



можно видеть в «Котике Летаеве» А. Белого, когда фонетическое звуко-подражание *пфук* становится именем собственным *Пфука* и задает целую глагольно-именную парадигму лексических новообразований: *пфук* – *Пфука* – *пфукнет* – *пфукая* – *пфуканье* – *пфукинство* и т. д.

Рекламный дискурс

РД ориентирован на продвижение товаров, услуг или имиджа отдельных личностей / политических партий (коммерческая и политическая реклама) и на формирование идеологии и стереотипов общества (социальная реклама). Сообщения, относящиеся к рекламному дискурсу, реализуются в виде устных и письменных текстов (слоган, рекламная статья, баннерная реклама, видеоролики и т. д.) или многоэтапной рекламной кампании. Получателем рекламного дискурса является «целевая аудитория», то есть выделенный с помощью техник «таргетирования» и «сегментирования» массовый адресат. Рекламные сообщения привлекают внимание адресата и воздействуют на его сознание с помощью набора языковых средств, для которых характерно отклонение от нормы и намеренно актуализированная многозначность высказывания (на этапе деавтоматизации сознания), которая снимается в контексте, минимизируя возможность выбора интерпретаций адресатом (на этапе автоматизации сознания).

Учитывая, что доминирующая функция в ХД – экспрессивная, а в РД – аппеллятивная, мы выделяем ключевые коммуникативные стратегии и тактики, которые обусловлены установкой на языковую креативность и стимуляцию интерпретативной активности адресата в ЭХД и установкой на вовлечение адресата в процесс потребления как вербальных, так и невербальных объектов в РД. Различие доминирующих функций лежит в основании отличия коммуникативных стратегий и языковых средств их реализации. Если на первом этапе привлечения внимания как формы «языковой манипуляции» оба эти дискурса выработывают коммуникативную стратегию «деавтоматизации», то на втором этапе, характерном уже только для рекламы, формируется коммуникативная стратегия «автоматизации».

В рамках данного проекта был составлен *рекламный подкорпус*, который включает следующие жанры рекламных текстов: 1) печатная реклама (слоганы, логотипы, рекламные статьи, буклеты и др.); 2) наружная реклама (плакаты, листовки, баннеры и др.); 3) телевизионные рекламные ролики. Корпус состоит из четырех разделов, соответствующих четырем видам рекламы и обусловленных их более частными задачами: 1) *коммерческая реклама*, нацеленная на продажу товара (период с конца XIX века до 2021 года); 2) *социальная реклама*, ориентированная на формирование или трансформацию мнения с целью выстраивания и корректировки системы общественных ценностей (период с конца XIX века до 2021 года); 3) *политическая реклама*, направленная на формирование мнения массового адресата с целью борьбы за власть и удержания власти (период с начала XX века до 2021 года).



Также мы выделяем раздел (4) *авангардной рекламы*, в который включаем тексты 1920–1930-х годов. Это выделение обусловлено прежде всего отличием авангардной рекламы от остальных рекламных текстов в аспекте лингвокреативности. Авангардно-рекламный дискурс (далее — АРД) имеет авторов — представителей раннесоветского авангарда: поэты ЛЕФа и «производственного искусства», художники-супрематисты и конструктивисты (В. Маяковский, Н. Асеев, А. Крученых, В. Каменский, С. Третьяков, А. Безыменский, С. Телингатер, Э. Лисицкий, А. Родченко, Г. Клуцис и др.). Установка на создание нового языка — «языка революции», которая была основной повесткой лингвосоциальной и лингвополитической инженерии 1920-х годов, стимулировала необходимость поиска нового языка и в рекламе. Это обусловило тот мощный креативный потенциал не только в дискурсивном, но и в языковом аспекте, который выделяет рекламные тексты 1920–1930-х годов. Именно к этой рекламе, сформировавшейся в результате контаминации рекламного и авангардного дискурсов, генетически восходит современная реклама, которая апроприирует языковые приемы авангардной рекламы. Также отметим жанровую гетерогенность авангардной рекламы. Под рекламным дискурсом в конце 1920-х — 1930-е годы понимались также агитационный и пропагандистский дискурсы, поскольку реклама во время становления советского государства совмещала все функции⁹.

Общий объем раздела в подкорпусе — около 30000 слов (что соизмеримо с объемом подкорпуса ЭХД). В настоящем исследовании мы обратимся к анализу примеров из АРД 1920–1930-х годов, включающих «гибридные» агитационно-политические тексты: агитстихи, агит-поэмы, агитлубки, лозунги и фельетоны («Советская азбука» (1919) Маяковского и Якобсона; «Прощения на имя бога — в засуху ее подмога» (1923) Маяковского; лозунги из книги «Речевик» (1929) С. Третьякова; фельетоны С. Третьякова и П. Незнамова; лозунги Н. Асеева, В. Каменского и др.) и рекламстихи, реклампоэмы и плакаты Маяковского и А. Родченко для Мосполиграфа, ГУМа, Резинотреста и др.

Характеристики РД: (макродискурсивные параметры)

Субстанциальные:

- утилитарное предназначение: презентация и продажа товара;
- языковая манипуляция сознанием адресата;
- апроприация коммуникативных стратегий и языковых приемов у других дискурсов-«доноров» (прежде всего ЭХД);
- направленность на адресата;

⁹ Ср. с прямым указанием В. Маяковского на идеологическую функцию рекламы в надписях на обертках конфет и коробках печенья 1920-х годов: *Ты возьми конфету эту / непременно на примету: / с каждым часом все известней / на ее обертках песни. / Эта новая затея / учит лучше грамотея* (текст для коробки карамели «Наша индустрия»); *Мы везде проводим мысль, / даже в деле ласкомств: / если нашей станет вьсь, / враг ползет раком* (текст для упаковки печенья «Красный авиатор»).



- приемы отклонения от языковой нормы;
- актуализация и снятие многозначности в контексте;
- адресованность;
- бессубъектность (редко – выраженный субъект);
- неverifiedируемость;
- интернациональность (редко – национальная привязка).

Коммуникативные:

- доминирование апеллятивной функции языка;
- направленность на адресата;
- определенность (таргетированность) адресата при неопределенности адресанта;
- создание антифонового эффекта (выделение текста в конкурентной среде);
- однонаправленность сообщения;
- апелляция к адресату с целью формирования мотивации к ответной реакции или покупке товара;
- формирование лояльности адресата к тексту и объекту позиционирования;
- преодоление дистантности письменной формы с помощью конструкций и маркеров разговорной речи;
- структурно-семантическая компрессия (максимальная информационная концентрация на минимальном объеме текста);
- деконвенционализация на всех языковых уровнях (в том числе многоязычие);
- мультимодальность (в том числе межсемиотическая транспозиция);
- когнитивный диссонанс: слом стереотипа;
- сдвиг фокуса и формирование нового стереотипа.

АРД: микродискурсивные параметры

1. Фонологический уровень

Фонетический эллипсис (неполное произношение, редукция гласных и согласных).

Не уговариваем, но предупреждаем вас: / голландское масло – / лучшее из масл. / Для салатов, соусов и прочих ед / лучшего масла / не было и нет (В. Маяковский); Заалает красный плат, / Как жар-птица, / И пожарами палат / Кровь отомстится; Не робей, робята, / Ведь четыре ж дня! <...> / Только б, только б до тех пор / Мог продолжиться набор (С. Третьяков, П. Незнамов).

Звукоподражание / звукосимволизм.

Без клуба / Жить не люблю: / Пьянка, Побранка, Хмурь, / Дурь, / Гнусь, грязь / И в морду хрясь (С. Третьяков); Улюлю! / Живей в дороге! / Но на сердце горький зуд: / Гады в гадову берлогу / Уползут; Прежде всех клеветнических птичек / Распорсалась «Ничи-нич», / Заявив, что считает Читу / На ужасно плохом счету: / Рассердилась всерьез газета – / Так велел ей суфлер в эполетах! / А за ней, как в бубенчик: «дзинь-дзинь», / Зазвенел голосочек «Дзи-дзи»: / «Мы дивизий своих не снимаем / Ни сейчас, ни в апреле, ни в мае!» (С. Третьяков, П. Незнамов).



Звуковой повтор (аллитерация, ассонанс, благозвучие, паронимическая аттракция, эпифора, анафора).

Строгим / Советским / Строем / Растем, / Крепнем, / Строим (С. Третьяков);
Большевики буржуев ищут. / Буржуи мчатся верст за тыщу; Фазан красив. Ума ни
уници. / Фиуме стьяну взял д'Аннуцио (В. Маяковский, Р. Якобсон); **Ждет-по-
ждет** в соседней Риге / И высчитывает миги: / «Долго ль надо выждать / Благодат-
ного дождя?» (С. Третьяков, П. Незнамов); Плохи **дороги-вороги**, / От них товары
дороги, / А от шоссе хорошего Товары стоят дешево (С. Третьяков); Сейм работал
шито-крыто В пользу Речи Посполитой (С. Третьяков, П. Незнамов).

Фонетический окказионализм.

Взялся пан за виски: / безобразие, – / зацемилась в тиски / **буржуазия** (В. Мая-
ковский); **Услыхан** утиныйи крик-то, / Констатировать легко: / Далек «Труд» до
факта, / А до уток – пять вершиков (С. Третьяков, П. Незнамов); По снегу да **по
льду**, / Ломая хребты горам, / Свалились на Ольгу Щетинистым тигром (С. Третья-
ков, П. Незнамов); За твой номер горячо / Голосуют шавки. / Кто охоч по **ДэВээРу** /
Видеть царство чертово – Голосуй за кавалеров / Номера четвертого. <...> Ах, эсер,
ты мой эсер, / Не трещи горошком. / С нами **эРэСэФэСэР**, / А с тобой япошка
(С. Третьяков, П. Незнамов).

Наличие метра, ритма или рифмы, ритмические повторы.



От «Фабричной карамели» / мы убытков не имели. / И налево и направо / всюду ей хвала и слава! / Ты возьми конфету эту / непременно на примету: / с каждым часом все известней / на ее обертках песни. / Эта новая затея / учит лучше грамотея
(В. Маяковский).

2. Морфологический уровень

Ком – итог. / Навис ком / Над банкирным виском – / Голос знаком. / Свист-ком. /
Гуд-ком. / Рыв-ком. / Взрыв. / **Ком** – мунист. / **Ком** – сомол. / **Ком** – интерн
(С. Третьяков).

3. Словообразовательный уровень

Аффиксальная модификация.

Наконец, / когда всё еще храпом свищит, / из нор / выползают / ручные крысищи. /
Сахар попался – / сахар в рот. / Хлеб по дороге – / хлебище жрет (В. Маяковский);
Чтоб работища гудела, / Меньше слов и больше дела (С. Третьяков).



Встречаются и другие способы словообразования:

Меньшевики такие люди – / Мамашу могут процудить (В. Маяковский, Р. Якобсон); *Что нам крики твои банзаевы! Мы сами себе хозяева* (С. Третьяков).

Окказиональное словосложение.

Подумай / о новом агит-винте. / Винти, / чтоб задор не гас его. / Ждут. / Переводы, Коминтерн, / расовый гнев / на классовый (В. Маяковский).

Окказиональное сокращение (аббревиация).

И сейчас / во все концы / ВЦИКом посланы гонцы / к сентябрю / на Крымский брод / деревенский звать народ (В. Маяковский); *Пусть себе, / в ожидании красной кошки, / ест / понемногу / нэпские крошки* (В. Маяковский); *А впрочем, звучи не звучи. / Предвижу кругом перемену я. / Беру на себя почин / Позвать Совроссию в Генуя* (С. Третьяков).

Аттракция производных слов.

«Спаси, Господи, попки твоя! / И благослови минвнутдерево твое!» – В один голос кутья / Поет. / Тяжкий воздух из легких выдыши / И скажи: «Вот это па! / Сделай выкидыши подкидыше / Из внутдел – под сень попа!» / Все-таки, заметить мы бы хотели, / Есть еще младенцы в Минвнутделе, / Сидят на посту, / Но, увы, не растут!; На лошаденке куцей; / Летит слуга – Вельможный гад, / Корону держит в руках. / И вот покуда венцевоз / Несется к венценосице, / Один назойливый вопрос / Скатиться в строчку просится (С. Третьяков, П. Незнамов).

4. Лексический уровень

Смена регистров коммуникации, смена социально-территориального кода, смена профессионального кода, экспрессивы, эмотивы, перцептивны.

Рассытайся по кустам, / вражеская конница. / За тобою здесь и там / авиатор гонится... / Мы везде проводим мысль, / даже в деле лакомств: / если нашей станет высь, / враг ползет раком (В. Маяковский); *Обнялись. / Один комок. / Чмок шофера в личико / – Ты помог, да я помог, / вот и вышла / смычка* (В. Маяковский); *Баба – в совет! Не бойсь мужика! Нужна в управленьи и бабья рука* (С. Третьяков); *В МОССЕЛЬПРОМЕ / конфеты изготавливаются обычно / На чистом сахаре / свеколловичном* (Н. Асеев).

Смена языкового кода.

Америка / – Дредноут – вот это довод! Ура! <...> / Италия / – Пардон... / (И так далее, и так далее – вплоть до новой драки); Заработав франк на рыло, / Вереница дружно выла, / Надрываясь, оголтело: / «Ешче Польша не сгинела!» / Дальше – громче, дальше – больше: / «Аве, Польша! Аве, Польша!» (С. Третьяков, П. Незнамов).

Имя (собственное) и его модификации, прозвища, клички.

Кто итти на выборы ленится, / Значит, тот чемберленился (плакат, 1925 год); *муссолинизированная Италия* (из агитации 1920-х годов); *Одинаковы речи / Станка и деревни. / Мы все – Октябrevичи. / Мы все – Октябrevны* (С. Третьяков).



Фразеологизм (узуальный или модифицированный).

В ус никому не дую, / Сцендет в превеликой живет ницете, / Но... протестует!
(С. Третьяков, П. Незнамов); *Велика Федора, / Да не член Автодора* (С. Третьяков); «ЛЕТНЯЯ», / «МОРОЖЕНОЕ», / «РОМАШКА БЕЛАЯ» / *С языка не сходят / лето целое; Чтобы не течь ей свой опыт и сметку / водою в сите, / в рацсчет вносите* (Н. Асеев).

Смена лингвосемиотического кода.



(В. Маяковский, А. Родченко)

Чудное явление – / Чаеуправление. / Сразу видно – / чай что надо, / пахнет / дом / цветущим садом.



(В. Маяковский)

5. Синтаксический уровень

Эллиптическая конструкция (неполное или эллиптическое предложение; парцелляция); синтаксическая незавершенность (апосиопеза).

Дашь Комсомольск!; Дашь магистраль века! (плакаты 1920–1930-х годов); *Что читать трудящимся / городов и сел? / Книги «Красной нови», в них – всё!; Глаза разбегаются! / С чего начать? / Во-первых, в Мосполиграфе / вся печать; Что делать?.. / Положение отчаянное... / Беги / покупай печенье Чайное* (В. Маяковский); *Учет механизмов, материала, / времени – / с себестоимости / половина бремени. / Рационализаторский счет – / не чудачество: повысит качество* (Н. Асеев).



Синтаксическая фигура (анафора, эпитифора, антитеза, градация, и др.).

Антисемит Антанте мил. / Антанта – сборище громил (В. Маяковский, Р. Якобсон); Зовете вы или не зовете, / просите или не просите, / но к вам обязательно / приходят гости (В. Маяковский).

Инверсия.

Естественно / что они дороже, / Но – / за то и труда в них / побольше вложено! / «СЛИВОЧНАЯ СМЕСЬ» / или / «ЭРА» / Могут / испробованы быть / для примера (Н. Асеев); Ну, а теперь / моих книг / трансмиссии / вертят / побольше колес в мозгах... (А. Безыменский, С. Телингатер).

Параллельная конструкция или параллелизмы (или однородные члены предложения).

Говорят, что в самой Вене / фабриканты ходят в пене, / будто с них побила спесь / моссельпромовская «Смесь». // Говорят, что в самой Вене / фабриканты – словно тени: / сами мы сумели здесь / «Венскую» сработать «смесь» (В. Маяковский); «МАЛИНА», / «ЗЕМЛЯНИКА», / «АНАНАС», / «КЛУБНИКА», / «ПРОЗРАЧНАЯ», / «ЗУБРОВКА», / «ДЮШЕСС», / «БАРБАРИС». / <...> Чем гостя тревожить / вопросы сами лишними – / Если в беседе выйдет заминка – / Займи его / «СМЕСЬЮ», / «РОЗАМИ», / «ВИШНЯМИ» – / У них – / замечательная начинка! (Н. Асеев).

Формы обращения.

*Остановись, / **уличное течение!** / Помните: / в Моссельпроме / лучшее печенье (В. Маяковский); А ты, / **покупатель,** / этот яд – глотай, / Думая что ешь / безобидную конфету; Златоустовский Краснознаменный имени Ленина, оглянись!; **Ударник!** / Требуй / участия в конкурсе; **Активист рабочих семей,** дисциплину / наладить сумеи!; Довольно / наилепывать детям зады. / **Матери,** / стройте детские сады! (Н. Асеев).*

Независимая автосемантия (слова, не являющиеся членами предложения, – уточнения, замечания, пояснения) – чужая речь / цитаты.

Всех смутила сном ткачиха: / «Без расчёту нам, мол, лихо! / Принимайся ж, млад и стар, / сам учитывать угар!»; Это раньше: / взятки-гладки, / на запрос кричали: «Цыть!» / А теперь не те порядки, / есть кого порасспросить! (В. Маяковский).

Синтаксически-смысловая интеграция текста/дискурса в названии.

«Советская азбука» (В. Маяковский; Р. Якобсон); «Речевик» (С. Третьяков); «Комсомолия» (А. Безыменский, С. Телингатер).

6. Орфографический уровень

*В связи с последними победами ДВР японское освободительное бюро (ЯОБ) усиленно трубит о японской лояльности... (Из газет); Правда, голос ваш очень вкрадчив, / Правда, тон ваш – струна / фортепьяновая! И все ж **ЯОБ** – это значит... / Я **ОБ**-манываю. (С. Третьяков, П. Незнамов); Слышу, / слышу / восторженный крик: / «**ЗОЛОТОЙ ЯРЛЫК**», / «**СЕРЕБРЯНЫЙ ЯРЛЫК**» (Н. Асеев); Речь, как шрапнель, / рвет воздух: **ВСТАТЬ!**; И тихо донеслось из дали: – Забыл внести-и-и... свой членский взно-о-о-ос (А. Безыменский, С. Телингатер).*



Модификация с буквами.



(В. Маяковский, Р. Якобсон)



(С. Сенькин)

Новация со знаками препинания.



179 Шасс - Кобелев
Ленин и электрификация. 1925

КОММУНИЗМ ЭТО / СОВВЛАСТЬ + ЭЛЕКТРОФИКАЦИЯ (Ю. Шасс и П. Кобелев).

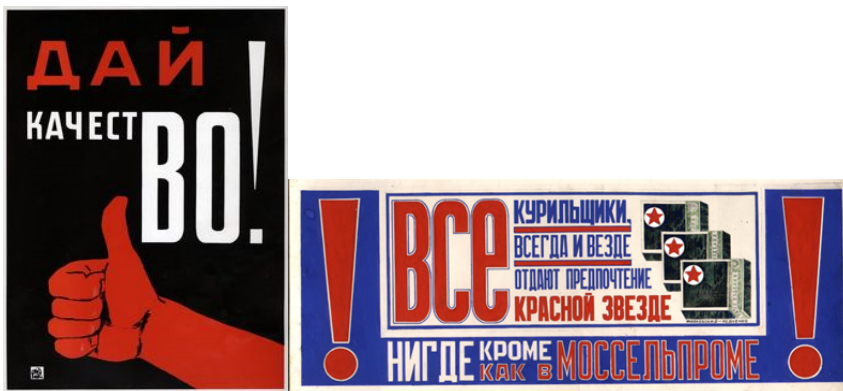
Новация с написанием (слитно, раздельно).



(А. Безыменский, С. Телингатер)



Графическое акцентирование (подчеркивание, курсивизация, зачеркивание, исправление, шрифтовое выделение и т. д.).



Посаавши вместо пальца / Номер «Мира», кто б не сеиб? / Не такое с неба свалится / В многоТрудные мозги (С. Третьяков, П. Незнамов).

7. Семантический (концептуальный) уровень

Сдвиг узуального значения слова.



Клином красным бей белых (Э. Лисицкий).



Взялся пан за виски: / безобразия, — / защемилась в тиски / буржуазия (В. Маяковский); Даешь мотор!; Вот это каша, так каша / Из мин, из мортир, из пушек! / Значит, некого спрашивать, / Значит, некого слушать. / Желаю (молчи, Вашингтон!) / Тоннаж в сто тысяч тонн!!! (С. Третьяков, П. Незнамов); Наши галоши носи век, — / не протрет ни Эльбрус, ни Казбек (В. Маяковский).



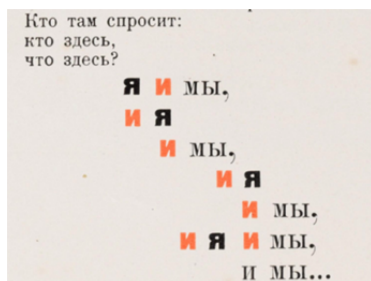
8. Прагматика

Неузуальное функционирование речевого акта.

Пламя домашней кухни – тухни. / Взвейся, / пламя фабрики-кухни! (Н. Асеев); Разинь глаза и во все смотри, / запомни эти адреса три; Дашь карандаши, / которые хороши?; Стой, не дыши! / В Мосполиграфе / всё – / от гроссбуха до карандаша; Стой! Прочти! Посмотри! / Выполни точка в точку. / И в Моссукне, магазин №3, оденешься в рассрочку (В. Маяковский); Октябрь призывает женскую нацию / В Советы, в Партию, в Кооперацию (С. Третьяков).

Дейктический сдвиг.

Наше оружие – / книга и газета. / Здесь куют / оружие это; Всем коллективом обдумай думу – / кто хочет купить и на какую сумму. / Выбери представителя (расторопного, не из разинь) / и со списком желающих пришли в магазин (В. Маяковский).



(А. Безыменский, С. Телингатер)

Референциальная неоднозначность.

Договор держи в руке, / например, с Италией, / мы на русском языке / зря б его читали ей. / Чтоб поставить на своем, / не сомкнем мы глаз – пока / всю тебя не прожужем, / иностранцев азбука (В. Маяковский).

Неузуальное употребление дискурсивных слов.

Во-первых, в Мосполиграфе / вся печать. / Во-вторых, / чего ради / у нэпов покупать гроссбухи и тетради? / <...> И конечно, / разумеется само собою, / в Мосполиграфе / покупай обои; Да с чужою грамотой / нам не вышло б сраму-то (В. Маяковский); А также не забыть бы сорта вон-те: / Шоколад для варки, в плитках / «САНТЕ» (Н. Асеев).

Неузуальное употребление модальных предикативов.

Никому не нужно / готовить ужина. / Всё, что надо, / приносим на дом; Все специи, / какие надо, – / от горчицы / до маринада!; Запомните ГИЗ! / Марка эта – / источник знания и света. / Каждому надо / знать адреса магазинов и складов (В. Маяковский).

4. Интердискурсивные параметры. Выводы

Параметрический анализ показал, что в ЭХД инновационность проявляется на большинстве языковых уровней (от фонологического до прагматического), что обусловлено коренной установкой этого дискурса на новаторство как в языке, так и в дискурсе. Целью трансфор-



мации здесь выступает язык как таковой, во всех его выразительных возможностях и лингвокреативных потенциях. При этом авангардно-художественные тексты как носители ЭХД, как правило, задействуют сразу несколько языковых уровней и параметров в рамках одного фрагмента или высказывания. Совместное действие множества параметров позволяет говорить о высокой степени языковой и дискурсивной креативности этого типа дискурса. На пересечении уровней (к примеру, фонетического и словообразовательного) возникают целые серии и парадигмы языковых новообразований (не существовавших до этого языковых единиц на конкретных уровнях, например фонетические окказионализмы, неологизмы, или не допускавшихся в узусе языковых конструкций на синтаксическом или прагматическом уровнях) и дискурсивных новшеств (то есть новых сочетаний параметров в рамках конкретного текста).

В РД в связи с его утилитарной целью инновационность проявляется регламентированно (точечно, как правило, на единичных параметрах) и совмещается с языковой стереотипностью. Основными задачами АД 1920–1930-х годов была не столько продажа конкретных товаров, сколько агитация за новую власть и пропаганда советских ценностей, включающая повышение покупательских способностей и формирование идеологии массового потребления. Соответственно, инновационность языка использовалась расчетливо, с минимально допустимыми отклонениями от языкового узуса (неологизмы строятся по продуктивным моделям и часто являются слегка модифицированными узуальными единицами).

Наиболее активно в обоих типах дискурса осуществлялись инновации в области словообразования, синтаксиса и орфографии, в связи с чем они относятся к зоне *интердискурсивности*. Однако если в ЭХД эти инновации представляют собой реализацию лингвокреативности, в основе которой лежит поэтическая функция (трансформация языка как сообщения), то в АД они создаются с целью апелляции к адресату как части стратегии дискурсивной креативности (изменение не языка, но привлечение восприятия). Если в ЭХД продуктивны все модели словообразования, то в РД основной моделью является использование аугментативных и диминутивных суффиксов, заимствованное из поэзии Маяковского, а также словосложение для обозначения новых реалий и в агитационных целях. Это связано с функционированием окказионализмов как сигналов, привлекающих внимание адресата, но характеризующихся семантической «прозрачностью» (в отличие от авангардного словотворчества, наслаивающего разные параметры друг на друга).

Учитывая установку на преодоление дистантности письменной формы дискурса, в АД активно применяются синтаксические и прагматические средства имитации устного дискурса: звукоподражание, парцелированные, эллиптированные конструкции и прагматические маркеры, вводящие адресата в актуальную коммуникативную ситуацию здесь-и-сейчас. Это в меньшей степени характерно для ЭХД, не ставящего основной целью однозначный призыв к читателю-слушателю выполнить определенное действие. Графические инновации связа-



ны с феноменом межсемиотической транспозиции (термин Якобсона), но если в ЭХД сочетание визуального, аудиального и вербального компонентов приводит к сложному семиотическому и семантическому взаимодействию, то в АРД визуальность часто превалирует над вербальностью и является частью тактики формально-семантической компрессии с целью фокусирования внимания адресата на конкретном объекте наглядным и убедительным способом.

Что касается других уровней, в частности семантического, то здесь разноприродность этих дискурсов проявляется наиболее ярко: многочисленные и разноформатные семантические сдвиги в ЭХД направлены на смысловое приращение и многозначность сообщения, в то время как в РД наиболее характерным приемом становится каламбур — легко декодируемая многозначность (чаще всего — двузначность), основанная на звуковом или графическом сходстве. Также отметим, что если в ЭХД межуровневое взаимодействие не только объединяет сразу несколько уровней (следуя установке на «торможение» и «затруднение» восприятия), но и порождает продуктивные окказиональные модели инноваций, то в РД взаимодействуют обычно два-три уровня, что и привлекает внимание адресата, и в то же время не затрудняет, а облегчает восприятие текста.

В связи с установкой РД на продажу товара и привлечение внимания потребителя перформативность в нем выражается в том, что рекламные сообщения не констатируют положение дел, а убеждают адресата совершить действия, выступая в роли перформативов. Причем апеллятивная функция здесь пересекается с экспрессивной, что связано с неэффективностью эксплицитно выраженного требования купить товар и необходимостью завуалировать апелляцию специальными языковыми средствами. Таким образом, перформативный потенциал РД зависит от эффективности достижения цели — манипуляции сознанием адресата. Если в АРД мы имеем дело с перформативностью в традиционном понимании, то в ЭХД она выражается в «сделанности» слова, нарушении узуальных связей в языке и деавтоматизации сознания адресата. Авангардная перформативность совмещает действенность в языке — событийность речевых актов — с действенностью в коммуникации — деавтоматизацией.

Говоря о специфике языковых функций в этих типах дискурсов, можно заключить, что в ЭХД реализуется стратегия замедленного, деавтоматизированного восприятия, достигаемая за счет направленности сообщения на собственную форму (реализация поэтической функции). В АРД же, напротив, сообщение должно быть максимально доходчивым по форме и легко воспринимаемым конкретным адресатом (реализация конативной функции) с целью не столько акцентировать внимание на тексте, сколько на том действии, которое слушатель должен осуществить над объектом референции (то есть рекламирования, агитации или пропаганды).

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН.



Список литературы

- Виноградов В. В. Социально-языковые системы и индивидуально-языковое творчество // Семиотика и Авангард : антология. М., 2006. С. 242–250.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Демьянков В. З. Стереотип // Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 177–179.
- Демьянков В. З. Языковое творчество и речевая креативность // Язык как медиатор между знанием и искусством : сб. докл. Междунар. науч. семинара. М., 2009. С. 11–19.
- Золян С. Т. О стиле лингвистической теории: Р. О. Якобсон и В. В. Виноградов о поэтической функции // Вопросы языкознания. 2009. №1. С. 3–8.
- Зыкова И. В. Метаязык лингвокультурологии: Константы и варианты. М., 2017.
- Зыкова И. В., Киосе М. И. Параметризация лингвистической креативности в междискурсивном аспекте: кинодискурс vs дискурс детской литературы // Вопросы когнитивной лингвистики. 2020. №2. С. 26–40.
- Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003.
- Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996.
- Орлова О. В. Художественный и рекламный текст: принципы регулятивности // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. №5. С. 129–133.
- Пильщиков И. А. Неполная переводимость как механизм познания и коммуникации // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. М., 2016. С. 203–233.
- Силантьев И. В., Шатин Ю. В. Дискурс и стереотип // Критика и семиотика. 2014. №1. С. 10–17.
- Соколова О. В. Дискурсы активного воздействия: теория и типология : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2015.
- Соколова О. В. Дискурс-«логофаг»: границы лингвокреативности и стереотипности в рекламном дискурсе // Критика и семиотика. 2020. №1. С. 114–142.
- Фещенко В. В. К ограничению понятия «лингвокреативность» и разграничению сфер его применения // Язык, культура, творчество: Мировые практики изучения. М., 2020а. С. 152–168.
- Фещенко В. В. От лингвоэстетики к лингвоэвристике: словотворчество в художественном и научном дискурсах // Критика и семиотика. 2020б. №1. С. 92–113.
- Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007.
- Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921.
- Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. М., 1975. С. 193–230.
- Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М., 2011.
- Baldini M. Il linguaggio della pubblicità. Roma, 2003.
- Brinker K. Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin, 2003.
- Cook G. The Discourse of Advertising. L. ; N. Y., 2006.
- Galliot M. Essai sur la Langue de la Réclame Contemporaine. Toulouse, 1955.
- Waugh L. The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson // Poetics Today. 1980. Vol. 2, №1. P. 57–82.



Об авторах

Ольга Викторовна Соколова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Россия.

E-mail: olga.sokolova@iling-ran.ru

Владимир Валентинович Фещенко, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Россия.

E-mail: vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

Для цитирования:

Соколова О. В., Фещенко В. В. Лингвокреативность авангарда: языковые функции в художественном и рекламном дискурсах // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 7–36. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-1.

LINGUISTIC CREATIVITY OF THE AVANT-GARDE: LANGUAGE FUNCTIONS IN LITERARY AND ADVERTISING DISCOURSES

O. V. Sokolova¹, V. V. Feshchenko¹

¹Institute of Linguistics RAS
125009, Russia, Moscow, Bol. Kislovsky per., 1–1
Submitted on April 27, 2021
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-1

The article departs from two non-referential functions of language – the poetic (expressive) and conative (appellative) functions – described by many linguists starting from Roman Jakobson and Karl Bühler. Their combined effect is shown using examples of linguistic techniques from the two types of discourse – the Russian literary avant-garde and the avant-garde advertising-propaganda – outreach. A discursive analysis of Russian literary (experimental) and advertising (avant-garde) texts is carried out from the standpoint of the theory of linguistic creativity. For each of the working subcorpora (artistic and advertising discourses of the 1910 – 1930s), the authors distinguish macro-discursive, micro-discursive and inter-discursive parameters that affect linguistic innovations at different levels – from phonological to pragmatic. It is concluded that the strategy of delayed, de-automated perception is implemented in the experimental literary discourse. It is achieved by focusing the message on its own form (the implementation of the poetic function). In the avant-garde advertising, the message should be as clear as possible in its form and should be easily perceived by an addressee (the implementation of the conative function) not to focus attention on the text but rather on the action that the reader is expected to perform on the object of reference.

Keywords: poetic function, conative function, artistic discourse, advertising discourse, parameters of linguistic creativity

References

- Baldini, M., 2003. *Il linguaggio della pubblicità*. Roma.
Brinker, K., 2003. *Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin.



Cook, G., 2006. *The Discourse of Advertising*. London, New York.

Dem'yankov, V. Z., 1996. Stereotype. In: *Kratkii slovar' kognitivnykh terminov* [Brief Dictionary of Cognitive Terms]. Moscow, pp. 177–179 (in Russ.).

Dem'yankov, V. Z., 2009. Linguistic creativity and speech creativity. In: *Yazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom: sbornik dokladov Mezhdunarodnogo nauchnogo seminarara* [Language as a mediator between knowledge and art: Collection of reports of the International Scientific Seminar]. Moscow, pp. 11–19 (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2020a. Towards the limitation of the concept of “linguistic creativity” and the delimitation of the spheres of its application. In: *Yazyk, kul'tura, tvorchestvo: Mirovye praktiki izucheniya* [Language, culture, creativity: World study practices]. Moscow, pp. 152–168 (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2020b. From Linguistic Aesthetics to Linguistic Heuristics: Verbal Creativity in Literary and Academic Discourses. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 1, pp. 92–113 (in Russ.).

Galliot, M., 1955. *Essai sur la Langue de la Réclame Contemporaine*. Toulouse.

Grigor'ev, V. P., 1979. *Poetika slova* [Poetics of the word]. Moscow (in Russ.).

Krasnykh, V. V., 2003. “Svoi” sredi “chuzhikh”: mif ili real'nost'? [“Own” among “strangers”: myth or reality?]. Moscow (in Russ.).

Mukarzhovskii, J., 1996. *Struktural'naya poetika* [Structural poetics]. Moscow (in Russ.).

Orlova, O. V., 2006. Text of fiction and advertising: principles of regulativity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], 5, pp. 129–133 (in Russ.).

Pil'shchikov, I. A., 2016. Incomplete translatability as a mechanism of cognition and communication. In: *Lingvistika i semiotika kul'turnykh transferov: metody, printsipy, tekhnologii* [Linguistics and semiotics of cultural transfers: methods, principles, technologies]. Moscow, pp. 203–233 (in Russ.).

Shpet, G. G., 2007. *Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [Art as a kind of knowledge. Selected Works on the Philosophy of Culture]. Moscow (in Russ.).

Silantev, I. V., Shatin, Yu. V., 2014. Discourse and stereotype. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 1, pp. 10–17 (in Russ.).

Sokolova, O. V., 2015. *Diskursy aktivnogo vozdeistviya: teoriya i tipologiya*. [Active Impact Discourses: Theory and Typology]. PhD thesis. Moscow (in Russ.).

Sokolova, O. V., 2020. Discourse-“Logophagus”: The Boundaries of Linguistic Creativity and Stereotypy in Advertising. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 1, pp. 114–142 (in Russ.).

Vinogradov, V., 2006. Socio-linguistic systems and individual-linguistic creativity. *Semiotika i Avangard: antologiya* [Semiotics and Avant-garde: Anthology]. Moscow, pp. 242–250 (in Russ.).

Waugh, L., 1980. The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson. *Poetics Today*, 2 (1), pp. 57–82.

Zolyan, S. T., 2009. On the style of linguistic theory: R. O. Jakobson and V. V. Vinogradov on the poetic function of language. *Voprosy yazykoznaniya* [Topics in the Study of Language], 1, pp. 3–8 (in Russ.).

Zykova, I. V., 2017. *Metayazyk lingvokul'turologii: Konstanty i varianty* [The Meta-language of linguoculturology: Constants and variants]. Moscow (in Russ.).

Zykova, I. V., Kiose, M. I., 2020. Linguistic creativity parametrization in contrasting discourse types: cinematic discourse vs. Discourse of children's literature. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki* [Issues of Cognitive Linguistics], 2, pp. 26–40 (in Russ.).



The authors

Dr Olga V. Sokolova, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: olga.sokolova@iling-ran.ru

Dr Vladimir V. Feshchenko, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

To cite this article:

Sokolova, O. V., Feshchenko, V. V. 2021, Linguistic creativity of the avant-garde: language functions in literary and advertising discourses, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 7–36. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-1.

**«ЛИТЕРАТУРНЫЙ СКАНДАЛ» В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ
КУБОФУТУРИСТОВ И ПРОФИЛИ
КОММУНИКАТИВНОГО ПОВЕДЕНИЯ РЕЦИПИЕНТА**

А. В. Швец¹

¹ Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
119296, Россия, Москва, Ленинские горы, 1, стр. 51
Поступила в редакцию 23.04.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2

Статья посвящена «литературному скандалу» как модусу и сценарию коммуникации поэтов-авангардистов (кубофутуристов) и адресатов в рамках публичных акций – необходимой составляющей «литературного быта» поэтических кружков. За скандалом стоит не только намерение оскорбить адресата, благодаря скандалу автор-авангардист может найти своего адресата, сблизиться с ним и вовлечь последнего во взаимодействие. Цель настоящего исследования – на материале свидетельств о публичных акциях кубофутуристов описать скандал как коммуникативный сценарий, уточнить представление об адресате скандала, выделить профили рецепции и проанализировать формирующие эти профили коммуникативные установки. Опираясь на концептуализацию «литературного скандала» А. И. Рейтблата, мы связываем скандал с обязательным наличием публики – по М. Уорнеру, аудитории, конституируемой за счет активного участия в публичном представлении. Партиципативное поведение публики «скандальных» кубофутуристических акций мы сводим к двум профилям рецепции: скептик, «критик», и потенциальный «союзник». В каждом из профилей рецепции мы рассматриваем, как осуществляется восприятие высказывания в контексте, применяя методологию теории речевых актов (понимание перформативного высказывания Дж. Остина, Ж. Деррида) и акторно-сетевой теории (опозиция «фреймирование – перенасыщение» М. Каллона). Рассмотрено, как воспринимались (и могли восприниматься) перформативные высказывания, вызывающие скандал. Уточнено понимание скандала и возможных стратегий поведения реципиентов. В то время как «критик» предпочитает помещать высказывание в однозначный контекст и трактует его буквально, союзник, наоборот, потенциально готов воспринять высказывание во множестве контекстов и принять участие в игре, сопровождающей прагматическую реализацию высказывания. Последний тип рецептивного поведения становится залогом творческого участия адресата в коммуникативном эксперименте авангарда.

Ключевые слова: авангард, литературный скандал, кубофутуризм, партиципативное поведение, изучение рецепции

1. Скандал как модус общения и «литературный скандал»

«Авангард невозможен без активного “художественного антиповедения”, скандала, эпатажа» (Руднев, 1997, с. 177) – вот выразительная характеристика творческого поведения авангардистов, где между актом



агрессии, прямым эпатажем публики и моделью общения с адресатом, выбранной художниками, фактически ставится знак равенства. В недавних исследованиях коммуникативных стратегий кубофутуристов¹ — пожалуй, авангардистов, почти самых плодовитых на публичные акции — скандал как модус общения нередко охарактеризован через «установку на... хулиганское, нарочито вызывающее поведение» (Казакова, 2017, с. 230; см. также Сироткин, 1999; Алоян, Гмызина, 2018).

Между тем прагматическая интенция скандала-модуса общения не только ориентирована на эффект «эпатажа», но и позволяет авангардисту найти «контакт с публикой-толпой» (Бобринская, 2015, с. 207), парадоксальным образом сблизиться с реципиентом. Свидетельство тому мы можем найти в письмах И. М. Зданевича — коллеги кубофутуристов, который пытался параллельно создать собственный проект футуризма, нередко пересекаясь с приятелями «гилейцев» (М. Ларионовым, Н. Гончаровой и др.). Выступив с докладом о футуризме на дебатах в Политехническом музее в марте 1913 года, Зданевич был замешан в драку (спровоцированную частично М. Ларионовым, но также значительно спровоцированную тезисами доклада, один из которых сопровождался демонстрацией башмака со сцены — образца нового искусства). В ответ на упрек матери в «эстрадном хулиганстве» и «развлечении очень дурного толка» (Зданевич, 2014, с. 71) молодой теоретик искусства будущего пишет: «[П]очему не подебатировать en grand... Позавчера я получил письмо от В. Я. Брюсова, которого ждал месяц. Я думаю, В. Я. Брюсов ответил лишь потому, что я (ныне какое бы то ни было имя) читал в Москве доклад» (Зданевич, 2014, с. 112).

Нашумевший доклад, по сути, — единственный способ для безвестного студента (каковым был Зданевич) пробиться к своему адресату (в данном случае — члену поэтического истеблишмента). «Ведь посуди, — продолжает Зданевич в письме к матери, — сколько их, аккуратно сдающих экзамены, известных в университетских кругах и пишущих работы. И неужели я могу отказаться от возможности, стремительно выдвинувшись из общей среды хоть на час, заставить себя слушать и передавать из уст в уста мои лозунги [“Башмак прекраснее Венеры Милосской”, “Я хочу, чтобы солнце вставало, когда я хочу и пока я хочу, и т. п.”]» (Зданевич, 2014, с. 112). Провокативные высказывания — «башмак прекраснее знаменитой скульптуры» — для Зданевича в том числе средство обрести видимость в публичном поле, обрести контакт с адресатом и перейти к тому, что его «влечет», — «к строительству играть роль в жизни» (Зданевич, 2014, с. 112). «Пусть сегодня это бум, облекающийся в скандальные формы, завтра это будет носить иной отклик» (Зданевич, 2014, с. 112), — подытоживает поэт-студент, предвосхищая конструктивистские проекты следующего десятилетия.

¹ Говоря о кубофутуристах, мы имеем в виду кружок, сложившийся вокруг Д. Д. Бурлюка (А. Е. Кручёных, В. В. Каменский, В. В. Маяковский, В. Хлебников и др.). Иногда этот же круг называется оригинальным именем, данным самими поэтами, — «Гилея».



Пунктирно обрисованное Зданевичем понимание скандала предполагает не только эпатирование адресата, но в целом — облечение программы нового искусства в язык емких, запоминаемых, передаваемых лозунгов, привлечение внимания к автору и приглашение адресата к возможному сотрудничеству («строительству... жизни»). Это понимание разделяли и кубофутуристы. В литературной деятельности группы «Гилеи» общение автора (авторов) и аудитории происходило в рамках публичных представлений-перформансов, при этом «скандал» нередко становился модусом общения. Как модус общения в прагматическом плане скандал предполагал намеренную провокацию реципиента, нарушение негласных правил социального взаимодействия.

Скандал как модус общения лег в основу отработываемого кубофутуристами сценария общения с публикой, «фрейма» (И. Гофман)²: «литературного скандала». «Литературный скандал», согласно кубофутуристу А.Е. Кручёных, — «не пьяны[й] ск<андал>, не бытов[ой], житейск[ий]» (Гурьянова, 2006, с. 19). Специфика «литературного скандала» — в отсутствии скандала реального. Как отмечает поэт, на публичных акциях кубофутуристов, на деле, «не было ни одного скандала, не было ни одного протокола полицейского». Другая отличительная особенность «литературного скандала» — в игровой природе скандальной ситуации, когда скандалист скорее привлекает внимание и приглашает адресата к соучастию. Кручёных отмечает, что «скандалы были в плане литературном» (Память теперь многое разворачивает, 1999, с. 231), «для рекламы» (Гурьянова, 2006, с. 19).

При этом «литературный скандал» кубофутуристов можно рассматривать через призму коммуникативной модели «литературного скандала» как «нормального элемента литературной системы» (Рейтблат, 2019, с. 163). Иначе говоря, скандал является элементом литературного быта (Эйхенбаум, 1987) — инфраструктуры поэтического письма, подсказывающей и иногда предидирующей коммуникативные протоколы пишущему автору и его читателям. Условия «литературного скандала» — нарушение (этической) нормы неожиданным поступком, по возможности широкое распространение информации в печатных медиа, нередко с преувеличением деталей или значимости поступка. Так или иначе, для «литературного скандала» принципиальны «публичность... нарушения... и наличие публики, то есть возможность довести до общества информацию о проступке» (Рейтблат, 2019, с. 172).

2. Публика как адресат и профили рецепции

Исследователи кубофутуризма солидарны с тем, что коммуникативный феномен «скандала» не мог существовать без массовой публики как адресата («влиятельн[ый], прям[ого] или косвенн[ого], массовой

² Под «фреймом» мы понимаем, вслед И. Гофману, сценарий поведения в какой-либо социальной ситуации, который в себе содержит «схемы интерпретации» (Гофман, 2003, с. 81) производимого социального опыта и «задает... перспективу» (Гофман, 2003, с. 81) видения этого опыта.



аудитории» (Иньшакова, 2001, с. 162)). В публике нет «непосредственной физической связи между людьми, однако существуют не менее прочные невидимые связи, формируемые газетами, книгами и прочими видами информации, которая циркулирует в обществе и захватывает сознание масс» (Бобринская, 2015, с. 203). Публика формируется в циркуляции дискурса (газет, книг и др.). В рамках этого дискурса к публике обращаются как к воспринимающей высказывание, и от каждого члена публики ожидается внимание к высказыванию, соучастное (партиципативное) отношение к производству циркулирующего дискурса, согласно автору концепции публики М. Уорнеру (Warner, 2002). Именно соучастие в восприятии высказывания, совместное разделение аффекта от высказывания превращает «отношения между незнакомцами» (Warner, 2002, p. 55) в публику как особый тип рецептивной социальности.

Одно из средств консолидации публики, на которое полагаются кубофутуристы, — сенсационное, скандальное происшествие, информация о котором циркулирует в публичном дискурсе. Именно массовая публика — как отчасти идеальный, воображаемый адресат кубофутуризма³ — подводит автора-авангардиста к выбору коммуникативных стратегий, ассоциируемых с «литературным скандалом». Скандал как модус в прагматическом плане не только вызывает отторжение, но и сближает реципиентов и авторов за счет разделяемости, коммуникабельности аффекта. Последний не обязательно сводится к неприятию, а, напротив, предполагает широкий спектр реакций: от шока отторжения до азарта вовлеченности, что подразумевает смущение, возмущение, удивление, растерянность, смех. Эти реакции и порождаемые ими действия потенциально становятся предметом разделения и обсуждения в публике, включающей и авторов, так что в итоге «незнакомцы (strangers) становятся менее внушающими недоверие (strange)» (Warner, 2002, p. 83).

«Литературный скандал» в практике кубофутуризма носит игровой характер («игра вокруг искусства, по необходимости условная и несерьезная» (Иньшакова, 2001, с. 165)). Эта коммуникативная модель в режиме игры воспроизводит скандал реальный, целью ставя формирование публики как партиципативного феномена, а затем — в идеале — приглашение реципиента из публики к соучастию в действии.

В «игре» «литературного скандала», где участвуют автор(ы) и публика, выделяются два профиля реципиента⁴: реципиент, настроенный

³ Необходимо отметить, что публичные акции кубофутуристов собирали несколько сотен человек (см. Крусанов, 1996), хотя их «видимость» в публичном поле была значительно усилена перепечаткой отзывов в газетах и турне футуристов по провинции. Подлинный массовый адресат публичного выступления — тысячи, собравшиеся в зале, — оставался отчасти воображаемым конструктом и возник уже после Февральской революции (о массовых публичных зрелищах и участии авангардистов см. (Кларк, 2018)).

⁴ Под «профилем реципиента» мы понимаем аналитическое обобщение, учитывающее характеристики как эмпирических реципиентов, так и имплицитных, воображаемых (Iser, 1989).



скептически и критически по отношению к публичным выступлениям и творчеству кубофутуристов, и реципиент, симпатизирующий новому поэтическому течению и проявляющий интерес к публичным акциям и публикациям поэтов⁵. Первый тип реципиента нередко — «газетчик», превращающий любое публичное событие в сенсацию. Именно этот реципиент рассказывал о событии «как о громком и грубом скандале»: «Скандал обыкновенно присочиняли и размазывали не в меру усердные газетчики» (Кручёных, 1996, с. 68). Второй тип — читатель, зачастую из числа студенческой молодежи, живо интересующийся новым искусством. Как отмечает Р.О. Якобсон (в данном случае — современник событий), «[в]ечера футуристов собирали невероятное количество публики... многие приходили ради скандала, но широкая студенческая публика ждала нового искусства, хотела нового слова» (Роман Якобсон. Будетлянин науки, 2012, с. 22).

Налицо различие между функциями «газетчика» и (условно) потенциального «союзника». «Газетчик» «досочинял» скандал: обращал внимание на нарушение нормы, распространял эту информацию, фактически — делал событие публичным, доводя до присутствовавших и не присутствовавших на вечере информацию о произошедшем и предлагая суждение о нем. Иными словами, газетчик был необходимым звеном для адресации и создания публики и коммуникации аффекта. «Союзник» же, как кажется, непосредственно вовлекался в публичное событие, реагируя на действие. Так или иначе, и «газетчик», и «союзник» ассоциируются с разными формами соучастия в публичной акции, и эти формы необходимы для консолидации публики и мобилизации адресата.

Участие «газетчика» проявлялось в фреймировании события как скандала и распространении этого видения. Участие «союзника» могло принять форму заинтересованного внимания: так, на первом вечере речетворцев 13 октября 1913 года в Москве «публика слушала, развесив уши» (Лившиц, 1933, с. 171). Также соучастие могло проявляться в виде аплодисментов и одобрительного гула. Первая постановка «Победы над солнцем» в декабре 1913 года в Петербурге, по воспоминаниям Кручёных, была отмечена «сплошным, могучим ревом» (Кручёных 1996, с. 71). Этот рев тем не менее не означал собственно неодобрения, даже в конце, когда зрители начали настойчиво требовать, чтобы автор вышел на сцену:

⁵ Эти два профиля не отменяют наличие реципиентов посередине спектра — и сочувствующих новому искусству, и недоверчиво-настороженных, переключающихся между разными способами восприятия (к таким реципиентам, в частности, относился критик А. А. Шемшурин, и написавший заметку о «железобетонных поэмах» Каменского, и критически настроенный по отношению к зауми Кручёных в личной переписке с поэтом (см. Швец, 2020)). Мы выделяем «крайности» в эвристических целях, чтобы нагляднее проиллюстрировать те способы отношения к публичному событию, перформансу, тексту, между которыми мог выбирать реципиент в центре спектра.



Впечатление от оперы было настолько ошеломляющим, что когда... начали вызывать автора, главный администратор Фокин... шептал... мне:
— Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость!

Но я не послушался, гадости не было. Впереди рукоплещущих я увидел Илью Зданевича, художника Ле-Дантю и студенческую молодежь — в ее среде были наши горячие поклонники (Кручёных, 1996, с.72).

При этом критик («газетчик») А. А. Мгебров в поздней, постфактумной интерпретации⁶ сходное событие («спектакли футуристов») характеризует иначе: «В воздухе висел настоящий скандал... Довольно! — кричала публика... никто ничего не понял, но недоумения было много. Были споры, крики, возбуждение» (Мгебров, 1932, с. 282).

Как представляется, критик (здесь применяющий профиль рецепции «газетчика») обращает внимание на «споры, крики, возбуждение» — эффект озвучиваемых на сцене высказываний — и, вероятно, придает этому эффекту однозначную трактовку, помещает его в фиксированный контекст (кто-то в зале мог один раз крикнуть «Довольно!», но этого становится достаточно, чтобы сказать, что контекст высказывания — скандальная обстановка). В это же время автор постановки, Кручёных, отмечает, что крики, споры, возбуждение не всегда означали неприятие публики⁷ — они также могли принадлежать и «горячим поклонникам» в первых рядах. Реципиент-критик предполагает наличие одного контекста восприятия и одного способа интерпретации высказывания. Реципиент-союзник (примером которого здесь выступает Кручёных, зритель собственной пьесы) отмечает соседство нескольких контекстов восприятия и широкого диапазон реакций зрителя.

3. Скандал как речевой акт: перформативное высказывание в контексте публичных акций кубофутуристов

Коммуникативное поведение реципиента-критика, газетчика, и реципиента-союзника может быть проанализировано при помощи объяснительной модели теории речевых актов — имеются в виду концепции как аналитических философов (Д. Остин, Дж. Сёрль) (Austin, 1962; Остин, 1986), так и философов-деконструктивистов (Ж. Деррида, Дж. Х. Миллер) (Derrida, 1988; Miller, 2002). В рамках аналитической философии перформативное высказывание (как часть речевого события, речевого акта) «срабатывает» (или, цитируя Д. Остина, не дает «осечки» (Остин, 1986, с. 26)) тогда, когда произносится от первого лица

⁶ Заметка Мгеброва не принадлежит к рецензиям, который сочинялись сразу же после публичных акций кубофутуристов, однако, как представляется, воспроизводит их дискурс.

⁷ Ср. ««В пьесе особенно поразили слушателей песни Испуганного... пели опытные актеры. Публика требовала повторения, но актеры сробели... Хор похоронщиков, построенный на неожиданных срывах и диссонансах, шел под сплошной, могучий рев публики. Это был момент наибольшего «скандала» на наших спектаклях» (Кручёных, 1996, с. 71).



в определенном контексте уполномоченным лицом. Например, фраза «Объявляю вас мужем и женой» будет производить нужное действие — легитимизацию брака — только будучи произнесена священником на церемонии бракосочетания. Деконструктивисты вносят важную поправку: высказывание может функционировать как перформативное в любом контексте, однако производимое им действие непредсказуемо, моделируется в сшибке высказывания и контекста, в которое высказывание вставлено. Более того, непредзаданный эффект высказывания переопределяет субъектность того, кто высказывание произносит. Так, Декларация независимости США как набор перформативных высказываний реализуется как смелый инаугурационный акт национального самоопределения в контексте мятежа колоний (не зафиксированном и не предзаданном) и производит субъекта — гражданина новой страны (см. Derrida, 1988; Miller, 2002). В то же время высказывания из Декларации независимости, попадая в новый контекст (например, урока по истории), будут производить иное действие и иначе определять субъектность говорящих (учитель, лицо, наделенное авторитетом).

Аналитический извод теории речевых актов делает ставку на публично общепризнанный, конвенциональный контекст, в рамках которого действие высказывания определено и отчасти предсказуемо (в примере с церемонией бракосочетания таким контекстом является ритуал, сужающий спектр перформативных реализаций высказывания). Деконструктивистская ревизия переносит акцент на множественность, вариативность и непредсказуемость коммуникативных контекстов, который расширяет диапазон актуализации перформативного потенциала высказываний. Сходная оппозиция разрабатывалась в рамках акторно-сетевой теории М. Каллоном для описания экономического поведения агентов: противопоставление между гофмановским «фреймированием», «упаковыванием» (framing) и «распаковыванием», «перенасыщением» (overflowing). В то время как фреймирование предполагает вписывание феномена в какой-то конкретный контекст, ограничение возможных применений этого феномена, «перенасыщение» — рассмотрение феномена во множестве контекстов (flows), учитывание вариативности (Callon, 1998).

И «газетчик» (скептик, «критик»), и «союзник» как члены публики по-разному реализуют партиципативное поведение, что проявляется в их установках по отношению к речевому акту — в частности, к взаимодействию высказывания и контекста. Условный «газетчик» намеренно сужает контекст восприятия высказывания, редуцирует его до нормативного и конвенционального, задавая однозначную трактовку перформативного высказывания (использует «фреймирование»). «Союзник», напротив, открыт к множественности контекстов восприятия и допускает переключение между ними, а также следующую за этим драматическую трансформацию перформативного эффекта (прибегает к «перенасыщению»).

«Фреймирование» и «перенасыщение» как коммуникативные установки нередко сосуществовали в рамках одного публичного события, моделируя разнящиеся способы партиципации публики. Например, на



петербургских и московских дебатах художественных сообществ («Бубнового валета»⁸ и «Союза молодежи»⁹) Д. Д. Бурлюк сознательно провоцировал публику перформативным высказыванием, своего рода жестом-пощечиной. Бурлюк сравнивал «пресловутых Рафаэлей и Леонардо» с «цветной фотографией» (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов 1996, с. 99). В продолжение мысли он заявил, что «[в]ывеска ценнее, чем... бездарная мазня какого-нибудь Врубеля»¹⁰ (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов, 1996, с. 99). Как пишет очевидец событий — «газетчик» А. Ростиславов, «[в] публике послышались громкие протесты и свистки, а затем несколько человек демонстративно вышли из зала» (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов, 1996, с. 100). После выступил Маяковский, критиковавший «Пушкина и Байрона» (подобно тому, как Бурлюк критиковал Рафаэля и Леонардо) под «протесты публики» (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов, 1996, с. 100).

Как мы видим, обозреватель газеты (и еще несколько человек) реализуют здесь установку фреймирования. Перформативное высказывание — «вывеска ценнее мазни художника», «Рафаэль подобен фотографии», условное «Пушкин ничего не стоит» — замыкается в однозначном, единственном контексте: диспута, спора (заявленного на афише вечера), цель которого — оспорить существующую точку зрения, предложить новую. В этом контексте посыл высказывания трактуется также однозначно: Бурлюк и Маяковский нивелируют авторитет мастеров, а говоря о вывесках — решительно утверждают превосходство нехудожественной формы и ее изобразительного языка над современными творческими практиками. Итоговый эффект определяется как скандальное оскорбление, намеренное провоцирование публики, а отклик аудитории облекается в формы негодования и протеста. Благодаря фреймированию, высказывание становится источником (потенциального) скандала.

В то же время публика призывалась и к другой установке — контекстуальному перенасыщению высказывания, его рассматриванию в нескольких контекстах. Так, А. Е. Кручёных на диспуте «Бубнового валета» 26 февраля 1912 года после резонансного выступления Д. Д. Бурлюка специально включился в игру с ожиданиями публики, выступая как оппонент Бурлюка («для задирки»): «Я бранил и бубнововалетчиков, и кубистов, от живописи перешел к поэзии и здесь разделал под орех всех новаторов» (Кручёных, 1996, с. 45). Фактически Кручёных на время примеряет роль «газетчика», реализует установку фреймирования — и тем самым открыто выражает реакцию, разделяемую некоторыми членами публики. Ответом части публики был «восторг» — от солидарно-

⁸ Речь идет о диспуте 12 февраля 1912 года.

⁹ Речь идет о диспуте 20 ноября 1912 года.

¹⁰ Это высказывание значимо для развития литературных экспериментов кубофутуристов, поскольку «вывеска» стала «матрицей», форматом для конструирования поэтического текста для ближайшего друга Бурлюка и соратника по «Гилее» В. В. Каменского («железобетонные поэмы»). См. (Молок, 1991; Стригалева, 1995; Карасик, 2018).



сти с оратором на сцене (Кручёных, 1996, с. 45). Прodelав этот ход, Кручёных обращает внимание публики на зависимость восприятия от контекста:

О чудачествах новаторов я спросил:

— Не правда ли, они до чертиков дописались? Например, как вам понравится такой образ: «разочарованный лорнет»¹¹?

Публика в смех.

Тогда я разоблачил:

— Это эпитет из «Евгения Онегина» Пушкина!

Публика в аплодисменты (Кручёных, 1996, с. 45).

Тот же ход Кручёных разыгрывает 24 марта 1913 года на устроенных «Союзом молодежи» диспутах «О новейшей литературе». После того как Бурлюк освистан публикой после заявления «Толстой — старая сплетница», Кручёных перенимает инициативу и заявляет аудитории, что сейчас сообщит нечто важное и произносит следующее:

Один оратор в английском парламенте заявил: «Солнце восходит с запада». Ему не дали договорить. На следующем заседании он снова выступил и сказал: «Солнце восходит с запада»; его прервали и выгнали. Наконец в третий раз его решили выслушать, и ему удалось закончить фразу: «Солнце восходит с запада, — так говорят дураки и невежды». Напрасно и вы не дослушали Бурлюка (Кручёных, 1996, с. 58).

Кручёных вырывает из контекста фразу Пушкина и, применяя установку фреймирования, подает ее как отрывок из произведения «новаторов», тем самым контекстуализируя высказывание и моделируя публичную реакцию (частично негативную — осмеяние). Затем он напоминает публике об изначальном контексте восприятия фразы — поэзии Пушкина (романе «Евгений Онегин»), так что реакция на высказывание переопределяется (становится положительной).

То же самое происходит, когда Кручёных рассказывает анекдотический случай об ораторе в английском парламенте. Каждый раз высказывание «Солнце восходит с запада» подается в новом контексте. В первый раз мы встречаем его в выступлении от первого лица и полагаем, что это высказывание — выражение мнения: «[Я считаю, что] солнце восходит с запада». Во второй раз это высказывание возникает в контексте спора, и мы считаем, что это — обозначение позиции в споре: «[Не смотря ни на что, я полагаю, что] солнце восходит с запада». Наконец в третий раз оно используется в контексте оправдательного выступления, которое необходимо выслушать, где «Солнце восходит с запада» — цитата, принадлежащая «дуракам и невеждам», но никак не автору высказывания.

¹¹ При этом в контексте диспута «разочарованный лорнет» может отсылать к Д. Д. Бурлюку, лишившемуся в детстве глаза и всю жизнь носившему протез в пустой глазнице. Чтобы удивить публику, он нередко приставлял к незрячему глазу лорнет.



Так Кручёных предлагает публике увидеть, как меняется перформативная реализация высказывания в процессе миграции из одного контекста в другой — фактически включиться в эту игру (на что публика отвечает аплодисментами, словно бы соглашаясь принять приглашение). Переноса высказывание из одного контекста в другой, Кручёных демонстрирует, как работает коммуникативная установка «перенасыщения», «распаковывания», — и тем самым превращает литературный скандал в условный, игровой, приглашающий публику к активному содействию и взаимодействию. Для фреймирования требуется буквальное, однозначное прочтение высказывания в фиксированном контексте и переход к привычной, рутинной реакции. Перенасыщение, напротив, располагает к переключению между небуквальными прочтениями с возможностью отстраниться от высказывания, воспринимать не только его буквальный смысл (семантику), но и его прагматику или, точнее, перечень потенциальных прагматических эффектов.

В этом свете критика Пушкина и Рафаэля на деле оказывается критикой устойчивого, замкнутого в конвенциональных контекстах представления о Пушкине и Рафаэле (с учетом того, что публика не способна сразу опознать цитату из романа «Евгений Онегин»). Когда Маяковский призывает условно «сбросить Пушкина с парохода современности», он апеллирует к уже сформировавшемуся образу Пушкина. Этот образ публика не отождествляет с поэтическим мастерством, умением оживить строку нетривиальным эпитетом («разочарованный лорнет»). При этом Пушкин и его творчество, взятые вне привычных контекстов восприятия, остаются источником вдохновения для футуристов, что подтверждает выразительное утверждение В. Хлебникова: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века» (Герёхина, 2009, с. 13). «Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия... — продолжает Хлебников. — Убийца живого Пушкина, обagrивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) слова, чтобы повторить отвлеченный выстрел по восходу табуна молодых Пушкиных нового столетия» (Герёхина, 2009, с. 13). В первом случае налицо фреймирование (застывание «Пушкина» в роли классика), во втором — перенасыщение: перемещение корпуса текстов (и ими предполагаемых перформативных эффектов) Пушкина в новые контексты.

Таким образом, адресат перформативного высказывания — в рамках публичной акции кубофутуристов — мог осуществлять две рецептивные установки: фреймирование, замыкание высказывания в однозначном контексте, и перенасыщение, размыкание высказывания во множество контекстов прочтения. Если первая установка предполагает некую однозначность прагматического эффекта, то вторая в большей степени предполагает непредсказуемость и вариативность воздействия высказывания. Эти установки соответствуют двум рецептивным профилям — крайностям спектра восприятия — критику-скептику, «газетчику», и «союзнику». Первый выделял перформативное высказывание, определял его эффект как нарушение нормы и подавал это событие



как скандал, доводил до широкой публики. Второй же мог принять участие в событии, воспринимая кажущееся нарушение нормы как игру, возможность рассмотреть высказывание в нескольких контекстах сразу и творчески отреагировать на него.

Список литературы

- Бобринская Е.А.* «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. №1-2. С. 194–215.
- Гофман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М., 2003.
- Гурьянова Н.А.* Биография дичайшего. Воспоминания Кручёных в литературном контексте 1920–1930-х годов // К истории русского футуризма: воспоминания и документы / сост., ред. Н.А. Гурьянова. М., 2006. С. 7–29.
- Зданевич И.М.* Футуризм и всечество : в 2 т. Статьи и письма. М., 2014. Т. 2.
- Иньшакова Е.Ю.* На грани элитарной и массовой культур (К осмыслению «игрового пространства» русского авангарда) // Общественные науки и современность. 2001. № 1. С. 162–174.
- Казакова С.А.* Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 19, №3 (166). С. 228–236.
- Карасик М.С.* «Читайте обойные книги!»: «железобетонные поэмы» Каменского // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования. СПб., 2018. С. 169–199.
- Кларк К.* Петербург, горнило культурной революции. М., 2018.
- Крусанов А.В.* Русский авангард. Боевое десятилетие. М., 1996.
- Кручёных А.Е.* Наш выход. М., 1996.
- Лившиц Б.К.* Полтораглазый стрелец. Л., 1933.
- Мгебров А.А.* Жизнь в театре : в 2. Т. 2. Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. М. ; Л., 1932.
- Молок Ю.А.* Типографские опыты поэта-футуриста // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 387–402.
- Остин Дж.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. М., 1986. С. 22–129.
- Память* теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Кручёных. Berkeley, 1999.
- Рейтблат А.И.* К социологии литературного скандала // Литературный факт. 2019. №3. С. 161–182.
- Роман Якобсон.* Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М., 2012.
- Ростиславов А.* Вечер «Союза молодежи» // Речь. 1912. 23 нояб. С. 5.
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
- Сироткин Н.С.* Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского государственного университета. 1999. Т. 2, №2. С. 119–128.
- Стригалёв А.А.* Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. 1995. №1–2. С. 505–353.
- Терёхина В.Н.* «Только мы – лицо нашего времени» // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. СПб., 2009. С. 3–50.
- Швец А.В.* Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы «41^о») // Новый филологический вестник. 2020. №4. С. 51–65.



Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 428–436.

Austin J.L. How to Do Things With Words. Oxford, 1962.

Callon M. An Essay on Framing and Overflowing; Economic Externalities Revisited by Sociology // The Sociological Review. 1998. Vol. 46, №1. P. 244–269.

Derrida J. Signature, Event, Context // Derrida J. Limited Inc. Evanston, 1988. P. 1–25.

Iser W. Towards a Literary Anthropology // Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore ; L., 1989. P. 249–262.

Miller J.H. Speech Acts in Literature. Stanford, 2002.

Warner M. Publics and counterpublics // Public culture. 2002. Vol. 14, №1. P. 49–90.

Об авторе

Анна Валерьевна Швеиц, кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия.

E-mail: shvetsanval@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1492-2511

Для цитирования:

Швеиц А.В. «Литературный скандал» в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 37–50. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2.

LITERARY SCANDAL IN CUBO-FUTURISM POETICS AND THE COMMUNICATIVE BEHAVIOUR OF RECIPIENTS

A. V. Shvets¹

¹Lomonosov Moscow State University,
Leninsky Gory, 1/51, Moscow 119296, Russia

Submitted on 23.04.2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2

The article deals with a 'literary scandal' as a mode and a script of communication within cubo-futurists poetic circles as far as the communication between poets and their addressees during a public performance is concerned. The latter is an essential component of the "literary everyday routine" of the poetic circles analysed. Not only does scandal betray an intention of insulting the recipient but also it is due to the scandal that the avant-garde author could find the addressee, become closer to him and make him more engaged in a poetic happening. The goal of the study (based on the evidence of cubo-futurist public performances) is to describe a scandal as a communicative script, a frame, identify a potential addressee, single out reception profiles and analyse communication orientations underlying those profiles. Drawing on the understanding of a literary scandal suggested by Reithlat, we trace a connection between a scandal and the public (recipients). According to Warner, the public are people actively participating in an event. Participatory strategies of the cubo-futurists public could be narrowed down to three types of reception: a septic, a critic, and a potential ally. Using the speech act theory (Austin, Derrida) and the actor-network theory (Callon's opposition of framing and overflowing), we analyse how the performative utterance functions in a given context. We show how the performative utterances carrying a seed of a potential scandal were construed (or could have been construed). The article analyses the interpretation of a scandal and com-



communicative strategies chosen by recipients. While the critic prefers to frame the utterance in a predictable way by placing it into a fixed context and literally interpreting the utterance, the ally, on the contrary, is open to a variety of contexts and is ready to participate in a play of the pragmatic unfolding of an utterance. The latter type of reception underlies the possibility of the recipient's creative engagement with a communicative experiment of the avant-garde.

Keywords: *avant-garde, literary scandal, cubo-futurism, participatory behaviour, reception studies*

References

- Austin, J. L., 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford.
- Bobrinskaya, E. A., 2015. "The Beauty and Necessity of Violence". *Mythopoeics of early Futurism. Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1–2, pp. 194–215 (in Russ.).
- Callon, M., 1998. An Essay on Framing and Overflowing: Economic Externalities Revisited by Sociology. *The Sociological Review*, 46(1), pp. 244–269.
- Derrida, J., 1988. Signature, Event, Context. In: J. Derrida, ed. *Limited Inc*. Evanston, pp. 1–25.
- Eikhenbaum, B. M., 1987. Literary mode of life. In: B. M. Eikhenbaum, ed. *O literature [About literature]*. Moscow, pp. 428–436 (in Russ.).
- Gofman, I., 2003. *Analiz freimov: esse ob organizatsii povsednevnogo opyta [Frame Analysis: An Essay on The Organization of Experience]*. Moscow (in Russ.).
- Gur'yanova, N. A., 2006. The Biography of the Wildest. Kruchenykh's Memories in the Literary Context of the 1920s–1930s. In: N. A. Gur'yanova, ed. *K istorii russkogo futurizma: vospominaniya i dokumenty [Towards the History of Russian Futurism: Memories and Documents]*. Moscow, pp. 7–29 (in Russ.).
- In'shakova, E. Yu., 2001. On the verge of Elite and Mass Cultures (Towards Understanding the "game space" of the Russian avant-garde). *Obshchestvennye nauki i sovremennost' [Social Sciences and Contemporary World]*, 1, pp. 162–174 (in Russ.).
- Iser, W., 1989. Towards a Literary Anthropology. In: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, London, pp. 249–262.
- Karasik, M. S., 2018. "Read Wallpaper Books!": "Ferroconcrete Poems" by V. Kamensky. In: *Vasilii Kamenskii. Poet. Aviator. Tsirkach. Neopublikovannyye teksty. Faksimile. Kommentarii i issledovaniya [Vassily Kamensky. The Poet. The Aviator. The Circus Performer. Unpublished Texts. Facsimile. Comments and research]*. Saint-Petersburg, pp. 169–199 (in Russ.).
- Kazakova, S. A., 2017. Vasily Kamensky's Tour of Georgia: On Artistic Behaviour. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta [Bulletin of the Ural Federal University]*, 19(3), pp. 228–236 (in Russ.).
- Klark, K., 2018. *Peterburg. gornilo kul'turnoi revolyutsii [Petersburg: Crucible of Cultural Revolution]*. Moscow (in Russ.).
- Kruchenykh, A. E., 1996. *Nash vykhod [Our Turn]*. Moscow (in Russ.).
- Krusanov, A. V., 1996. *Russkii avangard. Boevoe desyatiletie [Russian Avant-Garde. The Decade of Battles]*. Moscow (in Russ.).
- Livshits, B. K., 1933. *Polutoraglaziyi strelets [The One and a Half-Eyed Archer]*. Leningrad (in Russ.).
- Mgebrov, A. A., 1932. *Zhizn' v teatre. Tom 2. Starinnyi teatr. Teatral'naya lirika predrevolyutsionnoi epokhi i Meierkhol'd [Life in Theater. Volume 2. The Theater of Old. The Theater Lyrics of Pre-Revolution and Meyerhold's Times]*. Moscow, Leningrad (in Russ.).
- Miller, J. H., 2002. *Speech Acts in Literature*. Stanford.



Molok, Yu. A., 1991. Poet-Futurists' Typographical Experiments. In: *Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoi kul'ture* [Transrational Futurism and Dadaism in Russian Culture]. Bern, pp. 387–402 (in Russ.).

Ostin, Dzh., 1986. How to Do Things with Words. In: *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vypusk XVII* [Recent Discoveries in Foreign Linguistics. Issue XVII]. Moscow, pp. 22–129 (in Russ.).

Pamyat' teper' mnogoe razvorachivaet. Iz literaturnogo naslediya Kruchenykh [The Memory is Unfolding a Lot. From Kruchenykh's Literary Legacy], 1999. Berkeley (in Russ.).

Reitblat, A. I., 2019. On the sociology of literary scandal. *Literaturnyi fakt* [Literary Fact], 3, pp. 161–182 (in Russ.).

Roman Jakobson. Budetlyanin nauki: vospominaniya, pis'ma, stat'i, stikhi, proza [Roman Jakobson. The budetlyanin of Science: Memories, Letters, Articles, Poems, Prose], 2012. Moscow (in Russ.).

Rostislavov, A., 1912. "The Union of Youth" Soirée. *Rech'* [Speech], 322, 23 November, p. 5 (in Russ.).

Rudnev, V. P., 1997. *Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Dictionary of culture of the twentieth century. Key concepts and texts]. Moscow (in Russ.).

Shvets, A. V., 2020. Improvisation as a readerly response in Avant-garde poetic practices (group "41°"). *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], 4, pp. 51–65 (in Russ.).

Sirotkin, N. S., 1999. Avant-garde aesthetics: Futurism, Expressionism, Dadaism. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Chelyabinsk State University Bulletin], 2(2), pp. 119–128 (in Russ.).

Strigalev, A. A., 1995. Vassily Kamensky's Paintings, "Poem-Paintings," and "Ferroconcrete Poems". *Voprosy iskusstvovedeniya* [The Matters of Art], 1–2, pp. 505–353 (in Russ.).

Terekhina, V. N., 2009. "We are the Only Face of Present Times". In: V. N. Terekhina, A. P. Zimenkov, eds. *Russkii futurizm. Stikhi. Stat'i. Vospominaniya* [Russian Futurism. Poetry. Articles. Memories]. Saint-Petersburg, pp. 3–50 (in Russ.).

Warner, M., 2002. Publics and Counterpublics. *Public culture*, 14(1), pp. 49–90.

Zdanevich, I. M., 2014. *Futurizm i vsechestvo. Tom 2. Stat'i i pis'ma* [Futurism and Everythingism. Volume 2. Articles and Letters]. Moscow (in Russ.).

The author

Dr Anna V. Shvets, Lomonosov Moscow State University, Russia.

E-mail: shvetsanval@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1492-2511

To cite this article:

Shvets, A. V. 2021. Literary scandal in cubo-futurism poetics and the communicative behaviour of recipients, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 37–50. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2.

ПОЭТИЧЕСКИЕ РЕДУПЛИКАЦИИ АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО

Т. В. Цвигун¹, А. Н. Черняков¹

¹ Балтийский федеральный университет им. И. Канта
236016, Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14
Поступила в редакцию 11.07.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-3

Статья посвящена изучению «поэтики повтора» в художественных текстах Александра Введенского в аспекте использования автором языкового механизма редупликации. Целью предпринятого исследования стал анализ функционального диапазона редупликации на разных текстовых уровнях – от лексического до тематического. Редупликация осмысляется как один из важнейших инструментов осуществляемого Введенским лингвопоэтического эксперимента, направленного на «ревизию» способности языка к означиванию и репрезентации мира и его базовых семиотических принципов. Ненормативное пунктуационное оформление контактных лексических редупликаций создает у Введенского предпосылки для того, чтобы воспринимать повторяющиеся словоформы как окказиональные омонимы, усматривать за тождеством означающих различимые означаемые, а также проблематизирует природу поэтической коммуникации. На грамматическом уровне редупликация устанавливает напряжение между повторяющимися грамматическими паттернами и их лексическими реализациями, что позволяет Введенскому продемонстрировать потенциальную «растяжимость» синтаксических моделей, сделать грамматическую семантику компенсаторным механизмом, восполняющим смысловую пустоту поэтического высказывания. Тематизация редупликации как «удвоения мира» связана у Введенского с мотивом зеркала, деформирующего и трансформирующего бытие; зеркальный семиозис иллюстрирует утрату редупликацией иконичности и, как следствие, невозможность репрезентировать объект его отражением. В результате проведенного исследования авторы приходят к выводу, что на уровне лексики и грамматики редупликация динамизирует вербальное пространство текста, активизирует процедуры его интерпретации и тем самым создает ситуацию «гносеологического сомнения» в адекватности языка как средства репрезентации мира, в то время как в области топике она лишает самотождественности сам мир, объекты которого, постоянно умножаясь, теряют свою различимость или, напротив, обнаруживают значимости там, где их нет.

Ключевые слова: Александр Введенский, редупликация, поэтический повтор, языковой эксперимент, поэтическая грамматика

В «Разговорах» Леонида Липавского, своеобразной хронике творческих рефлексий обэриутов периода 1933 – 1934 годов, приведен чрезвычайно показательный автокомментарий Александра Введенского к стихотворению «Мне жалко, что я не зверь...»:

Это стихотворение, в отличие от других, я писал долго, три дня, обдумывая каждое слово. Тут все имеет для меня значение, так что, пожалуй,



о нем можно было бы написать трактат. Началось так, что мне пришло в голову об орле, это я и написал у тебя, помнишь, в прошлый раз. Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба. <...> Повторений здесь много, но, по-моему, все они нужны, если внимательно присмотреться, они повторяют в другом виде, объясняя. И «Свеча-трава» и «трава-свеча», все это для меня лично важно (Липавский, 2011, с. 608).

В этом стихотворении, буквально перенасыщенном повторами негативно-оценочных конструкций «мне жалко...» (13 употреблений), «мне страшно...» (10), «еще есть у меня претензия...» (3), «мне не нравится...» (3), «мне трудно...» (2), обращают на себя отдельное внимание повторы типа «Многим многим лучше поверьте / частица дня единица ночи», «Мне страшно что я двигаюсь / не так как жуки жуки», «Мне страшно что я не трава трава / Мне страшно что я не свеча. / Мне страшно что я не свеча трава» и как бы подводящий под них общий знаменатель следующий метапоэтический пассаж: «Мне страшно что я при взгляде / на две одинаковые вещи. / не замечаю что они различны / что каждая живет однажды / мне страшно что я при взгляде / на две одинаковые вещи / не вижу что они усердно / стараются быть похожими / я вижу искаженный мир / я слышу шопот заглушенных лир...» (Введенский, 2011, с. 208–209)¹. В стихотворении, которое на тематическом уровне может быть прочитано как «жалоба на несовершенство человеческой природы» (Липавский, 2011, с. 608), Введенский иконически репрезентирует *sui generis* семиотическую капитуляцию человека, пытающегося увидеть за тождеством знаков негождественность их референтов, которые «усердно стараются быть похожими», или, иначе, декларировать сосюрковский принцип «значимости» (*valeur*) там, где его — с точки зрения узувальных речевых конвенций — быть не может.

Приведенные повторы типа «многим многим», «жуки жуки», «трава трава» можно отнести к окказиональным проявлениям редупликации — «одного из важнейших языковых механизмов, используемых как для формообразования... так и для словообразования» (Рожанский, 2011, с. 12), а в проекции на поэтику — стилистической / риторической фигуры (Общая риторика, 1986, с. 103), родственной анадиплозису и эпаналепсису (Бойчук, 2014). Как показывает обзор исследований, посвященных различным формам и аспектам редупликации, в диссертации С.Д. Букатниковой (2017), данное явление устойчиво находится на перекрестке интересов лингвистики и литературоведения и составляет важную часть проблемного поля, связанного с изучением повторов (в том числе в художественном тексте). Автор подчеркивает, что «редупликация в художественном тексте одновременно является текстообразующим и стилистическим средством, выражающим авторские интенции» (Букатникова, 2017, с. 48); при этом функциональный диапазон редупликации в художественном тексте охватывает все языковые уровни и включает, если суммировать наблюдения разных исследователей,

¹ Далее тексты А. Введенского цитируются по данному изданию с указанием в скобках названий и страниц. Во всех цитатах сохранена авторская орфография и пунктуация; курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.



до 20 функций в аспектах стилистики, грамматики текста и текстообразования (Букатникова, 2017, с. 60–61). Несмотря на подобную полифункциональность редупликации, есть основания вслед за Ф.И. Рожанским признать функционально-семантическим ядром редупликации *иконичность*, которая реализуется в двух базовых «паттернах» — квантитативности («многократности») и подобия; «первое из этих свойств определяет использование редупликации для выражения количественной семантики: мультипликативности, итеративности, дистрибутивности, аугментативности и пр. <...> Второй паттерн иконичности определяет прежде всего выражение редупликацией смысла "быть похожим на X (но не совпадать с ним)"» (Рожанский, 2011, с. 57).

Согласно наблюдениям А. Киклевича, «редупликации может сопутствовать различие значений повторяемых слов — их языковая или речевая, окказиональная полисемия», однако «в большом числе конструкций редупликации, как показывают наблюдения, семантического различия компонентов — ни языкового, ни речевого — нет: за повтором слов стоит повтор значений» (Киклевич, 2016, с. 57–58); «в условиях, — продолжает автор, — когда каждый элемент из серии повторяющихся в данном речевом отрезке не несет никакого нового содержания, содержательным может становиться сам факт повтора компонентов сообщения» (Там же, с. 59). В связи с этим уместно вспомнить рассуждения Ю.М. Лотмана о природе повтора в художественном тексте и его комментариев к «Песенке о солдатских сапогах» Б. Окуджавы: «Повторение слова в тексте, как правило, не означает механического повторения понятия. Чаще оно свидетельствует о более сложном, хотя и едином смысловом содержании. <...> ...удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание. <...> ...чем текстуально точнее повтор, тем значительнее смысловозначительная функция интонации, которая становится единственным дифференциальным признаком в цепочке повторяющихся слов» (Лотман, 1998, с. 131–132). Эти тезисы особенно интересны в отношении некоторых устойчивых стратегий поэтического языка Введенского, связанных с разноуровневыми повторами, так или иначе эксплуатирующими механизмы редупликации.

Любовь Введенского к повторам амбивалентна: она есть одновременно и доказательство «бедности языка», уважать которую поэт требовал в «Некотором количестве разговоров» и которая — применительно к самому Введенскому — не раз отмечалась исследователями², и по-

² Ср., напр.: «Приступая к чтению стихов Введенского, нельзя не подивиться бедности его языка в том, что касается специальных поэтических средств» (Герасимова, 2011а, с. 17); «Введенский исходит из того, что наличный язык ограничен в своих возможностях передать содержание мира, равно как не способен адекватно выражать суть таких процессов, как время, смерть, человеческое "я", и тому подобных» (Фещенко, 2014); «То мучительное и дискомфортное ощущение, которое мы испытываем, читая тексты Введенского, и которое чаще всего спешим объяснить для себя как комизм, как пародийный аспект его поэзии, на самом деле есть ощущение непроизносимости, невыговариваемости этой поэзии» (Кулик) и др.



пытка преодолеть эту «бедность» путем деконструирования языкового выражения. Ниже мы рассмотрим некоторые регулярные поэтические приемы Введенского, прямо или косвенно связанные с редупликацией; поскольку само понятие редупликации дает достаточно широкий диапазон трактовок, рассматриваемые примеры будут существенно различаться — от контактных повторов лексемы (редупликация в узком смысле) до мотивов и образов, тематизирующих повтор как механизм тексто-/смыслопорождения (редупликация в широком смысле).

Редупликация vs пунктуация. Одним из узнаваемых приемов в использовании Введенским контактных редупликаций начиная уже с раннего творчества становится принципиальный отказ поэта от использования дефиса или запятой, разделяющих редупликант и редупликатор, ср.:

(1) и озираем озираем / кругом идущий забор (Воспитание души, с. 46); пожелая пожелая на сановника посмотреть (Минин и Пожарский, с. 59); еду еду на коне / страшно страшно мне (Ответ богов, с. 79); смотри смотри бежит луна / смотри смотри смотри / ... / я болен болен как дитя / ... / ну прямо иголки иголки (Больной который стал волной, с. 84—86); он не сводил далёко глаз / с румяного лица / и долго долго ждал кольца (Пять или шесть, с. 94); и говорит о горе горе / ... / и даже барыня монашка / ура ура кричит ведру / ... / ах что ты что ты горе скажет / ах что ты птичка говоришь (Две птички, горе, лев и ночь, с. 97); умираю умираю / и скучаю и скорблю (Битва, с. 120); думай думай думай думай / бегай прыгай и ворчи (Кончина моря, с. 126); Многим многим лучше, поверьте, / частица дня единица ночи / ... / Мне страшно что я двигаюсь / не так как жуки жуки, / как бабочки и коляски / и как жуки пауки. / ... / Мне страшно что я не трава трава, / мне страшно что я не свеча. / Мне страшно что я не свеча трава (Мне жалко что я не зверь..., с. 208, 209) и др.

Известно, что в рукописях своих поэтических текстов Введенский использовал пунктуационные знаки крайне нерегулярно. Комментируя текстологические особенности публикации стихов Введенского, А. Герасимова связывает нарочитую пунктуационную «анархию» поэта с особенностями его творческой практики: «Нередко бывало так, что вместо "правильной" запятой ставилась запятая в предыдущем или в последующем промежутке между словами, а то и обе. <...> ...вопросительные знаки в вопросительных предложениях ставятся чрезвычайно редко, так что это уже становится частью интонации, своего рода речевой характеристикой» (Герасимова, 2011б, с. 270), «Пунктуация такого типа дает представление о ходе творческой мысли поэта, тем более что зачастую ненормативные знаки препинания сохраняются и в авторизованной машинописи» (Герасимова, 2011а, с. 18). Можно предположить, что отсутствие пунктуационного оформления редупликаций в целом также подчинено этой общей тенденции, однако в ряде примеров возникают основания усматривать за этим особую семантическую игру, возникающую на напряжении следующих друг за другом лексем-дублетов. Наиболее очевидным здесь представляется иконическое усиле-



ние интенсивности³ называемого действия или состояния: «озираем озираем», «еду еду», «страшно страшно страшно мне», «я болен болен», «и долго долго ждал» и др. Вместе с тем, заметим, далеко не все из приведенных примеров допускают такую трактовку — так, конструкции типа «пожелая пожелая на сановника посмотреть», «ну прямо иголки иголки»⁴, «умираю умираю / и скучаю и скорблю», «мне страшно что я не трава трава» вряд ли можно интерпретировать как вводящие усиление базового семантического признака. С другой стороны, отсутствие запятой или дефиса в контактных редупликациях у Введенского создает предпосылки для того, чтобы воспринимать следующие друг за другом словоформы как своего рода окказиональные омонимы, вступающие друг с другом в синтагматические отношения, усматривать за тождеством означающих различимые означаемые — например грамматические омоформы или разные синтаксические функции. В этом смысле особенно показателен упомянутый выше пример из стихотворения «Мне жалко что я не зверь...», где в «*многим многим* лучше, поверьте» русская грамматика дает возможность видеть не только наречие, но и дательный падеж местоимения «многие» (ср. также: «ну прямо *иголки иголки*» как им. п. мн. ч. / род. п. ед. ч.), а в конструкции «мне страшно что я не *трава трава*, / мне страшно что я не свеча. / Мне страшно что я не *свеча трава*» — сочетание определяемого слова и омонимичного ему несогласованного определения, что дополнительно поддерживается вариативностью «трава трава / свеча трава» (ср. также: «и говорит о горе горе» как вложенная потенциально омонимичная конструкция (а) с междометием и повтором обращения либо (б) построенная по схеме «сказуемое (говорит) — дополнение (о горе) — подлежащее (горе)»). Таким образом, редупликация, осложненная отсутствием нормативного пунктуационного оформления, динамизирует грамматику текста, создает ту самую семантическую ситуацию, в которой «две одинаковые вещи... усердно стараются быть похожими», будучи при этом различимыми языковыми единицами.

По сходной с примерами группы (1) модели у Введенского часто оформляются редупликации, вводящие в текст апеллятивные формулы (2.1), в том числе выраженные имплицитно — через использование глагольных форм императива (2.2):

2.1. кречет кречет / ратник воли / ты летящий сквозь юдоли (Галушка, с. 41); мама мама что за смесь / ... / рыбак рыбак топи улов (Минин и Пожарский, с. 59, 65); Боги Боги удалиться / захотела голова (Ответ богов,

³ Ср.: «При помощи удлинённого таким образом словесного знака реализуется основная иконическая формула *больше формы – больше содержания*» (Рыщельска, 2018, с. 95).

⁴ Любопытно неожиданное совпадение такой конструкции с редупликациями типа «девочка-девочка», «Москва-Москва» и т. п., получившими популярность в разговорной речи и интернет-дискурсе последнего десятилетия, см. (Гилярова, 2010).



с. 78); о море море / большая родина моя / сказала ночь и запищала (Две птички, горе, лев и ночь, с. 98); и лодка скачет как блоха / конечности болят у лодки / о лодка лодка ты плоха / ты вся больна от ног до глотки (Зеркало и музыкант, с. 100); Боже Боже пожалей / Боже правый на скале (Снег лежит..., с. 107); дети люди люди дети / все покорствуйте диете / ... / птица птица / ты глупа (Святой и его подчиненные, с. 110); море море госпожа / на тебя одна надежда / ... / мы море море дорогое / понять не можем ничего (Кончина моря, с. 127); Боги, Боги, понял ужас / Состоянья моего (Кругом возможно Бог, с. 137); Маргарита Маргарита, / дверь скорей отвори (Очевидец и крыса, с. 205) и др.

2.2. верьте верьте / ватшной смерти / верьте папским парусам (Начало поэмы, с. 49); скажи скажи / хромое горе (Две птички, горе, лев и ночь, с. 98); Смотри какой громадный воздух шевелится. / Смотри соседний виден дом. / Смотри, смотри, смотри, смотри кругом. / Смотри на подоконник я влезаю, / на подоконник веткой становлюсь (Очевидец и крыса, с. 205) и др.

Редуплицированное обращение (обычно двукратное) может быть отнесено к числу широко распространенных формул, свойственных как узуальным речевым практикам, так и поэтической речи (см.: Олесик, Моисеева, 2014); и в этом смысле даже отсутствие нормативного пунктуационного оформления, как правило, не препятствует тому, чтобы вполне однозначно опознавать такие конструкции в текстах Введенского как сигналы диалогизации речи. Для художественных практик Введенского, проблематизирующих глубинные механизмы коммуникации (Друскин, 2011) и через это движущихся к созданию семантической ситуации «нулевой коммуникации», в которой «отправителем и получателем сообщения... является сам язык, а точнее разные его уровни», а «автор... текста и его читатель лишь призваны соучаствовать в этом процессе внутриязыковой коммуникации» (Фещенко, 2009, с. 107), подобная «интенсификация» внутритекстовой диалогичности — точнее, создание иллюзии таковой — представляется явлением вполне объяснимым и мотивированным. Хотя отсутствие пунктуации, повторим, не мешает прочитывать конструкции типа «рыбак рыбак топи улов», «о лодка лодка ты плоха», «мы море море дорогое понять не можем ничего», «Боги, Боги, понял ужас Состоянья моего» и т. п. как синтаксические обращения (часто эта возможность намеренно поддерживается у Введенского дополнительными языковыми средствами — использованием местоимений или императивов), однако, будучи помещены в контекст, такие «удвоенные» обращения часто оказываются холодными, поскольку не получают в контексте никакого развития, а следовательно, выступают фиктивными знаками, лишёнными своих подразумеваемых референтов. Более того, сами обращения обнаруживают способность к свободной мене своих референтов, что наблюдается, например, в конструкции «дети люди люди дети / все покорствуйте диете»: какова референциальная сущность обращений «дети» и «люди», отличны ли они от обращений «дети люди» и «люди дети», наконец, различимы ли «дети люди» и «люди дети» — все эти вопросы в тексте оказываются принципиально неразрешимыми. Девиантная пунк-



туация, используемая Введенским при оформлении редуцированных обращений, уже сама по себе становится иконической репрезентацией «слова коммуникации», который читателю следует увидеть за, казалось бы, намеренно подчеркнутой апеллятивностью поэтического выражения.

Редупликация и грамматика: паттерны. Поэтика повтора, в простейшем случае охватывающая область контактных лексических редупликаций, обнаруживает у Введенского исключительное богатство на уровне грамматики текста, где напряжение между структурой языкового выражения и его семантикой (или, точнее, интерпретационным потенциалом высказывания) переводится в новую плоскость. Свойственная редупликации иконичность приобретает здесь новый статус: она связывается с поэтической проблематизацией тождества / подобия между повторяющимися грамматическими «квантами» и их лексическим наполнением.

Поэтика грамматического повтора у Введенского родственна текстопорождающему механизму паттерна, общие подходы к лингвопоэтическому исследованию которого были обозначены в (Цвигун, Черняков, 2019). Определяя паттерн как «узкую или окказиональную языковую (синтаксическую, морфологическую и др.) модель, схему, имеющую характер инварианта и получающую узнаваемую вариативную синтагматическую развертку в тексте» (Там же, с. 99), мы исходим из того, что сам грамматический повтор в поэтическом тексте выступает как генератор напряжения между грамматической и лексической семантикой — инвариантом грамматической модели и вариативностью ее лексических реализаций. Для Введенского с его напряженно-критическим отношением к глубинным структурам языка работа с грамматическими паттернами становится мощным средством внутренней деконструкции высказывания, обнажения потенциальной «растяжимости» синтаксических моделей и их способности опустошать смыслы, ср.:

(3.1.) над всем возносится поток / над всем возносится восток (Седьмое стихотворение, с. 72); И все рассыпается в прах / И все рассыпается в прах / Перед нами пучина / Перед нами причина (Птицы, с. 75); как нам быть без булавы / как нам быть без головы (Ответ богов, с. 78); плевков в зеленые дубравы / плевков в зеленые растенья / ... / там собирались казаки / и собирались кусаки / ... / где стул где поле где аул / он поплясал и он уснул (Больной который стал волной, с. 85, 87); то видит форточку она / и в форточке цветок отличный / краснеет от такого сна / ... / то видят численность они / простую как весло / ... / то видят хвостики вещей / то может быть события (Пять или шесть, с. 94–95); будет небо будет бой / или будем мы собой / ... / наши мысли наши лодки / наши боги наши тетки / наша души наша твердь / наши чашки в чашках смерть / ... / это ваза это ловко / это свечка это снег / это соль и мышеловка / для веселья и для нег (Значенье моря, с. 122–123) и др.

В общем виде сущность такого (лингво)поэтического эксперимента можно сформулировать следующим образом: до какой степени высказывание (или его элемент) остается тождественным самому себе, если



изоморфность его грамматических вариантов конфликтна лексической развертке текста? В проекции на формальный синтаксис это может быть понято как напряжение между синтаксической моделью (словосочетания или предложения) и ее речевой реализацией, в случае если последняя так или иначе отклоняется от языковой нормы. Приведенные выше примеры, стремящиеся к абсурдности на уровне общего смысла высказывания, но при этом не содержащие грамматических девиаций, демонстрируют, как грамматическая семантика выступает в роли компенсаторного механизма, достаточного для того, чтобы стать адекватной заменой семантике лексической.

Эксперимент над возможностями грамматической семантики приобретает у Введенского особо демонстративный характер в тех случаях, когда редупликация грамматического паттерна реализуется через тавтологические высказывания или сопряжена с теми или иными нарушениями грамматических норм:

(3.2.) если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова / если я и человек / то я тоже человек / если я и есть поляк / я полковник и поляк / если ты как день блестяшь / как ромашка улетишь / то ты тоже тоже блеск / то ты тоже тоже треск / ... / соглашаться или нет / если да то или нет / удивляться или нет / или да то если нет / я не знаю если я / или знаю если я (Пять или шесть, с. 88, 93); И где бы я ни думал / И где бы я ни спал / Я ничего не думал / Я никого не спал (Птицы, с. 75); начинается закат / беден среден и богат (Ответ богов, с. 79); было жарко и темно / было скучно и окно (Две птички, горе, лев и ночь, с. 98) и др.

Серийное высказывание «если я и родился / то я тоже родился...», тематически репрезентирующее кризис языкового выражения самоидентификации и обнажающее сущность личного местоимения «я» как референциальной переменной, в плане грамматики иллюстрирует невозможность «каузального высказывания», опустошение причинно-следственных отношений; развитием такой «ревизии означающих» в стихотворении «Пять или шесть» становится фраза «если да то или нет», представляющая собой интерференцию союзной группы с семантикой каузальности «если... то», альтернативного союза «или» и утверждения / отрицания «да» и «нет», — окказиональный логический оператор, редуцированный до чистой грамматической субстанции и иконически выражающий то ли нерастождествимость логико-ментальных процедур (каузальность, альтернатива, утверждение, отрицание), то ли их принципиальную языковую невыразимость. Подобным же образом в конструкциях типа «начинается закат / беден среден и богат», «было жарко и темно / было скучно и окно» «уравнивающая» соединительная семантика рядов однородных членов осуществляет ревизию грамматических парадигм — продуцирует отсутствующую в языке краткую форму у прилагательного «средний» либо переводит существительное «окно» в разряд наречий.

Редупликация как тема: зеркало. Преодолевая границы синтагмы или высказывания, редупликация развертывается у Введенского до масштабного мотивного комплекса. В основе творческой философии



Введенского лежит убежденность поэта в том, что «мир мерцает» (Серая тетрадь, с. 177), и в этом мерцающем мире предметы теряют границы своей самотождественности, многократно умножаются, в результате чего референты лишаются возможности быть означенными. Вероятно, поэтому в произведениях Введенского столь частотны текстовые ситуации, когда единичное и множественное взаимозаменяемы и неразличимы:

(4.1.) *две птички как одна сова / летели над широким морем / и разговаривали о себе* (Две птички, горе, лев и ночь, с. 95); *думал он что я есть ты* («Человек веселый Франц...», с. 104); *Неизвестно кто / мы двое / воюем / в свирепую ночь / и воем / и дуем / и думаем / дочь* (Битва, с. 118); *Не то ты девушка, не то вы птичка. / ... / Толпа тащится. / Гуляют коровы они же быки. / Коровы. / Что здесь будут делать? / Они же быки. / Будут резать, будут резать. / ... / Я прислонясь плечом к стене / стою подобный мне. / Здесь должно нечто произойти. / Допустим мы оба взперти. / Оба ничего не знаем, не понимаем. / Сидим и ждем* (Кругом возможно Бог, с. 132, 135, 158); *Человек из человека / наклоняется ко мне, / на меня глядит как эхо, / он с медалью на спине* (Гость на коне, с. 181); *Входит Лиза или Маргарита. / Одна из двух. / Что вижу я. / Здесь общество собралось адское. / ... / Маргарита иди Лиза, / чаю дать вам иль часы* (Очевидец и крыса, с. 200); *Цветок несчастья мы взрастили, / мы нас самим себе простили* (Элегия, с. 262); *иди сюда я / иди ко мне я / тяжело без тебя / как самому без себя / скажи мне я / который час? / скажи мне я / кто я из нас?* (Факт, Теория и Бог, с. 116) и др.

Одним из важнейших инструментов мультиплицирования мира у Введенского выступает зеркало. Рассуждая о семиотическом статусе зеркала, У. Эко утверждал, что «зеркальный образ все же не является иконой, но лишь двойником» (Эко, 1999, с. 235), и это обстоятельство, по мысли исследователя, лишает зеркало возможности производить знаки; однако в логике поэтических миров зеркало наделяется иной функциональной онтологией: «Само по себе обычное зеркало... ведет себя как местоимение "я" — показывая того, кто в него смотрит. Но это, так сказать, иное "я" — "я-двойник", "я в ином мире", "я со стороны", — а последнее "я" — это уже "он". <...> Тем самым уже обычное зеркало содержит возможность перемещения в "иной" мир и одновременно прослеживания себя в ином мире, но физически находясь в "этом"» (Золян, 1988, с. 37), — таким образом, сама топика зеркала в измерениях поэтического дискурса неотделима от проблемы растождествления «я» и «не-я», «этого» и «того» миров.

У Введенского обращает на себя внимание даже не столько частотность «зеркал» в его текстах, сколько жесткая невариативность семантики этого мотива/образа: зеркало не просто отражает объекты мира, удваивая универсумы, но обязательно *искажает* отображаемое:

(4.2.) *В комнате темно. Перед зеркалом музыкант Прокофьев. В зеркале Иван Иванович. / ... / в стекле испуганном и плотном / тебя мы видим все бесплотным / ты не имеешь толщины / как дети люди и чины* (Зеркало и музыкант, с. 99, 101); *Народы. / Мы бедняк, мы бедняк / в зеркало глядим. / В этом зеркале земля / отразилась как змея* (Кругом возможно Бог, с. 155); *Однако посмотрим в зеркало на наши рожи. / Довольно я усат. От страсти чуть-чуть*



красен. / Глаза блестят, я сам дрожу. / А ты красива и светла, / И грудь твоя как два котла, / *возможно что мы черти* (Куприянов и Наташа, с. 164); Я к зеркалу направился в досаде. / Казалось мне, за мной шагает кто-то сзади, / *и в зеркало я увидел Скворцова, / он умер восемь лет назад.* / ... / он мне шептал: ты слаб и стар, / тут меня хватил третий апоплексический удар. / *Я умер* (Четыре описания, с. 189–190); Входит Ольга. Она раздевается, верно хочет купаться. *Два купца смотрят на нее как в зеркало.* Два купца. *Гляди, гляди как я изменился.* / Два купца. *Да, да. Я совершенно неузнаваем.* / ... / Два купца. *Мы думали что ты зеркало. Мы ошиблись. Мы просим прощенья* (Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник). 8. Разговор купцов с баньщиком, с. 235).

Зеркало, деформирующее и трансформирующее бытие, свидетельствует об окончательном разрыве между референтами и знаками как результате редупликации; зеркальный семиозис полностью утрачивает иконичность и призван проиллюстрировать невозможность репрезентировать объект его отражением. Если редупликация на уровне отдельных лексических знаков или грамматических паттернов способствовала динамизации вербального пространства текстов и создавала ситуацию «гносеологического сомнения» в адекватности языка как средства репрезентации мира, то, будучи переведенной в сферу топикки, она лишает самоидентификации уже сам мир, составные части которого, бесконечно умножаясь, теряют свою различимость или, напротив, обнаруживают значимости там, где их нет.

Проанализированное нами свойство поэтического языка Александра Введенского, если рассмотреть его в проекции на общие принципы поэтики и художественной гносеологии ОБЭРИУ, очевидно, не следует считать чем-то уникальным — вероятно, это лишь одно из проявлений общего представления обэриутов о бытии как бесконечной цепи повторений, в которой любое нарушение серийности, любой минимальный сдвиг в регулярной повторяемости фактов способен привести к «суеверному ужасу»:

Тринадцать человек организовали союз для борьбы с суевериями. Все дела они начинали в тяжелый день — понедельник, закуривали папиросу втроем и обязательно третий от той же спички. Собирались всегда все тринадцать вместе, не больше и не меньше. Однажды в понедельник они собрались для борьбы с суевериями, *а тринадцатого нет. И тогда они прониклись суевверным ужасом* (Введенский, 1993, т. 2, с. 104. Курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.).

Список литературы

Бойчук Е.И. Разграничение анадиплозиса, эпаналепсиса и редупликации и особенности их функционирования (на материале французского романа XIX в.) // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2014. №4 (132). С. 105–110.



- Букатникова С. Д. Функционирование редупликации в художественном тексте: системный аспект : дис. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2017.
- Введенский А. И. Всё. М., 2011.
- Введенский А. И. Полное собрание произведений : в 2 т. М., 1993.
- Герасимова А. Об Александре Введенском // Введенский А. И. Всё. М., 2011а. С. 7–24.
- Герасимова А. Примечания // Введенский А. И. Всё. М., 2011б. С. 269–328.
- Гилярова К. А. Такая девочка-девочка. Семантика редупликации существительных в русской разговорной речи и языке интернета // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Бекасово, 26–30 мая 2010 г.). М., 2010. Вып. 9 (16). С. 90–96.
- Друскин Я. С. Коммуникативность в стихах и прозе Александра Введенского // Введенский А. И. Всё. М., 2011. С. 360–383.
- Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. (Учебные записки Тартуского государственного университета. Вып. 831). Тарту, 1988. С. 3–44.
- Киклевич А. Зачем повторяются слова? (О функционально-семантическом аспекте синтаксической редупликации) // Киклевич А. Притяжение языка. Т. 4: Языковая деятельность: семантические и прагматические аспекты. Olsztyn, 2016. С. 55–74.
- Кулик И. Мертвый язык Александра Введенского. URL: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/856.html> (дата обращения: 26.07.2021).
- Липавский Л. Разговоры // Введенский А. И. Всё. М., 2011. С. 582–661.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.
- Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон [и др.]. М., 1986.
- Олесик А. В., Моисеева Л. С. Функции повтора в обращениях // Социально-экономические явления и процессы. 2014. №1 (59). С. 168–171.
- Рожанский Ф. И. Редупликация: опыт типологического исследования. М., 2011.
- Рыцельска Б. О количественной иконичности в сказке Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» и ее польском переводе // Acta Universitatis Lodsiensis. Folia Linguistica Rossica. 2018. Vol. 15. С. 93–107.
- Фещенко В. В. Между бедностью языка и бездной речи: распад логоса как поэтический процесс // Новое лит. обозрение. 2014. №1 (125). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10814/ (дата обращения: 26.07.2021).
- Фещенко В. В. Можно ли понимать, не понимая? Абсурдистский текст как пограничье между смыслом и бессмыслицей // Сибирский филологический журнал. 2009. №4. С. 102–109.
- Цвигун Т. В., Черняков А. Н. «Сказать почти то же самое»: текст как паттерн, паттерн как текст // Слово.ру: балтийский акцент. 2019. Т. 10, №4. С. 97–108.
- Эко У. Зеркала // Метафизические исследования: Язык. СПб., 1999. Вып. 11. С. 218–244.

Об авторах

Татьяна Валентиновна Цвигун, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: ttsvigun@kantiana.ru



Алексей Николаевич Черняков, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.
E-mail: achernyakov@kantiana.ru

Для цитирования:

Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Поэтические редупликации Александра Введенского // Слово.ру: Балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 51–64. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-3.

POETICAL REDUPLICATIONS
IN ALEXANDER VVEDENSKY'S FICTION

T. V. Tsvigun¹, A. N. Chernyakov¹

¹ Immanuel Kant Baltic Federal University
14 A. Nevskogo St., Kaliningrad, Russia, 236016
Submitted on July 11, 2021
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-3

The article is devoted to the study of the poetics of reduplication in Alexander Vvedensky's fiction texts. The aim of this research is to analyse the functional range of reduplications at different textual levels, from the lexical to the thematic. Reduplication is understood as one of the most important tools of Vvedensky's linguopoetic experiment, aimed at the 'revision' of the ability of language to signify and represent the world and its basic semiotic principles. For Vvedensky, the non-normative punctuation of contact lexical reduplications creates prerequisites for perceiving repeated word forms as occasional homonyms, distinguishes the signified behind the signifier, and also problematizes the nature of poetic communication. On the grammatical level, reduplication creates tension between repeated grammar patterns and their lexical realisations, which allows Vvedensky to demonstrate the potential extensibility of syntactic models and make grammatical semantics a compensatory mechanism that fills the semantic void of the poetic utterance. Vvedensky's thematization of reduplication as the "doubling of the world" is a mirror, which deforms and transforms reality. Mirror semiosis illustrates the loss of iconicity by reduplication and, as a consequence, the impossibility to represent the object by its reflection. The authors conclude that on the level of vocabulary and grammar, reduplication creates dynamism in the verbal space of the text, activates its interpretation and thus creates the situation of gnoseological doubt in the adequacy of language as a means of representing the world. In the thematic field, it deprives the world of its self-identity since objects constantly multiply, lose their distinctiveness or, on the contrary, find meaning where it does not exist.

Keywords: Alexander Vvedensky, reduplication, poetic repetition, linguistic experiment, poetic grammar

References

Boychuk, E.I., 2014. Distinction of anadiplosis, epanalepsis and reduplication and features of their functioning (based on french novel of 19th century). *Vestnik Tambovskogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye nauki* [Tambov University Review. Series: Humanities], 4 (132), pp. 105–110 (in Russ.).

Bukatnikova, S.D., 2017. *Funktsionirovanie reduplikatsii v khudozhestvennom tekste: sistemyi aspekt* [Functioning of reduplication in a literary text: a systemic aspect]. PhD Dissertation. Orenburg (in Russ.).



Druskin, Ya. S., 2011. Communication in poetry and prose by Alexander Vvedensky. In: A. I. Vvedenskii, ed. *Vse* [Everything]. Moscow, pp. 360–383 (in Russ.).

Dubois, J., Pire, F., Trinon, H., et al. eds., 1986. *Obshchaya ritorika* [A General Rhetoric]. Moscow (in Russ.).

Еко, У., 1999. Mirrors. In: *Metafizicheskie issledovaniya: Yazyk* [Metaphysical research: Language], 11. Saint-Petersburg, pp. 218–244 (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2009. Is it possible to understand without understanding? An Absurdist text as a borderline between meaning and nonsense. *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [The Siberian Journal of Philology], 4, pp. 102–109 (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2014. Between the poverty of language and the abyss of speech: the disintegration of the logos as a poetic process. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 1(125). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10814/ [Accessed: 26 July 2021] (in Russ.).

Gerasimova, A., 2011a. About Alexander Vvedensky. In: A. I. Vvedenskii, ed. *Vse* [Everything]. Moscow, pp. 7–24 (in Russ.).

Gerasimova, A., 2011b. Notes. In: A. I. Vvedenskii, ed. *Vse* [Everything]. Moscow, pp. 269–328 (in Russ.).

Gilyarova, K. A., 2010. Such a girl is a girl. Semantics of noun reduplication in Russian Colloquial Speech and Internet language. In: *Computational Linguistics and Intellectual Technologies, Po materialam ezhegodnoi mezhdunarodnoi konferentsii «Dialog» (2003) (Bekasovo, 26–30 maya 2010 g.)* [Papers from the Annual International Conference “Dialogue” (2003) (Bekasovo, May 26-30, 2010)], 9(16). Moscow, pp. 90–96 (in Russ.).

Kiklevich, A., 2016. Why are words repeated? (On the functional-semantic aspect of syntactic reduplication). In: A. Kiklevich, ed. *Prityazhenie yazyka. T. 4: Yazykovaya deyatel'nost': semanticheskie i pragmaticheskie aspekty* [The attraction of language. Vol. 4: Language activity: semantic and pragmatic aspects]. Olsztyn, pp. 55–74 (in Russ.).

Kulik, I. *Mertvyi yazyk Aleksandra Vvedenskogo* [The Dead Language of Alexander Vvedensky]. Available at: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/856.html> [Accessed 26 July 2021] (in Russ.).

Lipavskii, L., 2011. Conversations. In: A. I. Vvedenskii, ed. *Vse* [Everything]. Moscow, pp. 582–661 (in Russ.).

Lotman, Yu. M., 1998. The structure of artistic text. In: Yu. M. Lotman, ed. *Ob iskusstve* [On art]. Saint-Petersburg, pp. 14–285 (in Russ.).

Olesik, A. V., Moiseyeva, L. S., 2014. Repetition functions in addresses. *Sotsial'no-ekonomicheskie yavleniya i protsessy* [Social-Economic Phenomena and Processes], 1 (59), pp. 168–171 (in Russ.).

Rozhanskii, F. I., 2011. Reduplikatsiya: opyt tipologicheskogo issledovaniya [Reduplication: typological research experience]. Moscow (in Russ.).

Rytsel'ska, B., 2018. On quantitative iconicity in a fairy tale by Aleksey Tolstoy The golden key, or The adventures of buratino and its translation into Polish. *Acta Universitatis Lodsiensis. Folia Linguistica Rossica*, 15, pp. 93–107 (in Russ.).

Tsvigun, T. V., Chernyakov, A. N., 2019. Experiences in translation: the text as a pattern, the pattern as a text. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent* [Slovo.ru: baltic accent], 10 (4), pp. 97–108 (in Russ.).

Vvedenskii, A. I., 1993. *Polnoe sobranie proizvedenii : v 2 t.* [Complete collection of works in two volumes] Moscow (in Russ.).

Vvedenskii, A. I., 2011. *Vse* [Everything]. Moscow (in Russ.).

Zolyan, S. T., 1988. “Svet moj, zerkal'tse, skazhi...” (On semiotics of the magic mirror). *Trudy po znakovym sistemam. XXII. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti. (Uchebnye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 831)* [Sign Systems Studies. XXII. Mirror. Semiotics of mirroring. (Scientific notes of the Tartu State University. Issue 831)], pp. 3–44 (in Russ.).



The authors

Dr Tatiana V. Tsvigun, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

Dr Alexey N. Chernyakov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: achernyakov@kantiana.ru

To cite this article:

Tsvigun, T.V., Chernyakov, A.N. 2021, Poetical reduplications in Alexander Vvedensky's fiction, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4. С. 51–64. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-3.

ИНТЕРДИСКУРСИВНОСТЬ КАК ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ АПРОПРИАЦИЯ ДИСКУРСОВ: АВАНГАРД И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

*И. В. Зыкова*¹

¹ Институт языкознания РАН
125009, Россия, Москва, Большой Кисловский пер., 1, стр. 1
Поступила в редакцию 29.04.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-4

Статья посвящена изучению специфики реализации категории интердискурсивности в кинопроизведении. В качестве отправной точки исследования анализируется историческая связь авангарда и кино с позиции интердискурсивности. Выделяется ряд новаций в литературно-художественном творчестве представителей русского авангарда, обладающих актуальной значимостью для развития представления об интердискурсивности в киноискусстве. С учетом выделяемых в работе авангардных оснований интердискурсивности предлагается ее трактовка как лингвокреативной апроприации дискурсов и разрабатывается комплексная методология изучения интердискурсивности на киноматериале. Обосновывается выбор фильма «Сталкер» А. А. Тарковского в качестве объекта исследования. Отмечается новаторский характер творчества А. А. Тарковского, который роднит его с творчеством новаторов искусства авангардной эпохи. В результате применения разработанной методологии устанавливается специфика интердискурсивности фильма «Сталкер», которая определяется как значительной степенью преобразования его литературной основы, так и разной (большей/меньшей) степенью апропрированности определенных типов дискурса, формирующих данное кинопроизведение как оригинальный художественно-эстетический объект. Показано, что инодискурсивные элементы выступают особыми лингвокреативными средствами, определяющими эвристичность и своеобразие вербальной системы анализируемого фильма.

Ключевые слова: *интердискурсивность, кинодискурс, лингвокреативность, апроприация дискурсов, авангард, Тарковский*

1. Введение. Актуальные направления изучения интердискурсивности

Несмотря на то что *интердискурсивность* изучается относительно давно, масштабность проводимых в настоящее время исследований позволяет говорить о стремительно возрастающем интересе к данному явлению со стороны многих научных дисциплин гуманитарного цикла (философии, социологии, культурологии, искусствоведения, языкознания и проч.). В рамках современного языкознания изучение интердискурсивности уверенно оформляется в одно из актуальных и перспективных направлений исследования.



Многие из существующих подходов к пониманию интердискурсивности восходят к концепции дискурса М. Фуко, а также к взглядам на язык, (интер)текст и (интер)дискурс, изложенным в работах Э. Бенвениста, Ж. Лакана, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и др. При этом как объект научного исследования интердискурсивность утверждается благодаря во многом активной разработке ее понимания в рамках школы «автоматического анализа дискурса» М. Пеше, научные положения которой получили широкое распространение (см. понятия «интердискурс», «преконструкт» в (Pêcheux, 1982), а также (Серио, 1999)). К примеру, в одной из своих работ М. Пеше указывает, что «всякий дискурс — в силу того, что существует и функционирует в системе других дискурсов — отражает в своем “телесном” составе, в репертуаре своих, в том числе возможных, высказываний, — другие и многие дискурсы, и следы этих отражений мы обнаруживаем в текстах» (Пеше, 1999, с. 267–268).

Обзор исследований интердискурсивности, проводимых в отечественной филологии за два последние десятилетия, выявляет основные векторы развития данной научной области и круг приоритетных исследовательских задач общетеоретического и частнонаучного порядка. Можно констатировать, что значительное внимание уделяется сегодня, в частности, анализу соотношения интердискурсивности с интертекстуальностью и интермедийальностью, специфике их взаимосвязи и критериям их разграничения; разработке типологии интердискурсивности (ср., например, *потенциальная интердискурсивность, инсценируемая интердискурсивность, спонтанная интердискурсивность* и проч.); анализу интердискурсивности как принципу или способу, приему, технологии построения определенного дискурса или текста, соотносимого с определенным типом дискурса; установлению и систематизации маркеров интердискурсивности; сопоставительному изучению реализации категории интердискурсивности в разных или близких по своей природе дискурсах (например, *в научном и религиозном дискурсах; в массмедийном и художественном дискурсах; в рекламном и массмедийном дискурсах*); изучению интердискурсивности как манифестации авторского стиля и авторской эстетической стратегии; осмыслению интердискурсивности как системообразующего понятия или категории, генерирующего фактора или основания отдельного литературного или художественного направления, эпохи или этапа развития (художественной) культуры (литература Средневековья, постмодернизм и проч.) (см., например, (Колобова, 2017; Кремнева, 2019; Олизько, 2007; Сачава, 2011; Силантьев, 2006; Соколова, 2014; Сургай, 2008; Чернявская, 2009)). На базе проводимых исследований формируются соответствующие трактовки интердискурсивности, расширяющие знание о ней. К примеру, Е. В. Белоглазова понимает под интердискурсивностью «введение в текст, относящийся к одному дискурсу и манифестирующий свойственные тому черты, чуждых ему инодискурсивных элементов. При этом “шов” между дискурсами может приходиться как на поверхностный (языковой), так и глубинный (когнитивный) уровень дискурса» (Белоглазова, 2010, с. 360). О. В. Соколова трактует интердискурсивность как «диалогические дискурсивные отношения, возникающие в границах отдельного



сообщения в результате совмещения базового дискурса и свойственных ему лингвистических характеристик с дополнительными инодискурсивными маркерами» (Соколова, 2014, с. 21). Согласно А. В. Кремневой, «интердискурсивность как процесс взаимодействия различных дискурсов находит свою реализацию в тексте и может изучаться только на основе анализа текстов как результатов дискурсивной деятельности» (Кремнева, 2019, с. 131).

Хотя интердискурсивность как феномен имеет глубокие культурные корни (см., например, об «анфиладном построении» произведений в литературе Древней Руси (Лихачев, 1979)), наиболее яркие ее проявления характерны в большей степени в кризисные или переходные периоды социокультурной эволюции (Силантьев, 2006). В один из таких периодов — на рубеже XIX—XX веков — формируется авангардная культура, в рамках которой интердискурсивность выходит на новый уровень осмысления, раскрываясь в своей полноте и многообразии форм проявлений. Своего рода эпицентром экспериментального синтеза дискурсов оказывается кино — одно из судьбоносных для мирового сообщества открытий этого периода, пропитанного духом взаимодействующих авангардных движений. По замечанию И. П. Смирнова, искусство фильма абсорбирует в себе всевозможные медиальные и дискурсивные практики, претендуя на то, чтобы стать в стилистическом плане «вершинным синтезом художественных средств, предназначенных для отображения и преобразования действительности» (Смирнов, 2009, с. 272). В связи с этим особый исследовательский интерес представляет сегодня вопрос о проецируемости представлений об интердискурсивности, сформировавшихся в авангарде на базе обширной практики экспериментирования в разных сферах искусства, в творчестве кинорежиссеров последующих поколений, эксплицитно не связанных или не связывающих себя с авангардной культурой.

Цель настоящего исследования является многоплановой и состоит в первую очередь в выделении и описании наиболее значимых аспектов связи авангарда и кино в контексте интердискурсивности. Эти аспекты выступают основанием для теоретико-методологического осмысления феномена интердискурсивности в кинопроизведении, а вместе с тем и своего рода гипотетическими проекциями, позволяющими установить определенного рода сопряженность авангардного подхода к интердискурсивности с принципами реализации категории интердискурсивности в кинофильмах, созданных в рамках направлений последующих периодов развития кинематографа. В качестве кинопроизведения, представляющего особое направление в отечественном и мировом кинематографе, исследуется фильм «Сталкер» кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского (1979).

2. Авангард vs кино: авангардные основания интердискурсивности кинопроизведения

Начало XX века знаменуется двумя эпохальными социокультурными событиями, радикально изменившими облик художественной культуры, сломившими в известном смысле устои и реформировавшими



сложившиеся каноны художественного творчества (в широком смысле). Это рождение двух мощных источников нового мира искусства — авангарда и кино. Определяя данные события как две параллельно свершившиеся революции в мире искусств, А.К. Якимович замечает, что, несмотря на то, что кино возникает как «искусство массовое, развлечение для улиц и площадей», «занятный аттракцион» в отличие от авангарда как «элитарного занятия», «язык кино с самого начала отличался дерзостью и революционностью в освоении пространства, времени, психологии, философских иносказаний и прочего», в нем «возникают перспективы нового художественного языка» (Якимович, 2018, с. 8–9). С ретроспективно-аналитической точки зрения синхронное появление авангарда и кино представляется весьма логичным и закономерным, подготовленным не только всем ходом исторического развития культуры и искусства, но и значительными социальными, политическими и научными событиями рубежа XIX–XX веков. При этом особо примечателен тот факт, что такая онтологическая синхронность создала благоприятные условия для кинематографа как совершенно нового вида искусства, для которого авангард — новое (передовое) направление в существующих видах искусства (литературе, живописи, музыке, архитектуре и проч.) с многовековой историей, колоссальным опытом и богатым наследием — стал благодатной питательной средой. И даже в заданных диалектикой элитарности и массовости противостояниях авангарда и кино видится мощная движущая сила их взаимообусловленного развития. Кроме того, для авангарда, моделировавшего «новый мир» — «новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество» (Липовецкий, 2008, с. 30), кинематограф (или синематограф), являясь новой формой синтетического творчества, становится крайне притягательной экспериментальной площадкой для поиска, внедрения и утверждения художественных новаций, основанных как на попытках оригинального синтеза разного рода модальностей, кодовых систем и дискурсов, так и на проявлении особого интереса к визуальной изобразительности, которая благодаря технологиям кино обретает уникальные формы и способы передачи смыслов. Из всего вышесказанного следует, что интердискурсивность — одна из точек сопряжения авангарда и кино, через которую они взаимодействуют и осуществляют свой путь эволюционного становления.

С появлением кинематографа как нового медиа, нового информационного канала разворачивается, как указывает И.П. Смирнов, борьба разных дискурсов за власть над ним. Согласно исследователю, «киномедиальность уже на первых порах существования берется за иллюстрирование истории (Дэвид Гриффит), политизируется (русские пореволюционные фильмы), выступает проводником научного мышления («Механика головного мозга» Всеволода Пудовкина, «Женщина на Луне» Фрица Ланга и многое другое), запечатлевает в себе процессуальные нормы судопроизводства («Страсти Жанны Д'Арк» Карла Дрейера) и т.д.» (Смирнов, 2009, с. 29). Очевидно, что дискурсная монополия была чужда самой природе нового искусства. Появляющиеся в начале XX века киношедевры создавались на базе соединения разных дискурсов.



Одним из ярких примеров является фильм «Кабирия» (1914) итальянского режиссера Джованни Пастроне, в котором исторический дискурс взаимодействует с дискурсом идеологической пропаганды. При этом можно констатировать, что одна из *новых и сложных форм интердискурсивности образуется связью кино с литературой*. Определенную роль в установлении этой связи играет литературно-художественное творчество представителей разных течений авангарда, и прежде всего русского авангарда. Не ставя перед собой задачи детального рассмотрения этого довольно обширного вопроса, выделим наиболее актуальные для нашего исследования моменты.

В первую очередь внимания заслуживают языковые, литературные и художественные эксперименты представителей авангарда (в частности, футуристов, супрематистов, обериутов) в отношении синтеза слова и изображения. Предпринимаемые попытки соединения слова и изображения, совместно порождающих единый сложный текст, представляют собой по сути опыт создания мультимедийного произведения, в котором слово и изображение, согласно установкам авангарда, — равноправные средства художественной выразительности и раскрытия определенной идейно-эстетической концепции (см. подробнее в (Ханзен-Лёве, 2016)). Для кинематографа начала XX века, определяемого как «Великий немой», синтез слова и визуального ряда станет одним из краеугольных камней с приходом в него звука и одним из переломных периодов в истории развития киноискусства, многообещающего и в то же время «болезненного» перехода на новую ступень эволюции. Вербально-изобразительное экспериментирование представителей раннего авангарда в области создания интермедийных литературно-художественных произведений позволили по-новому посмотреть на статус слова в построении сложных поликодовых и полимодальных образных структур и задуматься над возможностями слова в кино. Творческие изыскания авангардистов утверждали конструктивный союз вербального и визуального, а не их конфронтацию, о которой говорили сторонники немого кино, определяя звучащее слово как ломающее природу киноизображения. Таким образом, в литературном и художественном авангарде начала XX века формируется ценный для кинематографа опыт работы со словом как средством и источником «визуально-имагинативного представления» (в терминологии О. Ханзена-Лёве). Такой подход к слову становится созвучным многим ведущим кинорежиссерам и основоположникам кинотеории того времени (см., например, труды Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, С.М. Эйзенштейна, Я.А. Протазанова, А.П. Довженко), расширяющим поле лингвоэкспериментальной практики в киноискусстве и обосновывающим взаимосвязь слова с разными элементами киноязыка для оказания определенного художественно-эстетического и прагматического воздействия на зрителя. Вопрос о роли слова как таковом в создании кинопроизведения поднимает вопрос и о роли слова художественного, иначе говоря, об отношении литературного произведения и кино.

При изучении феномена интердискурсивности в рамках отношения «кино — художественная литература» интерес представляет в пер-



вую очередь установка раннего авангарда на размывание, стирание границ между литературными жанрами. Одним из результатов практической реализации этой установки является активное и свободное проникновение элементов разных дискурсов (рекламного, научного, философского и проч.) в дискурс художественного произведения (см., например, (Фатеева, 2017; Фещенко, 2009)). Литературный авангард – своего рода образец экспериментального усложнения интердискурсивных отношений, обретающего самостоятельную эстетическую ценность и художественную значимость. В целом авангардный опыт позволяет представить интердискурсивность как градуальное явление, усиление которого может (значительно) преобразовывать художественный дискурс, «маскируя» его под иную дискурсивную формацию. Из этого следует, что интердискурсивность выступает здесь и как специфический художественный прием. Таким образом, авангардный подход дает нам две важных проекции в область изучения интердискурсивности кинотекста – общетеоретическую и методологическую.

Принимая во внимание многомерную связь литературы и кино, мы можем говорить, проводя аналогию, о градуальном характере интердискурсивности и кинопроизведения. В определении этого характера решающую роль играет фактор близости текста кинофильма к тексту его первоисточника – киносценарию или экранизируемому литературному произведению, обладающим своей интердискурсивной спецификой.

Поскольку киносценарий изначально учитывал особенности кино, то интердискурсивность создаваемого на его основе кинопроизведения имела незначительные отличия от интердискурсивной специфики первоисточника. Убедиться в непосредственной зависимости по линии интердискурсивности кинофильма и киносценария можно на примере первых «эмоциональных» сценариев, отличающихся экспериментальным характером, а позднее и первых литературных сценариев. В начале XX века киносценарное творчество только начинает путь своего становления и образует своеобразную пограничную зону литературы и кинематографа. Примечательно, что сценарии фильмов или киносценарные проекты представителей авангарда и близких их кругу авторов, например В.В. Маяковского, В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, отличаются той или иной степенью дискурсивной эклектики, которая находила свое отражение и на экране (в кинопроизведении).

Иного рода ситуация наблюдается в случае с экранизациями. Необходимо в первую очередь отметить, что литература с момента зарождения киноискусства представляла собой один из основных ресурсов сюжетов и образов для кино. Показателен в этом отношении фильм В.В. Маяковского «Барышня и хулиган» (1918), снятый по повести Э. де Амичиса «Учительница рабочих». Однако уже первый опыт экранизации литературных произведений выявлял неизбежность определенной (преимущественно значительной) дистанцированности текста или вербального ряда кинофильма от текста его литературного источника. Эта дистанцированность была обусловлена не только техническими возможностями раннего кинематографа, но и могла быть моти-



вирована реализацией утверждаемого авангардом особого принципа взаимодействия разных искусств, основанного не на миметизме или субституции разнородных видов искусства, а на «переводе определенных приемов и конструктивных принципов из одного языка и медиума искусства в другие» (Ханзен-Лёве, 2016, с. 58). Но каковы бы ни были истинные причины, ценность опыта такой радикальной кинопереработки литературного материала, кардинальная трансформация литературного произведения состояла в открытии новых форм взаимодействия литературы и кино, в развитии понимания того, что кинопроизведение, основанное на литературном источнике, может обретать статус автономного, самоценного художественно-эстетического объекта. Относительная автономность кинофильма от его литературной основы предполагала возможность в установлении новых интердискурсивных связей в кинопроизведении, отличных от первоисточника.

Рассмотренные выше авангардные основания интердискурсивности получают определенное развитие в творческой деятельности кинорежиссеров в последующие (поставангардные) периоды развития киноискусства. Разрабатываемое в авангарде (в частности, в русском авангарде) понимание интердискурсивности помогает по-новому осмыслить ее как один из имманентных факторов создания кинопроизведения, один из ключевых принципов организации вербальной системы кинофильма и приемов воплощения его идейно-эстетической концепции. Заложенные русским авангардом идеи об интердискурсивности и их оригинальные разработки (и как очередной пример — их коллажные работы) служат основой для формирования нашего подхода к пониманию *интердискурсивности как лингвокреативной апроприации дискурсов*. Анализ интердискурсивности в творчестве представителей русского авангарда, изложенный выше в своих самых базисных аспектах, указывает также на методологическую целесообразность выделения двух этапов ее изучения в кинодискурсе:

1. На первом этапе исследуется взаимосвязь кинотекста и его первоисточника, то есть оригинального текста, относящего к определенному типу дискурса, например литературное произведение, газетная публикация, научная статья, философский трактат, рекламный постер и проч. Интердискурсивность предстает здесь как апроприация текста определенного дискурса (художественного, поэтического, научного, массмедийного и т. д.), которая может сопровождаться разного рода его деформациями и преобразованиями, в результате чего создается качественно новое и в определенной мере содержательно оригинальное кинопроизведение. Градуальность интердискурсивности определяется на этом этапе степенью апропрированности первоисточника.

2. На втором этапе в фокусе внимания находится внутреннее дискурсивное устройство кинопроизведения. В данном случае интердискурсивность представляет собой апроприацию разных типов дискурса, креативная переработка которых нацелена на построение такой вербальной структуры кинопроизведения, которая способна оптимально воплощать художественный замысел автора кинофильма, эффективно достигая лежащую в его основе прагматическую задачу и полновесно



передавать его идейно-эстетическую концепцию. В данном случае инодискурсивные элементы могут рассматриваться как особые лингвокреативные средства, способные влиять на степень эвристичности (оригинальности, новизны, уникальности) созданного кинопроизведения. Градуальность интердискурсивности образуется здесь посредством разной (большей/меньшей) репрезентативности в тексте кинопроизведения апроприруемых дискурсов.

Специфику разрабатываемого нами подхода к интердискурсивности продемонстрируем посредством результатов исследования кинофильма «Сталкер» А. А. Тарковского.

3. Специфика лингвокреативной апроприации дискурсов в кинофильме «Сталкер» А. А. Тарковского

В свете обсуждаемой в данной статье научной проблематики выбор кинофильма А. А. Тарковского «Сталкер» (1979) не случаен. Он обусловлен как личностью самого кинорежиссера, его положением в истории развития отечественного и мирового кинематографа, экспериментальным характером его творческой деятельности, определенного рода рецепцией идей русского и зарубежного авангарда и модернизма (в широком понимании), так и дискурсивными и языковыми особенностями рассматриваемого кинопроизведения. Как отмечает И. И. Евлампиев, «художественный мир Андрея Тарковского странен и загадочен, образы его фильмов обладают тем необъяснимым магическим воздействием, которое свойственно только самым выдающимся творениям культуры» (Евлампиев, 2012, с. 10). По признанию самого кинорежиссера, фильм «Сталкер» получился самым лучшим из всех его фильмов (Тарковский, 2008).

Несмотря на то что связь А. А. Тарковского с авангардом имеет неоднозначную трактовку в современной научной литературе (см., например, (Федоткин, 2019)), ее возможно тем не менее проследить в определенных фактографических данных, свидетельствующих о различных параллелях и формах сопряженности по ряду сходств и различий творческой позиции кинорежиссера с творческими изысканиями и устремлениями предшествующего поколения новаторов искусства — представителей и современников авангардной эпохи. Например, одна из таких параллелей может угадываться, как нам видится, в стремлении А. А. Тарковского создать новый язык поэтического кино (Тарковский, 2002), другая — в его футуристическом изображении «нового мира» и «грядущего человека». В киноработах А. А. Тарковского обнаруживается связь и с художественными приемами и принципами, внедряемыми в искусство авангардистами. Так, М. И. Туровская отмечает, что «Эстетика “остранения” — странного в обыкновенном — нашла в “Сталкере” самое последовательное воплощение, будучи почти без остатка доверена контрапункту изображения и звука, создающему пространство фантастического» (Туровская, 1991, с. 134). А. А. Тарковский считал, что «путь кинематографа — это путь постепенного освобождения от влия-



ния смежных искусств» (Тарковский, 1989, с. 24), и эта идея *кино как такового* роднит его творчество с медиальным «фундаментализмом» авангарда, с его аналитической установкой на дифференциацию видов искусства (ср. *слово как таковое, искусство как таковое, звук как таковой* и т. д.) (см. подробнее в (Ханзен-Лёве, 2016)).

Неординарность подхода А. А. Тарковского, концептуальная многомерность его кинематографических воззрений, реально или потенциально как «снимающих», так и обостряющих противоборствующие в кинематографе художественные позиции (включая авангардные), составляют поле научного притяжения для исследования широкого спектра лингвистических вопросов, в частности для изучения феномена интердискурсивности кинопроизведения в расширенных авангардом рамках представлений о ее природе и художественной ценности для (кино)искусства.

А. А. Тарковский относится к плеяде кинорежиссеров неклассического кино. Особое влияние на формирование его новаторского подхода оказали идеи Роберта Брессона — одного из мэтров «авторского кино», чьи кинематографические произведения отличаются тяготением к «крепкой литературной основе», «демонстративным отказом от традиционных приемов экранной выразительности», фокусом на «выражение метафизических, сущностных сторон бытия, находящих лишь косвенное, опосредованное воплощение в видимом поведении людей», интересом к «духовным драмам, переживаемым персонажами-страсто-терпцами», к открытию «конечных истин существования в ходе трудного жизненного опыта» (Брессон). В качестве основных методов А. А. Тарковского, применяемых им в киноработе, исследователи выделяют метод внутреннего монолога, смешивающего внешнее и внутреннее (или переводящего внешнее во внутреннее), и психоанализа (Фрейлих, 2016). Обращает на себя внимание и избирательность тематики фильмов А. А. Тарковского. Как указывает С. И. Фрейлих, предмет А. А. Тарковского — «история или фантастика, где материал свободнее подвергается метафорической переработке» (Фрейлих, 2018).

Для анализа интердискурсивности фильма «Сталкер» в качестве основного исследовательского материала использовались: 1) собственноручная запись текста фильма и 2) текст повести «Пикник на обочине» А. Н. и Б. Н. Стругацких (Стругацкий, 2021), а в качестве дополнительных источников информации — 3) монтажный план фильма (www.tarkovsky.net.ru); 4) литературный сценарий «Машина желаний» А. Н. и Б. Н. Стругацких и другие сценарные версии фильма «Сталкер» (Стругацкий, 2020); 5) дневниковые тексты А. А. Тарковского (Тарковский, 2008) и 6) документальный фильм «Андрей Тарковский. Кино как молитва» А. А. Тарковского (2019). Перейдем к рассмотрению результатов первого этапа исследования.

Фильм А. А. Тарковского «Сталкер» восходит к определенному литературному первоисточнику — фантастической повести братьев Стругацких «Пикник на обочине», впервые изданной в 1972 году. Специфика лингвокреативной апроприации текста повести определяется прежде всего ее отнесенностью к определенному типу экранизации.



Многие из разработанных сегодня классификаций экранизаций используют в качестве главного критерия степень тождественности или близости кинопроизведения оригиналу. В соответствии с этим критерием Д. Вагнер выделяет три типа экранизации: «транспозиция» (наиболее точное воспроизведение первоисточника), «комментарий» (воспроизведение первоисточника с незначительными изменениями) и «аналогия» (воспроизведение первоисточника со значительными расхождениями, иногда не позволяющее его сразу идентифицировать) (Wagner, 1975). Сопоставление текста фильма «Сталкер» и текста повести «Пикник на обочине» показывает значительные текстовые различия, относящие фильм, по Д. Вагнеру, к третьему типу экранизации. Как считает С.И. Фрейлих, отчуждение от литературного источника было обусловлено необходимостью эстетического порядка: А.А. Тарковский «осуществлял научную фантастику... не на ее научном, а на ее художественном уровне, в процессе экранизации научный материал он “изнашивал” и “сдавал в архив”, чтобы развивать идеи не по линии научной, а по линии художественной и образной». Кроме того, «Сталкер» наряду с другими фильмами кинорежиссера был сделан, как подчеркивает С.И. Фрейлих, «в ключе поэтического кино» (Фрейлих, 2018).

Важно отметить, что текст повести «Пикник на обочине» подвергся существенным трансформациям уже в ходе написания А.Н. и Б.Н. Стругацкими сценария к фильму, получившего название «Машина желаний». Коррективы, постоянно вносимые кинорежиссером, увеличивали количество сценарных версий, все больше «деформируя» исходную основу дискурса научной фантастики и преобразовывая его в дискурс иного типа. Маркерами этих дискурсных преобразований выступают языковые средства. В качестве примера можно сравнить фрагмент текста одной из версий литературного сценария (пример 1) и его переработку в фильме (пример 2):

(1) Жена Сталкера: Вы знаете, мама моя была очень против. Он же был *совершенный бандит*. Вся округа его *боялась*. Он был *красивый, легкий* (Стругацкий, 2020, с. 359).

(2) Жена Сталкера (Алиса Фрейдлих): Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, уже поняли, он же *блаженный*. Над ним вся округа *смеялась*, а он, *растяпа*, был *жалкий такой*.

Измененный лексический состав фрагмента сценарной версии свидетельствует о сдвиге текста в иную дискурсную формацию. Как отмечает М.И. Туровская, «столь разительное изменение главного героя не могло не переменить смысл всей вещи: фильм просто не о том, о чем была повесть» (Туровская, 1991, с. 128). Развивая эту мысль, исследовательница также отмечает, что «в присутствии Тарковского все научно-фантастическое начало постепенно из сценария изживается; путешествие из приключения все более становилось диспутом. <...> Первоначальный научно-фантастический комплекс умалился до нескольких исходных мотивов: Зона, Сталкер, больная девочка, молва об исполнении желаний, путешествие» (Там же). По словам самого А.А. Тарков-



ского, «в “Сталкере” фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию... но по сути того, что происходит с героями, никакой фантастики нет. Фильм делается так, чтобы у зрителя было ощущение, что все происходит сейчас, что Зона рядом с нами» (цит. по: (Туровская, 1991, с. 142)). В своих дневниковых записях кинорежиссер обосновывал свое желание делать «Пикник» «возможностью легально коснуться трансцендентного. <...> Хочется гремучего сплава — эмоционального, замешанного на простых и полноценных чувствах рассказа о себе — с тенденцией поднять несколько философско-этических вопросов, связанных со смыслом жизни» (Тарковский, 2008).

Указывая на разительный контраст между первоисточником и фильмом, многие исследователи отмечают, что изменение дискурсной (научно-фантастической) основы кинофильма происходит главным образом в сторону близких А. А. Тарковскому философских воззрений Ф. М. Достоевского, концепций Л. П. Карсавина, И. А. Ильина, А. Камю и других философов. К примеру, согласно И. И. Евлампиеву, «философские концепции, признающие человека “страдающим Богом”, борющимся за совершенство, но никогда не достигающим его, очень естественно соотносятся с представлениями Тарковского, выраженными в “Сталкере”» (Евлампиев, 2012, с. 310).

Обобщая результаты первого этапа исследования, можно заключить, что специфика лингвокреативной апроприации оригинального текста состоит в значительной степени девиации от его дискурсной основы, сопровождающейся перестройкой лингвистической системы оригинала. Наиболее показательна эта перестройка в вытеснении основных лексических единиц научно-фантастического дискурса первоисточника — научных и квазинаучных терминов (например, *коллоидный газ, радиант, гравиконцентраты*) и рабочего жаргона сталкеров (например, «пустышка», «комариная плешь», «ведьмин студень»), в использовании лексических средств, характерных для других типов дискурса, прежде всего философского (например, *истина, совесть, вера*). Таким образом, текст фильма «Сталкер» представляет собой дискурсную новацию с собственной (оригинальной) вербальной системой. Каковы же ее особенности, показывают результаты второго этапа исследования.

Согласно анализу, текст фильма «Сталкер» формируется в результате лингвокреативной апроприации следующих типов дискурса: дискурса философствования и философского дискурса; повседневно-разговорного; массмедийного; научного и литературного дискурсов, представляющих в рамках фильма профессиональный дискурс; религиозного и поэтического дискурсов. Апроприация данных дискурсов осуществляется в разном объеме. Наибольшей репрезентативностью в вербальной системе кинопроизведения отличаются дискурс философствования и повседневно-разговорный дискурс.

Дискурс философствования в «Сталкере» является тематически и композиционно доминантным. Это один из главных инструментов раскрытия сюжетной линии фильма, его композиционного построения и тематического развертывания. Вербальные элементы данного типа



дискурса несут основную прагматическую и лингвоэстетическую нагрузку. В качестве примера приведем фрагмент, в котором Сталкер возобновляет произошедший на привале в Зоне разговор со своими клиентами (Профессором и Писателем) с ключевой темой кинопроизведения — о смысле жизни и роли искусства в поиске и раскрытии этого смысла:

(3) Сталкер (Александр Кайдановский): Вот вы говорили тут о смысле нашего... жизни... бескорыстности искусства. Вот, скажем, музыка. Она и с действительностью-то менее всего связана; вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без... без ассоциации. И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум, и превращает его для нас в источник высокого наслаждения, и объединяет, и потрясает? Для чего все это нужно? И главное — кому? Вы ответите — «никому и ни для чего, так, бескорыстно». Да нет. Вряд ли. Ведь все в конечном счете имеет свой смысл. И смысл, и причину.

В приведенном монологе прослеживается глубокая рефлексия Сталкера — проводника в мистическое место и «рыцаря духовных ценностей» (по выражению А. А. Тарковского) — над фундаментальным философским вопросом бытия человека, его экзистенциального предназначения, над сущностью явлений и причинно-следственными связями всего существующего, истинностью человеческого мира и иллюзорностью человеческих устремлений. Кроме того, данный фрагмент — это не только философские рассуждения киногероя. Речь Сталкера представляет собой и определенную форму апроприации *философского дискурса*. По замечанию И. И. Евлампиева, этот фрагмент свидетельствует «о существенном влиянии философии Шопенгауэра на Тарковского», согласно которой «именно через музыку, через вызываемые ею в душе человека переживания осуществляется самая непосредственная и прямая связь отдельной человеческой личности с Абсолютом, с волей» (Евлампиев, 2012, с. 319). В результате апроприации дискурса философствования и философского дискурса кинотекст насыщается яркими образно-выразительными лексико-стилистическими средствами, углубляющими драматическую канву кинопроизведения, обостряющими драматический конфликт.

Лингвокреативная апроприация *повседневно-разговорного дискурса* направлена на реализацию двух основных художественных задач: передачи фактуальной информации о происходящем и выражения эмоционального состояния протагонистов. Языковые средства, представляющие данный дискурс в «Сталкере», используются в речи киноперсонажей для сообщения фактов или некоторых сведений о себе и других (знакомых, родственниках, друзьях, коллегах), о событиях прошлого, взгляде на сложившуюся ситуацию или действия других киногероев. Данные средства разнообразны с функционально-коммуникативной и стилистической точек зрения и включают как нейтрально-разговорную лексику, просторечные слова и диалектизмы, так и грубо-фамильярные и бранные выражения, повышающие эмоциональный то-



нус высказывания и отражающие сложные отношения между киноперсонажами: между Сталкером и его женой, между Сталкером, Профессором и Писателем, ср.:

(4) Жена Сталкера (Алиса Фрейдлих): Ты зачем мои часы взял? Куда ты собрался, я тебя спрашиваю? Ведь ты же мне слово дал, я же тебе поверила. Ну, хорошо, о себе ты не хочешь думать. А мы? Ты о ребенке своем подумай. Она же к тебе еще привыкнуть не успела, а ты опять за старое? Ведь я же старухой стала, ты меня доконал.

(5) Профессор (Николай Гринько): Писателишка вы задрипанный, психолог доморощенный. Вам бы стены в сортирах расписывать, трепло бездарное.

Апроприация повседневно-разговорного дискурса служит способом вербального изображения в фильме «Сталкер» психологических портретов киноперсонажей. Представляющие данный тип дискурса единицы — это специфические средства вербального вскрытия их душевных ран, средства обнажения их внутренней боли и глубины неудовлетворенности собой, своей жизнью, этим миром. В рамках повседневно-разговорного дискурса едко-ироничная речь протагонистов — это крик их души, которым они «взывают о помощи» и в то же время пытаются самоизлечиться, избавиться от накопившихся и разъедающих их изнутри тяжелых чувств (мести, горечи, отчаяния, обиды, разочарования, смятения и проч.). Весь этот эмоциональный негатив, внутренний психологический конфликт с самими собой и окружающим миром особенно ярко выражается посредством соответствующей негативно окрашенной эмоциональной лексики.

Отдельно стоит отметить, что в фильме «Сталкер» дискурс философствования и повседневно-разговорный дискурс могут рассматриваться как репрезентации двух взаимодействующих форм самовыражения и самопознания киногероев: дискурс философствования может интерпретироваться как форма передачи их высоких нравственных устремлений, а повседневно-разговорный дискурс (в своей эмоционально-экспрессивной части) — как форма проявления их борьбы со своей человеческой натурой, со своими страстями. Весьма любопытны в связи с этим случаи смешения данных дискурсов в анализируемом кинопроизведении. Одним из таких случаев является следующий фрагмент:

(6) Сталкер (Александр Кайдановский): Это неправда, неправда! Вы... вы ошибаетесь! Сталкеру нельзя входить в Комнату. Сталкеру вообще нельзя входить в Зону с корыстной целью. Нельзя! Вспомните Дикобраза! Да, вы правы, я гнида и ничего не сделал в этом мире и ничего не могу в нем сделать! Я и жене не смог ничего дать! И друзей у меня нет и быть не может! Но моего вы у меня не отнимайте! У меня и так уже все отняли там, за колючей проволокой. Все мое — здесь! Понимаете? Здесь, в Зоне! Счастье мое, свобода моя, достоинство — все здесь! Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. Им не на что больше надеяться. А я могу, понимаете, я могу им помочь! Никто им помочь не может, а я, гнида, я, гнида, могу! <...>



Такой дискурсный синтез, реализованный посредством лексических и синтаксических средств с четко определяемой отнесенностью к одному из двух дискурсов (например, эллиптические предложения, риторические вопросы, сниженная лексика, инверсия, терминологизированные понятия философии, императивы, выражения директивного и прохибитивного характера и др.), не только изображает здесь акт вербального «самобичевания» киногероя, парадоксальность и драматизм жизни которого актуализируется его признанием в ощущении себя настоящим *свободным и счастливым* только в *Зоне*, то есть в месте, огражденном от всего мира военными кордонами и опасном для жизни человека. Речь Сталкера звучит и как исповедь, как покаяние, что позволяет осуществить переход в иное дискурсное пространство — в религиозный (в широком понимании) дискурс.

Таким образом, фрагмент (6) является показательным и в отношении выявленной особенности лингвокреативной апроприации в рассматриваемом кинопроизведении *религиозного дискурса*. К такой форме исповеди (означающей одну из семи христианских таинств) обращаются и Профессор, и Писатель, и жена Сталкера. В данном случае религиозный дискурс предстает не в «чистой» форме, а в специфической художественной обработке, сближающей его с приемами литературного дискурса. Значительным с точки зрения художественной выразительности представляется и монолог-молитва Сталкера: *Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят <...> / Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств <...>*. Особый интерес вызывает интердискурсивный характер этого монолога-молитвы. Его первая часть содержит высказывания из романа немецко-швейцарского писателя Германа Гессе «Игра в бисер» (1942), а вторая часть — перефразированный отрывок из текста «Дао дэ дзин» древнекитайского философа Лао-Цзы. Необходимо также отметить, что в фильме «Сталкер» наличествуют и случаи апроприации фрагментов библейского текста в виде буквального цитирования (в частности, из «Откровения Иоанна Богослова» и «Евангелия от Луки»), модифицированных библейских выражений (например, *Дикобразу – Дикобразово!*), рассуждений на тему о Боге (например, *Потому что если Бог – это тот самый (Бермудский) треугольник... ха... то я уж просто и не знаю*), прямых и косвенных отсылок к библейским событиям и сюжетам (например, *Вспомните, как чуть не утонул святой Петр; Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня! По своему образу и подобию!*). Отдельного рассмотрения заслуживает оригинальная репрезентация отрывков из апокалиптической книги и «Евангелия от Луки». В фильме они используются в эпизоде с привалом в Зоне. Во время отдыха Сталкер засыпает и слышит во сне голос своей жены, произносящий текст из книги «Апокалипсиса» — *И вот произошло великое землетрясение <...>*. В определенный момент ее голос обрывается, и камера последовательно фокусируется на разнообразных объектах, находящихся под водой рядом с местом, где лежит Сталкер. Это шприц, автомат, монеты, лист календаря, часовой механизм с шестеренкой, офорт Рембрандта «Три дерева» и другие объекты (некоторые из них трудно идентифицируются), которые воспринимаются как сим-



волические артефакты разрушенной цивилизации. Пробуждаясь ото сна, Сталкер произносит отрывок из «Евангелия от Луки» — *В тот же день двое... двое из них... или в селение, отстоящее стадий на шестьдесят...* Этим переходом от закадрового женского голоса к звучащему в кадре голосу Сталкера и цитированием определенных фрагментов из двух книг Нового Завета выстраивается целый ряд взаимообусловленных образных ассоциаций, связывающих в единый мощный аксиологический комплекс символику внешнего и внутреннего, реального и метафизического, культуры и цивилизации, мужского и женского, надвигающейся катастрофы и возможного спасения. В целом можно сказать, что посредством интеграции языковых элементов, относящихся к религиозному дискурсу, в вербальную систему фильма «Сталкер» создается глубинная ретроспекция его ключевой проблематики с акцентом на осмысление той особой миссии, которую выполняет сам Сталкер. Как указывает А. А. Тарковский, «для того чтобы верить в будущее, необходима прежде всего глубокая уверенность в самом себе. Мой Сталкер — из тех, кто с болезненной остротой ощущает потребность в такой вере и чье призвание состоит в том, чтобы указать человеку путь, на котором он может обрести уверенность в себе» (Тарковский, 2008).

Лингвокреативная апроприация других из отмеченных ранее дискурсов также характеризуется своей спецификой. В «Сталкере» *поэтический дискурс* представлен отрывками из стихотворений Арсения Тарковского «Вот и лето прошло...» и Федора Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...», обогащающими текст кинопроизведения разнообразными поэтическими образами и формами, которые углубляют его философскую проблематику. Апроприация *профессионального дискурса* в анализируемом фильме примечательна вводом различных научных — физико-математических и филологических — терминов, риторических приемов ведения дискуссии или (квази)научной полемики, а также отсылок к конкретным научным событиям, отдельным научным и литературным произведениям. Данные языковые единицы, отражающие профессиональную деятельность клиентов Сталкера — Профессора и Писателя, используются как художественные средства раскрытия сути телеологического конфликта между наукой и искусством, провозглашения бесполезности науки и бескорыстности искусства. В споре Профессора и Писателя, разгорающемся во время их путешествия в Зоне к комнате желаний, искусство противопоставляется науке как медиум, который, подобно вере, осуществляет связь между здешним миром и потусторонним, наука же — бесполезное занятие, не способное решить фундаментальные проблемы человечества, поскольку научное познание ограничено, а научное знание на поверку оказывается псевдознанием, отчуждающим человека от истинных законов природной гармонии. С лингвокреативной точки зрения примечателен тот факт, что языковые репрезентанты профессионального (научного и литературного) дискурса не только выступают эффективными художественными средствами построения метадискурса кинорежиссера, но и используются для создания языковой игры, ярких иронических оценок, образ-



ных сравнений и эпитетов (например, *гражданин Шекспир, одарить человечество перлами покупного вдохновения, мозговые аристократы, Большой Змей добровольцем не бывает* (о Сталкере), *сенсорное голодание*).

В наименьшем объеме в «Сталкере» апроприируется *массмедийный дискурс*, который представлен в начале фильма новостным сообщением о появлении Зоны и в конце фильма похожим на журналистское интервью жены Сталкера, выполняющим, с одной стороны, информативную функцию, а с другой — имеющим исповедальный характер. Несмотря на наименьшую репрезентативность массмедийного дискурса, представляющие его языковые единицы играют заметную роль в раскрытии сюжетной линии анализируемого кинопроизведения и в построении его единой концептуальной основы, способствуя усилению сюжетной драматургии фильма.

Подытоживая результаты проведенного исследования, следует подчеркнуть, что лингвокреативная апроприация дискурсов в фильме «Сталкер» отличается рядом применяемых техник: дискурсы встраиваются друг в друга, смешиваются и стыкуются друг с другом с акцентированием или «затушевыванием» мест их взаимопроникновения и взаимодействия. В результате целостный дискурс фильма предстает как своего рода интердискурсивный коллаж и интердискурсивная «ризом», которые обуславливают оригинальность вербальной системы анализируемого кинопроизведения и ее эвристический потенциал. Посредством лингвокреативной апроприации указанных дискурсов достигается построение вербальной структуры как мощного концептуально-духовного комплекса, который обеспечивает экспликацию глубинных смыслов анализируемого фильма, внутреннего движения характеров и чувств киногероев и потрясает силой своего художественно-эстетического воздействия.

4. Заключение

Проведенное исследование позволило установить точки сопряжения авангарда и творчества А. А. Тарковского посредством понятия интердискурсивности. Предпринятый анализ специфики литературно-художественного экспериментирования представителей раннего авангарда приводит к пониманию интердискурсивности как лингвокреативной апроприации дискурсов и созданию комплексной методологии ее изучения в кинопроизведении. Посредством разработанной методологии был установлен градуальный характер интердискурсивности фильма «Сталкер», проявляющийся как в значительной степени преобразования его литературной основы, так и в разной степени апроприированности и репрезентативности определенных типов дискурса, формирующих данное кинопроизведение как новый, оригинальный художественно-эстетический объект.

Одна из главных особенностей лингвокреативной апроприации текста первоисточника — повести «Пикник на обочине» — заключается в существенном дискурсивном сдвиге и радикальных изменениях ее (то



есть повести) лингвистической системы. Исходный дискурс научной фантастики заменяется философским дискурсом. Данный сдвиг обусловлен основополагающими художественными принципами А. А. Тарковского, который, как отмечает И. И. Евлампиев, «подчинил свое творчество одной главной задаче — выражению через образы киноискусства определенного философского мировоззрения» (Евлампиев, 2012, с. 11). Как и в других картинах кинорежиссера, в «Сталкере» эпицентром действия является сознание человека, находящегося в поиске смысла жизни и веры как ее духовной основы, что обуславливает вхождение в фильм языковых единиц религиозного дискурса, обладающего наряду с философским дискурсом особой значимостью в анализируемом кинопроизведении. Различная степень апроприированности других дискурсов — повседневно-разговорного, профессионального, поэтического и массмедийного — выявляет специфику градуальности интердискурсивности фильма «Сталкер», которую можно рассматривать как особый художественный прием. В ходе анализа были выявлены разные техники апроприации дискурсов, соотносимые с понятиями «коллаж» и «ризом». Интердискурсивное напряжение, созданное использованием данных техник, служит целям усиления сюжетной и философской драматургии фильма «Сталкер».

В целом полученные результаты убеждают в проецируемости авангардных установок и авангардного опыта в последующие периоды развития культуры и в иные направления искусства и киноискусства, не имеющие с авангардом непосредственных отношений. Используемый в работе принцип сопряжения авангарда и творчества А. А. Тарковского является в сущности одним из вариантов проективного метода, допускающего разработку особой исследовательской позиции среди множества других возможных научных интерпретаций исследуемых объектов и подходов к их соотносимости.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00040) в Институте языкознания РАН.

Список литературы

Белоглазова Е. В. Интердискурсивность // Дискурс-Пи. 2010. №1-2 (9-10). С. 359–360.

Брессон Робер // Энциклопедия кино. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/2082/БРЕССОН (дата обращения: 15.03.2021).

Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд., переработ. и доп. Уфа, 2012.

Колобова К. С. Интердискурсивная природа произведения Г. Грасса «Мое столетие» // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. 2017. Вып. 39. С. 157–162.

Кремнева А. В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедийность: точки соприкосновения // Филология и человек. 2017. №2. С. 57–70.

Липовецкий М. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. №20. С. 24–31.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.



Олишко Н.С. Интердискурсивность как категория постмодернистского письма // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. №15. С. 95–104.

Пеше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 267–268.

Сачава О.С. Интердискурсивность: синхрония и диахрония // Язык. Текст. Дискурс. 2011. №9. С. 76–83.

Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 12–53.

Силантьев И.В. Газета и роман: Риторика дискурсных смещений М., 2006.

Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009.

Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. 2-е изд. М., 2014.

Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте : автореф. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002.

Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989.

Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. М., 2008.

Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского, М., 1991.

Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс. М., 2017.

Федоткин С. Лейтмотивы «Зеркала». М., 2019.

Фищенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

Фрейлих С.И. Киноискусство: теория и практика. М., 2016.

Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2018.

Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М., 2016.

Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.

Якимович А.К. Кино против авангардизма? Об онтологичности художественного языка // Вестник ВГИК. 2018. №2 (36). С. 8–26.

Rêcheux M. Language, Semantics, and Ideology. N. Y., 1982.

Wagner G. The Novel and the Cinema. New Jersey, 1975.

Список источников

Монтажный план фильма. URL: www.tarkovsky.net.ru

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине. М., 2021.

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Сценарии. М., 2020.

Тарковский А.А. Андрей Тарковский. Кино как молитва: документальный фильм. М., 2019.

Об авторе

Ирина Владимировна Зыкова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН, Россия.

E-mail: zykova_iv@mail.ru

Для цитирования:

Зыкова И.В. Интердискурсивность как лингвокреативная апроприация дискурсов: авангард и Андрей Тарковский // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 65–85. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-4.



INTERDISCURSIVITY AS A LINGUOCREATIVE APPROPRIATION OF DISCOURSES: THE AVANT-GARDE AND ANDREY TARKOVSKY

I. V. Zyкова¹

¹Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

Bol. Kislovsky per., 1, p. 1, 125009, Moscow, Russia

Submitted on April 29, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-4

The article explores the category of interdiscursivity from a perspective of its realization in films. As a point of departure, the historical ties of the avant-garde and cinema are analyzed in terms of interdiscursivity. Literary and artistic works of the representatives of the Russian avant-garde are characterized by a number of innovations that are relevant for the understanding of the interdiscursivity in cinematography as art. The established avant-garde foundations of interdiscursivity make it possible to define it as a linguocreative appropriation of discourses and to elaborate a methodology of its study in films. The film "Stalker" is selected as an object of research due to the fact that Andrey Tarkovsky's innovative cinematic approach makes his works akin to the approaches of art innovators of the avant-garde epoch. The specificity of the interdiscursivity of "Stalker" is determined both by a significant degree of transformation of its literary basis and by a varied appropriation of certain types of discourse in the process of making a film as an original artistic-aesthetic object. Elements of different types of discourse act as linguistic and creative means that influence the heuristic potential of the verbal system of a film.

Keywords: interdiscursivity, film discourse, linguistic creativity, discourse appropriation, avant-garde, Tarkovsky

References

- Beloglazova, E. V., 2010. Interdiscursivity. *Diskurs-Pi* [Discourse-P], 9, pp. 359–360 (in Russ.).
- Chernyavskaya, V. E., 2009. *Linguistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'* [Linguistics of the text: Polycode, intertextuality, interdiscursivity]. Moscow (in Russ.).
- Evlampiev, I. I., 2012. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. 2nd ed. Ufa (in Russ.).
- Fateeva, N. A., 2017. *Poeziya kak filologicheskii diskurs* [Poetry as a philological discourse]. Moscow (in Russ.).
- Fedotkin, S., 2019. *Leitmotivy "Zerkala"* [The leitmotives of "Mirrors"]. Moscow (in Russ.).
- Feshchenko, V. V., 2009. *Laboratoriya logosa. Yazykovoi eksperiment v avangardnom tvorchestve* [Logos Laboratory. Language experiment in avant-garde creativity]. Moscow (in Russ.).
- Freilikh, S. I., 2016. *Kinoiskusstvo: teoriya i praktika* [Cinematography: theory and practice]. Moscow (in Russ.).
- Freilikh, S. I., 2018. *Teoriya kino: ot Eizenshteina do Tarkovskogo* [The Theory of Cinema: from Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow (in Russ.).
- Hansen-Löve, O. A., 2016. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde]. Moscow (in Russ.).



- Kolobova, K.S., 2017. Interdiscourse character of the work “My Century” by G. Grass. *Inostrannye yazyki: lingvosticheskie i metodicheskie aspekty* [Foreign languages: linguistic and methodological aspects], 39, pp. 157–162 (in Russ.).
- Kremneva, A.V., 2017. Intertextuality, interdiscursivity, intermediality: in contact. *Filologiya i chelovek* [Philology and Human], 2, pp. 57–70 (in Russ.).
- Likhachev, D.S., 1979. *Poetika drevnerusskoi literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. Moscow (in Russ.).
- Lipovetskii, M., 2008. Modernism and the avant-garde: kinship and difference. *Filologicheskii klass* [Philological Class], 20, pp. 24–31 (in Russ.).
- Oliz'ko, N.S., 2007. Interdiscursivity as a category of postmodern writing. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University], 15, pp. 95–104 (in Russ.).
- Pêcheux, M., 1982. *Language, semantics, and ideology*. New York.
- Pêcheux, M., 1999. Capital truths. Linguistics, semantics, philosophy. In: P. Sériot, ed. *Kvadratura smysla. Frantsuzskaya shkola analiza diskursa* [The quadrature of meaning. French school of discourse analysis]. Moscow, pp. 267–268 (in Russ.).
- Sachava, O.S., 2011. Interdiscursivity: synchrony and diachrony. *Yazyk. Tekst. Diskurs* [Language. Text. Discourse], 9, pp. 76–83 (in Russ.).
- Sériot, P., 1999. How to read texts in France. In: P. Sériot, ed. *Kvadratura smysla. Francuzskaya shkola analiza diskursa* [The quadrature of meaning. French school of discourse analysis]. Moscow, pp. 12–53 (in Russ.).
- Silant'ev, I.V., 2006. *Gazeta i roman: Ritorika diskursnykh smeshenii* [Newspaper and Novel: The Rhetoric of Discursive Confusions], Moscow (in Russ.).
- Smirnov, I.P., 2009. *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [Visuals. Historical semantics of cinema]. Saint Petersburg (in Russ.).
- Sokolova, O.V., 2014. *Tipologiya diskursov aktivnogo vozdeistviya: poeticheskii avangard, reklama i PR* [Typology of active influence discourses: poetic avant-garde, advertising and PR]. 2nd ed. Moscow (in Russ.).
- Surgai, Yu.V., 2008. *Interdiskursivnost' kinoteksta v krosskul' turnom aspekte* [Interdiscursivity of the film text in a cross-cultural aspect]. PhD Dissertation. Tver (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 1989. *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on film direction]. Leningrad (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2002. Pictured time. In: A.A. Tarkovsky, ed. *Arkhivy, dokumenty, vospominaniya* [Archives, documents, memoirs]. Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2008. *Martirolog. Dnevniki 1970–1986* (Martyrology. Diaries 1970–1986). Moscow (in Russ.).
- Turovskaya, M.I., 1991. *Sem' s polovinoi, ili Fil'my Andrey'a Tarkovskogo* (Seven and a Half, or The Films of Andrei Tarkovsky). Moscow (in Russ.).
- Wagner, G., 1975. *The novel and the cinema*. New Jersey.
- Yakimovich, A.K., 2018. Film Art Against Avant-Garde? On the Ontology of Artistic Means. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art], 2 (36), pp. 8–26 (in Russ.).

Sources

- Editing plan of the film. (in Russ.). URL: www.tarkovsky.net.ru
- Strugatsky, A.N., 2021. *Piknik na obochine* (Picnic on the roadside. Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky). Moscow (in Russ.).
- Strugatsky, A.N., 2020. *Sobranie sochinenij. Scenarii* (Collected works. Scenarios. Arkady and Boris Strugatsky). Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2019. *Andrej Tarkovskij. Kino kak molitva: dokumental'nyj fil'm* (Andrey Tarkovsky. Cinema as a prayer: a documentary film). Moscow (in Russ.).



The author

Dr Irina V. Zykova, Leading Researcher, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: zykova_iv@mail.ru

To cite this article:

Zykova, I.V. 2021, Interdiscursivity as a linguocreative appropriation of discourses: Andrey Tarkovsky and the avant-garde, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 65–85. doi: [10.5922/2225-5346-2021-4-4](https://doi.org/10.5922/2225-5346-2021-4-4).

УДК 82.0

МЕЖДУ ФЕНОМЕНОЛОГИЕЙ И ФУТУРИЗМОМ: ПОЭТИКА РОМАНА ЯКОБСОНА ДО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ*

*П. Стайнер*¹

¹ Университет Пенсильвании 19104-6305, США, Филадельфия,
255 S 36-я ул., 745 Уильямс Холл
Поступила в редакцию 22.01.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5

Статья посвящена поэтике Романа Якобсона, сформулированной во время его пребывания в Праге с 1920 по 1938 год, и рассматривает этот предмет с эпистемологической точки зрения, выделяя три несовместимых научных / художественных направления, которые легли в ее основу: гуссерлианская феноменология, сосюрровская лингвистика и русский футуризм. У Гуссерля Якобсон заимствовал понятие «выражения» (Ausdruck) – знака, самотождественность которого абсолютна. Но он отклонился от немецкого философа, представив эту семиотическую идентичность в терминах сосюрровского «общественного сознания». Якобсон далее релятивизировал ее через модернистское понятие «остранение» – беспрестанное стремление поэтических знаков к эстетической новизне. Чтобы снять противоречие между феноменологической стабильностью и футуристической нестабильностью, Якобсон основал свою поэтику на фонологии: универсальной системе дифференциальных признаков, общей для всех языков.

Ключевые слова: Роман Якобсон, Соссюр, Гуссерль, феноменология, футуризм, поэтическая функция

Предметом рассмотрения этой статьи станет поэтика Романа Якобсона, разработанная им в 1920–1938 годы – в годы его жизни в Праге. Подход, выбранный для изложения данной темы, можно назвать эпистемологическим, поскольку в его рамках якобсоновская теория литературы рассматривается с точки зрения тех трех фундаментальных принципов, которые в конечном счете ее сформировали. Будет показано, что данные принципы исходят из мало совместимых интеллектуальных традиций. В теории Якобсона сталкиваются два противоположных направления: научное, с одной стороны, и художественное – с другой. Якобсон был одновременно первопроходцем в «научном» подходе

© Стайнер П., 2021

* Авторизованный и переработанный автором перевод текста лекции, прочитанной 13 марта 2008 года в Centre d'Etudes Tchèques, Université Libre de Bruxelles; на чешском языке опубликовано в: Steiner P. Mezi fenomenologií a futurismem: Meziválečná poetika Romana Jakobsona // Česká literatura. 2008. Vol. 56, №6. P. 769–785.



к литературе и защитником авангардной поэтической практики. Цель его изысканий состояла в том, чтобы раскрыть сущность литературы, обеспечив фундамент для построения системы, позволяющей дать этому виду искусства — при всей его историко-культурной неоднородности — исчерпывающее описание. В то же время, будучи во многом адептом модернистской чувствительности, пронизанной иконоборческим духом, Якобсон рассматривал искусство как «перманентную революцию» — постоянное нарушение всех ранее установленных эстетических норм и канонов. Неудивительно, что одна из этих тенденций взяла верх над другой.

Среди философских стремлений, повлиявших на теоретические взгляды Якобсона, особое место занимала феноменология Эдмунда Гуссерля. Его понимание литературоведения отражает в себе эйдетику феноменологию, которая «связана с постижением существенных признаков, общих для объектов одной и той же категории» (Holenstein, 1976a, p. 4). Исходя из этого, Якобсон считал, что литературовед должен отрешиться от «феноменальной», касающейся мира явлений, неоднородности поэтических произведений и сосредоточиться на глубинной сущности, наделяющей их категориальной идентичностью. Этот принцип лаконично изложен в его знаменитом определении: «Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением» (Якобсон, 1921, с. 11).

Якобсоновская идея *эйдоса* легла в основу первого принципа его новой поэтики. По его словам, «единственный, существенный для поэзии момент» — это «установка на выражение» (Якобсон, 1921, с. 41). Данный подход можно назвать феноменологическим в том смысле, что он описывает поэзию с точки зрения ее апперцептивного восприятия субъектом, что и отражает общий принцип феноменологии, согласно которому никакой объект не может быть изучен «как он есть», а только в том виде, в каком он воспринят и осмыслен переживающим или наблюдающим субъектом (Holenstein, 1976b, p. 9). Однако следует отметить, что Якобсон не шел за Гуссерлем до самого конца. Он почти полностью оставил без внимания процесс восприятия реального содержания сознания в этой особой когнитивной «установке» (то, что феноменологи называют «ноэзисом») и сосредоточился на объекте этой установки (ее «ноэме»), то есть поэтическом «выражении». То, что сам Якобсон считал это понятие основополагающим, очевидно из его предложения назвать свою модель литературных исследований «выразительной» (Holenstein, 1976b, p. 10). Отсюда возникает необходимость подойти к феноменологической природе поэтики Якобсона через концепт выражения.

Выражение (Ausdruck) — понятие, которое Гуссерль настойчиво продвигал в разделе «Выражение и значение» своей работы «Логические исследования», — послужило краеугольным камнем для его поисков универсальной семиотической теории. Для Гуссерля только повторяющийся знак, который способен в любых условиях сохранять сущностную идентичность, может служить инструментом логического



мышления, воплощающего истину. Господствовавшие в его время психологистические и физикалистские теории репрезентации не могли объяснить идеальную природу логического знака. Рассматривая его всего лишь как репрезентативный психических состояний, о которых он извещает, или сущей предметности / представлений о предмете, которую он обозначает, они открывали тождество знака перед лицом переменчивости мира явлений. Строго говоря, если каждое означающее действие помещает знак в точку нового и неповторимого пространственно-временного пересечения, то каждое из таких действий неизбежно превращает знак в уникальное и единственное в своем роде событие.

Дабы избежать релятивизма, присущего всей натуралистической семиотике, Гуссерль разделил знаки на две противоположные категории: знак-выражение, определяемый как «любая речь и любая ее часть» и «любой в существе своем такого же рода знак», который способен оставаться самостоительным независимо от фактического контекста; и знак-обозначение (*Anzeichen*), который лишен такой особенности и, следовательно, указывает лишь на изменяющееся положение вещей (Husserl, 1970, p. 275). Однако данное разделение носило чисто таксономический характер и никоим образом не объясняло, почему слова (а именно они в первую очередь и подразумеваются под знаками-выражениями) могут не зависеть от контекста речевого события. Поэтому Гуссерль был вынужден проанализировать внутреннюю структуру выражения, чтобы обнаружить фактор, устойчивый к контекстуальным изменениям. «В отношении любого имени (например) мы проводим различие между тем, о чем оно “извещает” (то есть о психических переживаниях), и тем, что оно значит. И опять, между тем, что оно значит (смыслом, “содержанием” именуемого представления), и тем, что оно именуется (предметом представления)» (Husserl, 1970, p. 276). И «извещение», и «именование» зависят от эмпирической реальности, поэтому, повторяясь, не могут сохранять свою тождественность. Только «содержание именуемого представления», то есть «значение» (*Bedeutung*) языкового знака, не зависит от феноменальных взаимосвязей. Поэтому именно лексическое значение, осуществляющееся в слове до того, как оно станет представлять любые другие явления, наделяет выражение идентичностью и отличает его от обозначения.

Такое разделение понятий имеет прямое отношение к исследованию Якобсоном сущности словесного искусства. Гуссерлевские функции имени — извещение, именование и значение — в понимании Якобсона соответствуют трем видам целенаправленной речевой деятельности, а точнее, функциональным диалектам: эмоциональному, практическому и поэтическому. Он оспаривал манифесты основоположника итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти, утверждая, что поэтические эксперименты представителей этого движения на самом деле являются наилучшими воплощениями чувственной предрасположенности модернизма. Якобсон признает, что «в языках эмоциональном и поэтическом языковые представления (как фонетические, так и семантические) сосредоточивают на себе большее внимание, связь между зву-



ковой стороной и значением тесней, интимней». Однако «этим исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков» (Якобсон, 1921, с. 10). Якобсон считал использование эмоционального языка ярким примером осуществления коммуникативной функции. Сообщая о психическом переживании говорящего, эмоциональное высказывание ссылается на феноменальное явление в той же мере, в какой практический язык говорит об объективном положении дел. При этом «до известной степени всякое поэтическое слово беспредметно», в нем «отсутствует то, что Гуссерль называет *dinglicher Bezug* (предметная отнесенность)» (Якобсон, 1921, с. 47). Поэтический язык выделяется на фоне двух других функциональных языков, так как «функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму». Поэтому «поэзия, которая есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение, управляется, так сказать, имманентными законами*» (Якобсон, 1921, с. 10). Приостановка процесса репрезентации в словесном искусстве отражается в том, как действует поэтическое высказывание. В то время как с точки зрения коммуникативной функции слово выступает лишь средством обозначения других, неязыковых сущностей, в поэзии именно слово само по себе, то есть его внутренняя структура, занимает центральное положение.

Весьма необычным со стороны Якобсона было перенесение гуссерлевского *выражения* из логической категории в категорию эстетическую. Однако в непосредственном историческом контексте логика данного действия вполне ясна. Сделав *выражение* ключевым понятием своей поэтики, Якобсон прочертил границу между своим пониманием литературоведения и двумя противоборствующими лагерями современных ему толкований. С одной стороны, он обошел ловушки ранних формалистических теорий, которые рассматривали поэтический язык как заумь — бессмысленный набор звуков; с другой — не поддавался существовавшему еще до формализма представлению о литературном произведении как об отражении души поэта или социальной действительности, которую оно изображало. Использование понятия «*Ausdruck*» позволяло Якобсону не соглашаться с тем, что произведение искусства есть лишь психологический или общественный документ.

Тем не менее, несмотря на очевидную близость теорий Гуссерля и Якобсона, их подходы к концептуализации языка существенно отличаются. Здесь следует отметить еще одно направление научной мысли, ставшее вторым источником поэтики Якобсона, — лингвистические исследования Фердинанда де Соссюра. Такая интеллектуальная аллогамия между феноменологией и структурализмом может показаться довольно странным мезальянсом двух чужаков, но только на первый взгляд. На самом деле теория языка Соссюра решает ту же самую проблему, что и раздел «Выражение и значение» «Логических исследований», — тождество языкового знака; однако швейцарский лингвист предлагает ей несколько иное решение. Гуссерль полагал, что значение выражения воплощает его тождественность. Однако такой подход наводит на вопрос: какова природа этого значения? Чтобы ответить на



него, Гуссерль был вынужден, во-первых, найти положение, при котором слово действовало бы только как выражение, лишенное каких-либо указаний, и, во-вторых, объяснить самождественность повторяющегося значения, то есть его идентичность в каждой фактической ситуации такого рода. Для того чтобы выполнить первое условие, Гуссерль приводит в пример мысленный монолог. Обращаясь к самому себе, субъект точно знает, что он имеет в виду; слова не служат ему указателями его мысли. Напротив, в напрямую переживаемом единстве сигнификативного поступка значение выражения сливается с интенцией значения субъекта. Однако это не означает, что Гуссерль рассматривал значение исключительно как субъективную сущность: в таком случае оно рассеялось бы во множестве предполагающих значение актах (*meaning-intending acts*) и лишилось бы всякой существенной тождественности. Помимо наглядного присутствия в сознании значение, по Гуссерлю, должно быть интерсубъективным как универсальный объект (например, число или геометрическая фигура) до его осуществления и независимо от такового. Все субъективные интенции-значения, таким образом, были бы просто «tokens of a type», их идентичность — идеальной самождественностью членов класса.

Что связывает швейцарского лингвиста с немецким философом, так это менталистский подход Соссюра. Отправной точкой соссюрской «семиологии» было слово не в его физической форме, а его представленность в сознании субъекта. Два составных элемента языкового знака (означающее и означаемое) — это не собственно фонетическое слово и денотат, уникальные в своей материальности, а их бесконечно повторяемые психические представления — «акустический образ» и «понятие». Как и Гуссерль, Соссюр не был субъективистом, ибо такая позиция с самого начала подорвала бы вопрос о семиотической тождественности. Но в отличие от Гуссерля, который относил интерсубъективную тождественность знака к идеальной сфере универсальных объектов, Соссюр искал эту идентичность в социальной природе языка.

Основным условием соссюрской лингвистики была двойственность каждого языкового явления. С одной стороны, оно есть составная часть фактического высказывания отдельного говорящего (*parole*), а с другой — компонент потенциально закрепленной в общественном сознании языковой системы (*langue*). Конкретные высказывания — это не что иное, как частные примеры предсуществующей системы, ее воплощения в разнородной звуковой материи. В своем чисто физическом проявлении каждое высказывание неизбежно отличается от других хотя бы в незначительной мере, поэтому тождественность языкового знака не может быть фактом речи (*parole*). Однако дело обстоит совсем по-другому в случае с *langue*. Он представляет собой однородную систему исключительно лингвистических отношений, лишенных какой-либо физической субстанции, это чистая форма, членимая звуковые представление и понятия в языковые единицы. Ценность каждой из них точно определена ее местом в этой дифференциальной системе. Более того, хотя и совершенно условная, в любой момент *langue* является закрепленным и обязательным для всех пользователей языка. Таким об-



разом, тождественность языкового знака, которую невозможно распознать в ее многообразных материальных проявлениях, — это функция языковой системы. Идентичность знака при постоянных воспроизведениях сохраняется только потому, что каждое его появление есть воплощение самотождественной единицы *langue*. Излишне говорить, что для Соссюра наука о языке должна заниматься исключительно этой внутренней системой языка. Пренебрегая традиционным увлечением филологов изучать то культурные, то природные явления, связанные с языком, швейцарский ученый утверждал: «Единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя» (Saussure, 1959, p. 232).

Несмотря на то что Jakobson и был согласен с положением Соссюра о социальной природе языка как системы (*langue*), к рассмотрению его как абстракции он относился неоднозначно. С его точки зрения, языковой знак представляет собой не произвольное сочетание звука и смысла, а скорее орудие для выполнения определенных задач. Иными словами, язык, по его мнению, — в первую очередь телеологическая структура, позволяющая пользователю достичь своей цели. И именно анализ внутренней структуры языкового знака Гуссерлем в его «Логических исследованиях» дал Jakobsonу классификационный ключ для разграничения трех основных лингвистических функций: эмотивной, практической и поэтической.

Следуя положению о языке как о средстве для достижения целей, Jakobson решил поспорить с утверждением Соссюра о том, что лингвистика должна изучать язык исключительно «в себе и для себя». «Язык, — писал Jakobson в 1925 году, — согласно точному определению современных французских лингвистов представляет собой систему условных ценностей, очень похожую на колоду карт. Но поэтому было бы ошибочно анализировать его без учета множества возможных задач, без которых система не существует. Универсальное понятие языка есть фикция. Так как нет правил общей карточной игры, действующих и для Черного Петра, и для покера, и для построения карточного домика, точно так же и лингвистические правила могут быть установлены только для системы, определенной ее целью» (Jakobson, 1925, p. 1).

Здесь объектом полемики выступает не столько *langue* как таковой, сколько соссюрсовское понятие языка как однородной системы, регулирующей любое речевое высказывание. Jakobson же рассматривает язык как набор функциональных диалектов, каждый из которых имеет свою собственную систему правил, структурированную так, чтобы наилучшим образом соответствовать конкретным целям. Данный тезис ставит перед литературоведом новую задачу. «Развитие теории поэтического языка, — заявляет Jakobson, — будет возможно лишь тогда... когда будет создана своего рода поэтическая диалектология» (Jakobson, 1921, с. 5). Отсюда второй принцип Jakobsonовской поэтики, который можно назвать функционалистским: «Поэзия есть язык в его эстетической функции» (Jakobson, 1921, с. 11).

Разделение *langue* на функциональные диалекты подрывает основную соссюрсовскую концепцию языковой системы как однородного ко-



да, в равной степени воплощаемого в каждом высказывании. Вместо этого язык понимается как «система систем», иерархически организованная структура функциональных диалектов, каждый из которых имеет свой собственный *langue*. В рамках такой структуры каждый диалект автономен лишь относительно. Практический язык является базовым или, согласно более поздней терминологии Jakobsona, немаркированным диалектом. Каждый член речевого сообщества владеет практическим языком, поскольку с его помощью осуществляется повседневное общение. Будучи наиболее универсальным функциональным диалектом, практический язык создает фон для восприятия высказываний на остальных диалектах. Как утверждал Jakobson в «Тезисах Пражского лингвистического кружка» 1929 года, «поэтическая речевая деятельность с синхронической точки зрения принимает форму речи, то есть индивидуального творческого акта, приобретающего свою значимость, с одной стороны, на основе современной поэтической традиции (поэтический язык), а с другой — на основе современного практического (*sdělovací*) языка»¹ (Jakobson et al., 1970, p. 47).

Поэтическое высказывание воспринимается «на фоне» практического языка, потому что они оба являются не иностранными языками, а функциональными диалектами. Они по большей части располагают общими языковыми элементами и механизмами, которыми, однако, по-разному пользуются. Чтобы объяснить это, Jakobson употребляет понятие «прием». Характерное для поэзии выразительное конструирование языкового материала (будь то паронимазия, стихотворный размер или различные виды параллельных конструкций) происходит не из необъяснимой случайности или от причуд поэтического ума — это средство достижения конкретной цели. Они нарушают коммуникативную функцию слова и таким образом перенаправляют внимание с субъективной или объективной реальности, означаемой знаком, на внутреннюю структуру его самого. *Langue* поэтического языка — «имманентные законы», регулирующие этот диалект, — можно, таким образом, рассматривать как систему поэтических приемов. Отсюда следует и часто цитируемый девиз Jakobsona: «если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”» (Jakobson, 1921, с. 11).

Каковы же тогда основные приемы, определяющие каждое поэтическое высказывание? Поскольку «установка на выражение» выносит на передний план внутреннюю структуру слова, словесное искусство оперирует составными элементами этой структуры (фонетикой и просодикой, морфемами всех типов, семантическими признаками), которые при выполнении коммуникативной функции языка играют лишь вспомогательную роль. С этой точки зрения пойэсис — это перестрой-

¹ Чтобы сохранить прежнюю терминологию Jakobsona, я перевел «*sdělovací*» как «практический» вместо более правильного «коммуникативный». Однако к концу 1920-х годов Jakobson расширил свою функциональную диалектологию, и «практический язык» стал подкатегорией более общего «коммуникативного языка».



ка высказывания с целью выведения на первый план конститутивных элементов языка. Это назначение достигается в ходе двух взаимосвязанных процессов: разъединения речевой цепи на основные лингвистические элементы и их повторной сборки в новые модели, определяемые той или иной формой эквивалентности. Как писал Якобсон, «в поэзии роль механической ассоциации сведена к минимуму, между тем как диссоциация словесных элементов приобретает исключительный интерес. Дробь диссоциаций легко комбинируются в новые сочетания» (Якобсон, 1921, с. 41).

Такое поэтическое перестроение не только разрушает коммуникативную функцию высказывания, но и влияет на поэтическое восприятие, согласно третьему фундаментальному принципу якобсоновской поэтики, который можно назвать «футуристическим» (Holenstein, 1976б, р. 9). Поэтический язык, лишенный референциальности, трансформирует отношение реципиента к языку: казавшееся некогда хорошо знакомым становится странным и непонятным. Согласно «футуристическому» принципу отличительной чертой словесного искусства как языкового действия является остранение языка и создание затрудненной формы. По словам Якобсона, «(поэтическая) форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: что это — проза или стихи» (Якобсон, 1921, с. 5). Но самое главное, что остранение — это исторический процесс, в котором взаимопроникают все три измерения времени — прошлое, настоящее и будущее. Как «лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое» (Якобсон, 1921, с. 41), так и остранение не может существовать без прошлого: на фоне старых «автоматизированных» форм может появиться новое восприятие. В то же время новые поэтические формы не могут оставаться таковыми вечно. «Наступает момент, — писал Якобсон, — когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст, самые описки коего мыслятся священными... Форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, мрет» (Якобсон, 1921, с. 41). В этот момент появляется необходимость создания новых необычных форм для «оживления» поэтического языка. Однако будущее остранение языка контрастно связано с теми формами, которые в этот момент проходят процесс автоматизации. Эти нынешние формы по причине последовательного развития содержат в себе ростки будущего.

Более того, Якобсон полагал, что остранение происходит не в отдельных поэтических произведениях, но и в их объединениях в структуры более высокого уровня: литературные школы, группы, движения или даже личности. Таким образом, *langue* поэтического языка не может быть однородным, поскольку он заключает в себе различные подсистемы, переплетенные в непрерывной исторической борьбе. Якобсон описывает этот процесс в рамках географической лингвистики. «С точки зрения последней Пушкин есть центр поэтической культуры, определенного момента, с определенной зоной влияния. С этой точки зрения, поэтические диалекты одной зоны, тяготеющие к культурному центру



другой, подобно говорам практического языка, можно подразделить на диалекты переходные, усвоившие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с намечающейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов с консервативной тенденцией, центры тяготения коих принадлежат прошлому» (Якобсон, 1921, с. 41).

С футуристическим принципом в систему языка включается еще один аспект, отрицаемый Соссюром, — время. В «Курсе общей лингвистики» Соссюр определяет *langue* как вневременную систему и говорит о бессистемности языкового изменения, что вполне понятно, учитывая его беспокойство относительно тождества знака. Как только различные стадии развития *langue* включаются в одну систему, точная значимость языковых единиц ставится под сомнение. Одновременное включение в различные сетки отношений делает их идентичность неоднозначной. Более того, Соссюр утверждал, что толчок к изменениям исходит снаружи, а не изнутри однородной языковой системы, став результатом случайного разрушительного вмешательства внеязыковых факторов. В связи с этим швейцарский ученый выделил две ветви в науке о языке: *синхроническую* и *диахроническую*, связав изучение *langue* исключительно с первой.

Но можем ли мы действительно лишить языковую систему исторического ракурса? Если рассматривать этот вопрос с точки зрения отстранения поэтического языка Якобсона, то он является спорным, поскольку отстранение неизбежно сводит состояния системы в прошлом, настоящем и будущем воедино. Более того, возникающие в результате изменения вызваны внутренней потребностью системы в постоянном обновлении, а не случайными внешними факторами. По мнению Якобсона, действительно, импульс к изменению в поэтическом языке проявляется значительней, чем в других функциональных диалектах, однако синхрония и диахрония взаимно переплетены и в остальных языковых системах. Следовательно, было бы неверно утверждать, что *langue* лишен временного измерения. В каждой синхронной языковой системе «существуют такие стили произношения, грамматические варианты, фразы, которые рассматриваются языковым коллективом как принадлежащие старшему поколению, и такие, которые считают прерогативой молодежи и последней модой» (Jakobson, 1929, p. 15). Помимо характерных для определенного поколения и времени вариантов диахрония, как утверждает Якобсон, смешивается с синхронией вследствие неоднородности функциональности языковой системы. «Наиболее характерной формой отражения диахронии в синхронии является приписывание различной функции двум периодам изменений; таким образом, две фонологические стадии рассматриваются как атрибуты двух функциональных диалектов, двух “стилей”. Характерная форма отражения синхронии в диахронии, с другой стороны, — обобщение стиля; два стиля становятся двумя стадиями [развития]» (Jakobson, 1929, p. 15).



Различие между представлениями Соссюра и Якобсона о системе языка можно отобразить при помощи следующего рисунка:

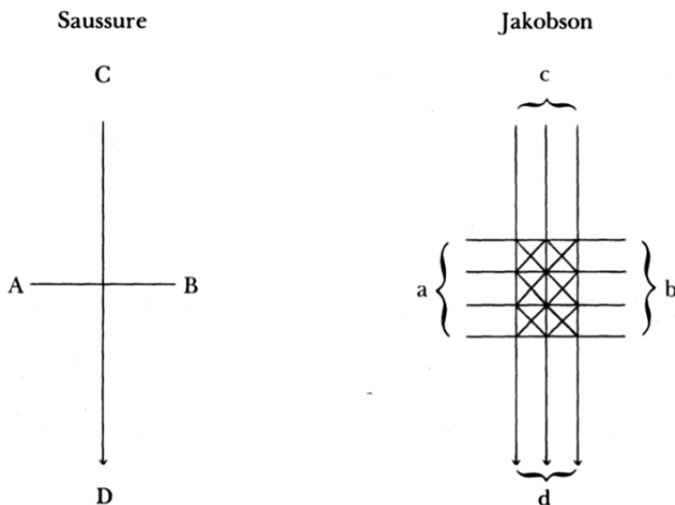


Диаграмма Соссюра содержит следующие оси координат: «(1) ось одновременности (AB), которая отражает отношения между сосуществующими явлениями, где исключено всякое вмешательство времени, и (2) ось последовательности (CD), на которой никогда нельзя рассматривать больше одного явления одновременно и по которой располагаются все явления первой оси со всеми их изменениями» (Saussure, 1959, p. 80). Таким образом, система языка — это точка, в которой две эти оси пересекаются.

У Якобсона, исходя из представленной диаграммы, ось одновременности (ab) тесно связана с историей, поскольку в языке в любой временной промежуток можно обнаружить ряд элементов, характерных для определенного времени (архаизмы, неологизмы). Точно так же ось последовательности (cd) содержит более одного элемента одновременно. Язык состоит из нескольких систем функциональных диалектов, каждая из которых включает в себя ряд подсистем, связанных как синхронно, так и диахронически. Таким образом, лингвистическая система Якобсона представляет собой не точку, характеризующую ее состояние здесь и сейчас, а, скорее, поле, состоящее из однородных и неоднородных элементов.

Однако то, что не учитывается в этой схеме, — это глубоко диалектическая природа лингвистики Якобсона, благодаря которой рассмотрение системы в отрыве от истории невозможно априори. Согласно этой точке зрения язык рассматривается не как гармоничное и симметричное целое, а как непрекращающаяся борьба между революционными стремлениями, направленными на изменение статус-кво, и консервативными тенденциями, нацеленными на его сохранение. В любой определенный момент времени система находится в состоянии равновесия и неравновесия, устойчивости и изменчивости. Разрывы в предыдущих состояниях равновесия сосуществуют с состояниями, в которых



эти разрывы устранены, и все они указывают на последующие преобразования, которые изменяют данную ситуацию в будущем. Такая диалектическая концепция языка также противоречит утверждению Сосюра о том, что причины языковых изменений неизбежно носят внесистемный и, следовательно, случайный характер. Согласно Якобсону, развитие языка вызывается внутренними противоречиями и поэтому подчинено правилам системы. Следовательно, внешние факторы не являются ни случайными, ни разрушительными для *langue*. Они могут проникать в систему языка и воздействовать на нее только в том случае, если удовлетворяют некоторым ее внутренним требованиям — то есть если они соответствуют течениям развития самой системы.

Возвращаясь к словесному искусству, отметим, что остранение, согласно Якобсону, действует на трех уровнях. «Мы неизбежно воспринимаем каждое явление современного поэтического языка во взаимосвязи с тремя факторами: существующими в настоящее время традициями поэтики, современным использованием языка и поэтическими тенденциями, существовавшими до этого» (Якобсон, 1921, с. 4). В творчестве Хлебникова — поэта, о котором шла речь в очерке Якобсона, в качестве поэтического направления ближайшего прошлого выступает русский символизм. Поскольку поэзия символизма стремилась подражать музыке, Хлебников считал слово единственно подходящим материалом словесного искусства. Его заумь — речь, выходящая за рамки утилитарной рациональности практического языка, — не имела аналога в символической поэзии. Столь же новаторской была его склонность к использованию того, что формалисты называли «обнажением приема», то есть к развертыванию словесного материала в поэтических конструкциях, лишенного какой-либо психологической, естественной или метафизической мотивировки. И вопреки преобладанию лирического уклона в поэзии символизма Хлебников возвращается к эпическому жанру. По оценке Якобсона, «Велимир Хлебников дал нам новый эпос, первые подлинно-эпические творения после многих десятилетий безвременья» (Якобсон, 1921, с. 8).

Центральное место в противостоянии Хлебникова традициям символизма занимало использование им русского просторечия. Как отмечал Якобсон, «большая часть работ Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный» (Якобсон, 1921, с. 30). Введение в поэзию разговорных выражений бросало намеренный вызов убеждению символистов о несовместимости грубого языка простонародья со священным языком поэтов. Как утверждал выдающийся поэт и теоретик символизма Вячеслав Иванов, «во все эпохи, когда поэзия как искусство процветала, поэтический язык противоплагался разговорному и общепринятому, и как певцы, так и народ любили его отличия и особенности и гордились ими — те как своею привилегией и жреческим или царственным убранством, толпа — как сокровищем и культом народным» (Иванов, 1909, с. 355).

Конечно, Хлебников был не единственным русским поэтом, выступившим во втором десятилетии двадцатого столетия против канона



символизма. В русской постсимволистской поэзии наблюдались по крайней мере два противоположных направления: архаизирующий стиль акмеистов, таких как Н. С. Гумилев и О. Э. Мандельштам, искавших вдохновения в поэтической традиции прошлых веков, и иконоборчество футуристов, таких как Хлебников, утверждавших, что они изобретают искусство грядущей эпохи. И даже внутри футуризма шла явная борьба между старым и новым, что проявилось в произведениях трех ведущих личностей этого движения — Маяковского, Пастернака и Хлебникова. Якобсон описывал этот конфликт следующим образом: «В эволюции русской поэзии постсимволизма Маяковский — само воплощение эпохи "Sturm und Drang", Хлебников — самое оригинальное и явное ее завоевание, а творчество Пастернака в целом перекидывает мост от символизма к последующей школе» (Jakobson, 1969, p. 387).

Подобное описание футуризма хорошо иллюстрирует диалектику понимания Якобсоном языковой (поэтической) системы как системы в синхронном состоянии, где консервативные тенденции, направленные в прошлое, сосуществуют с более прогрессивными, направленными в будущее. Остранение в словесном искусстве представляет собой не просто однонаправленное развитие, при которой появление нового произведения автоматизирует все предыдущие. Взаимодействие старого и нового — это колебание, движение качелей, что подтверждается тем, как принимало литературный мир трех русских футуристов. «И даже если поэтическая зрелость Хлебникова наступила раньше, чем у Маяковского, а у Маяковского — раньше, чем у Пастернака, читателю тем не менее, отправляясь от символизма, придется сперва приступить к Пастернаку; затем, не миновав засады Маяковского, он выйдет к цели, к осаде мощных крепостных стен Хлебникова» (Jakobson, 1969, p. 387).

Запоздалое признание творчества Хлебникова критиками, красноречиво описанное Якобсоном, есть следствие того, что можно назвать диалогичностью литературного процесса, а именно пространственно-временным разрывом между автором и читателем. При этом возникает существенное противоречие, поскольку понимание поэтического высказывания как диалогического идет вразрез с семиотическими концепциями Гуссерля или Соссюра, лежащими в основе якобсоновской модели выразительности. Отношение Гуссерля к диалогической форме языка было в высшей степени непримиримым. Как только адресованное кому-либо слово покидает безопасную гавань сознания отдельного индивида, его тождество полностью скомпрометировано, поскольку «все выражения в коммуникативной речи выступают в качестве обозначения» (Husserl, 1970, p. 277). Лингвистика Соссюра столь же монологична. Любое настоящее языковое общение он низводит до категории *parole* и внимание уделяет исключительно *langue* — системе всех языковых элементов, сложившейся на определенный момент времени и одинаково усвоенной речевым сообществом. И поскольку Соссюр считал, что язык предшествует мышлению, языковая система представляет собой не только беспшовную семиотическую сеть, скрепляющую все индивидуальные сознания, но и их одинаковое содержание. И так, несмотря на то что «Курс» Соссюра начинается с рассмотрения наброска



речевой схемы диалога между А и В, в конечном итоге эти лица представляют собой не более, чем два одинаковых случая гипостазированного социального сознания, два взаимозаменяемых голоса в едином монологе, два терминала, семиотический вход и выход которых являются одним и тем же.

В определенной степени поэтика Якобсона отклоняется от открытого монополизма Гуссерля и Соссюра, поскольку признает диалогическое отношение между художником и его публикой. Но она пытается преодолеть этот разрыв через общую для них систему художественных соглашений. Различие между субъектами, участвующими в художественном процессе, рассматривается Якобсоном в эссе «О художественном реализме» (1921). Понятие реализма, в силу своей кажущейся простоты, давало особенно благодатную почву для развенчания монологического взгляда на искусство. В наиболее расхожем определении реализм представляет собой «художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия». Но в рамках диалогического контекста понятия «передача действительности» и «правдоподобие» приобретают любопытную двойственность. С одной стороны, «речь идет о стремлении, тенденции, то есть под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором как правдоподобное (значение А)». С другой — «реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю как правдоподобное (значение В)» (Jakobson, 1925, p. 301).

Тем не менее различие между автором и читателем, описанное Якобсоном, не обязательно влечет за собой разрушение поэтического кода. Степень художественного правдоподобия не определяется строго индивидуальным восприятием, а устанавливается на основании сложившейся художественной традиции, социально значимых норм отображения действительности в искусстве. Таким образом, авторский реализм можно разделить на «А1 — тенденцию к деформации данных художественных канонов, осмысленную как приближение к действительности» и «А2 — консервативную тенденцию в пределах данной художественной традиции, осмысленную как верность действительности». То же самое относится и к читателю. В случае «значения В1 — (он) революционер в отношении к данным художественным навыкам, и деформация оных воспринимается им как приближение к действительности». В «значении В2 — (он) консерватор, и деформация данных художественных навыков воспринимается им как извращение действительности» (Jakobson, 1925, p. 302).

Благодаря своему диалектическому мировоззрению Якобсону удалось приспособить пространственно-временной разрыв между участниками художественного процесса в рамках понятия системы. Как было отмечено ранее, он понимал систему не как однородный *langue*, а как непрерывную борьбу между противоположными тенденциями и разнородными элементами. Более того, не все субъекты овладевают языковой системой в равной степени и во всей полноте — напротив, каждый человек усваивает лишь ее определенную часть. С этой точки



зрения автор не тождественен читателю, но и не отличается от него радикально. Несмотря на то что между автором и читателем знак равенства не ставится, но в той мере, в какой они разделяют общее отношение к художественным канонам прошлого, они ближе друг к другу, чем два автора-современника, принадлежащих к разным художественным течениям. При этом не исключена взаимосвязь между консерваторами и революционерами, хотя она и имеет отрицательный характер. Они воплощают тезис и антитезис одного художественного состояния и потому неразрывно связаны друг с другом в рамках существующей системы.

Но данная предпосылка ставит серьезную проблему. Взаимодействие тождественности и различий осуществляется в рамках системы. Но каковы пределы системы или, другими словами, насколько велика может быть пропасть, разделяющая автора и читателя, прежде чем они перестанут иметь что-либо общее (как в положительном, так и в отрицательном плане)? Этот вопрос осложняется спецификой модальностей художественного дискурса — то есть его письменной формой. Как только некое произведение внедрено в постоянную материальную субстанцию, оно способно выйти за временные рамки своего создания и стать доступным для удаленного во времени читателя, существуя на фоне поэтической системы, кардинально отличающейся от породившей ее. Когда Якобсон и Петр Богатырев, еще один приехавший из Москвы член Пражского лингвистического кружка, сопоставляли высокую литературу и народную поэзию, они обнаружили, что их главное различие заключается в использовании постоянных и мимолетных лингвистических субстанций — письма и речи.

Основные выводы их исследования, опубликованные в статье «Фольклор как особая форма творчества», можно вкратце изложить следующим образом. Литературное произведение, как правило, написано, и его бытование не совпадает с восприятием его читателями — оно может быть не признано современниками автора и стать известным спустя десятилетия и даже столетия. Это объясняет значительную свободу автора от необходимости подчиняться поэтическому канону своего времени. Писатель может не просто решить, следовать ли канону или нет, но также и полностью пренебречь им. Как отмечают Богатырев и Якобсон, «отношение между литературой и ее потребителем находит себе близкую параллель в области экономики, а именно в так называемом “производстве на сбыт”, тогда как фольклор приближается к “производству на заказ”» (Jakobson, 1966, p. 7). Фольклорное произведение, облеченное в преходящую устную форму, начинает свое существование только с момента его принятия коллективом. В сущности, это лишь потенциальный набор норм, существующая художественная традиция, которая хранится в коллективной памяти данной группы и реализуется в каждом отдельном исполнении. Любые новшества, вносимые в эти исполнения, могут продолжить существование только в случае их соответствия присущим данному коллективу тенденциям развития нормативной структуры, а также удовлетворения коллективного спроса. Неприемлемые для коллектива отклонения отвергаются и, не



будучи письменно зафиксированными, бесследно исчезают. Это особое свойство фольклорной формы отражается в отношении исполнителя к его варианту исполнения: он проходит «предварительную цензуру» и добровольно соблюдает коллективную традицию. Выражаясь языком Соссюра, разница между письменными и устными поэтическими произведениями соответствует оппозиции *langue* и *parole*. В связи с этим Богатырев и Якобсон писали:

«Роль исполнителя фольклорного произведения никоим образом не должна отождествляться ни с ролью читателя или чтеца литературного произведения, ни с ролью автора. С точки зрения исполнителя фольклорного произведения эти произведения являются фактом *langue*, то есть внеличным, существующим независимо от исполнителя, хотя и допускающим деформацию и введение нового творческого и злободневного материала фактом. Для автора литературного произведения оно является фактом *parole*; оно не дано а priori, а подлежит индивидуальному воплощению. Дан только комплекс действенных в настоящий момент художественных произведений, на фоне которых, то есть на фоне их формального реквизита, создается и воспринимается новое художественное произведение (при этом оно одни из этих форм присваивает, другие преобразовывает, а третьи отбрасывает)» (Jakobson, 1966, p. 6–7).

Это достаточно радикальное заявление, которое, кажется, вступает в противоречие с пониманием Якобсоном словесного искусства как социальной институции. Как «факт *parole*» поэтическое произведение представляет собой в первую очередь уникальный и неповторимый продукт, по определению выходящий за рамки языковой системы отдельной общности. Можно было бы возразить, что мое толкование работы Богатырева и Якобсона превосходит поставленные в ней задачи: как следует из ее названия, она не претендует на рассмотрение всего литературного процесса, а посвящена лишь творчеству. И подобное сужение фокуса вполне допустимо, поскольку основной темой статьи является фольклор, в котором этапы создания и восприятия совпадают. Если бы авторы рассматривали проблематику *восприятия литературного произведения*, то неизбежно возник бы вопрос о поэтическом *langue*. Тем не менее данное замечание не противоречит сказанному ранее. Если, как утверждают Богатырев и Якобсон, «высокая» литература отличается от фольклора в том, что процессы ее создания и восприятия читателем разделены, то письменное произведение должно со временем пережить породившую его систему только для того, чтобы будущие читатели, следующие совершенно иным поэтическим канонам, «ошибочно прочли» его. И учитывая актуальные условия литературного процесса, можно задать вопрос, могло ли быть иначе. Очерк о творчестве Хлебникова показывает, что Якобсон осознавал эту проблему, когда обличал эстетический эгоцентризм отживших критиков, которые «обычно навязывают прошлому свои эстетические навыки, перебрасывают в прошлое текущие способы поэтического производства» (Якобсон, 1921, с. 60).



Сдерживая проникновение релятивизма в свою модель выразительности, Якобсон вынужден был считаться с двумя трудностями: необходимостью преодолеть разрыв между автором и читателем, то есть найти обязательную для обеих сторон систему, и необходимостью нейтрализовать письменную природу литературной формы, постоянство которой открывает тождественность литературного произведения превращениям истории. Оказалось, что эти проблемы представляют собой две стороны одной медали, и Якобсону удалось разрешить их одновременно.

Стоит рассмотреть путь, который привел Якобсона к этой проблеме. Отправной точкой его поэтики было понятие выражения — знака, чья самотождественность является абсолютной. Однако Якобсон отклонился от Гуссерля в понимании этой семиотической идентичности, переосмысливая ее в ракурсе «социального сознания» Ф. де Соссюра. Впоследствии он более релятивизировал ее, разбив *langue* на меняющиеся в ходе истории функциональные диалекты. К их числу был отнесен и поэтический язык: движимый необходимостью постоянно отстраняться, он проявлял самую высокую степень изменчивости и, парадоксально, был наименее надежным гарантом долгосрочной семиотической тождественности.

Чтобы снять напряжение между стабильностью феноменологии и неустойчивостью футуризма в эстетическом знаке, Якобсон обратился к функционалистическому понятию языка. Он полагал, что литературные произведения следует рассматривать с точки зрения современного практического языка: как только система практического языка перестанет быть общей для автора и читателя, тексты утратят свою поэтическую функцию. Эту мысль Р. Якобсон раскрыл во вступительной части работы, посвященной проблематике чешских поэтических текстов начала XIV века: «Поэтические сочинения настолько связаны с языком, они есть языковой факт до такой степени, что расстояние между языковой структурой, из которой выросли средневековой поэмы, и современным языковым употреблением является серьезным препятствием для живого восприятия. Легче осознать эстетическую ценность древней живописи или зданий, нежели вжиться в языковое сознание писателя того времени. Это и может объяснить, почему воскрешение средневекового поэтического сочинения как эстетически переживаемого факта отстает при сравнении с преодолением чисто археологической трактовки средневекового художественного производства» (Jakobson, 1927, p. 9). Этот взгляд уходит корнями в телеологическую модель Якобсона, согласно которой каждое лингвистическое явление выступает прежде всего как выполняющий определенную задачу носитель интрасубъективного смысла. Поэтическое высказывание как выражение — яркий пример знака, наделенного значением. То же самое и с коммуникативными высказываниями. Они отличаются от поэтических не тем, что лишены значений, а только тем, что подчиняют их выполняемым ими референциальным целям. Исконная связь между этими двумя функциональными диалектами ограничивает возможность пространственно-временного сдвига литературного произведения, которая угро-



жает его тождеству. Поэтому пока автор и читатель пользуются общим языком, они никогда полностью не отделены друг от друга: они могут придерживаться разных литературных норм, но более устойчивая система практического языка будет для них общей. Таким образом, даже неадекватное прочтение (*misreading*) произведения, его проекция на набор совершенно чуждых ему поэтических норм все же подразумевают, что произведение не утрачивает смысл как высказывание. В то же время такое «ошибочное прочтение» качественно отличается от невяtnости, возникающей, когда произведение написано на незнакомом читателю языке.

Может показаться, что Якобсон хочет одним выстрелом убить двух зайцев. С одной стороны, он пишет: «...по существу, всякое слово поэтического языка — в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано», что позволяет ему говорить о «языке в его эстетической функции» как о специфическом диалекте, «подчиненном своим внутренним законам» (Якобсон, 1921, с. 47). В то же самое время он утверждает, что в некоторых отношениях поэтические высказывания не полностью отличаются от тех, которые выполняют коммуникативную функцию.

В конечном счете, однако, Якобсон встает на позицию не-уникальности. Если словесное искусство есть «организованное насилие поэтической формы над языком», то такое насилие неизбежно ограничивается определенными рамками, которые задает язык (Якобсон, 1922, с. 16). Поэтическая форма не может исказить материал до такой степени, чтобы он утратил саму лингвистическую природу. Все функциональные диалекты зиждуются, таким образом, на нерушимой и неприкосновенной структуре, творящей из членораздельных звуков (включая футуристическую заумь) языковые факты. Этой структурой является фонологическая система данного национального языка. Таким образом, именно фонологию Якобсон выбрал в качестве ключа к самотождественности литературного знака.

Ф. де Соссюр считал раздел фонологии, изложенный в «Курсе общей лингвистики», одним из важнейших разделов языкознания. Главной задачей этой дисциплины провозглашалось изучение означающего вне его исторического развития. Он исходил из предпосылки, которую Жак Деррида назвал «фоноцентризмом», а именно — убеждения, что звучащая речь — это первичная и подлинная форма языка (Derrida, 1974, р. 27–44). Фоноцентризм противостоит бесконечной пространственно-временной дислокации знака, которая релятивизирует его тождество, устраняя причину этого смещения — письменный язык. В лингвистике Ф. де Соссюра полная самотождественность словесного знака обеспечена его включением в синхронную систему *langue*, усвоенную одинаково всеми членами языкового сообщества. Голос, из-за своей быстротечности, неосязаемости и абсолютной близости к говорящему субъекту, гораздо лучше, чем письмо, подходит для воплощения означающего. Зафиксированная в постоянной и осязаемой материи, надпись выходит за пределы чисто духовного языка и потому подвержена произволу внешних сил. Многочисленные расхождения между



произношением и орфографией, по мнению Ф. де Соссюра, свидетельствуют о неспособности графической субстанции доподлинно представить внутреннюю организацию языка. «Из всего сказанного нельзя не сделать того вывода, что письмо скрывает язык от взоров: оно его не одевает, а рядит» (Saussure, 1959, p. 30).

Очевидно, однако, что в своей физической неоднородности *phoné* не может быть частью языковой системы в понимании ее Соссюром. Ее бесформенная множественность должна свестись к ограниченному перечню элементов, уместаемых в связующую сетку *langue*. И здесь фоноцентризм Ф. де Соссюра сливается с его логоцентрическим убеждением, согласно которому звуки языка являются воплощением разума и вне его не имеют никакой ценности. Ф. де Соссюр определяет звук как «элемент материальный, который не может сам по себе принадлежать языку», а потому «для языка он нечто вторичное, лишь используемый языком материал» (Saussure, 1959, p. 8). Таким образом, фонема — как минимальная означающая единица языка — определяется через ее отношение к означаемому, рациональному значению, выражающемуся им. «В слове важен не звук сам по себе, а те звуковые различия, которые позволяют отличать это слово от всех прочих, так как они-то и являются носителем значения» (Saussure, 1959, p. 118). Поэтому фонема есть не что иное как звук речи, способный различать морфемы. Ф. де Соссюр изъяснил эту мысль на примере звука русского языка [т]. Его можно произносить по-разному — с аспирацией, палатализацией и пр. При аспирации звук будет акустически достаточно отчетлив, однако не выделяет никакой лексемы, и поэтому такой звук нельзя считать фонологической единицей русского языка. Палатализация, напротив, может быть определяющей для значения слова: смягченный звук [т'] как глагольное окончание сигнализирует о неопределенной форме глагола, тогда как твердый звук [т] в таком же положении означает третье лицо единственного числа — следовательно, [т'] — фонема.

Благодаря данному фонологическому подходу Якобсону удалось справиться с двумя источниками релятивизма, намечающегося в его модели выразительности. Объявив голос исконной сутью языка, фонология устранила одну причину пространственно-временного сдвига литературного произведения — его письменную форму. Будучи лишь вторичным представлением звука, письменный текст всегда должен относиться к первичной субстанции — голосу, основополагающая внутренняя организация которого определяется фонологической системой данного языка.

Фонология также не оставляет без внимания и вторую причину семиотического сдвига — расстояние между участниками литературного процесса. Из всего множества норм, управляющих языком, фонологическая система наиболее обязательна — она должна быть общей для участников общения, чтобы оно могло состояться. Этот постулат вытекает из соссюровского понимания языка как семиотической системы, сигнификативное устройство которой по определению является двухуровневым. Полноценные знаки, или осмысленные означающие, предполагают существование меньших звуковых элементов, которые сами по себе ничего не означают, но служат для дифференциации означа-



ющих с разными значениями. Эти минимальные смысловоразличительные единицы, то есть фонемы, таким образом, составляют самый фундаментальный уровень языковой системы, необходимый для осуществления семиотической функции языка. Другими словами, язык в понимании Р. Jakobsona не может существовать без фонологической системы. А поскольку он считает литературу «социальным диалектом» (использованием языка с определенной целью), то именно фонология устанавливает окончательные пределы насилия поэтической формы над языком. Словесное искусство не способно исказить эту систему до такой степени, чтобы она полностью разрушилась. Иначе оно бы утратило свою языковую природу и, по словам Р. Jakobsona, стало бы «разновидностью вокальной музыки, и притом музыки ущербленной», и перестало бы быть словесным искусством (Jakobson, 1921, с. 48).

Тем не менее у фонологии есть ахиллесова пята, из-за которой она не годится стать надежным якорем полной самотождественности поэтического знака. А именно: фонологическая система, по Р. Jakobsonу, неустойчива к превратностям времени. Вопреки взглядам швейцарского коллеги, который считал систему *langue* полностью устойчивой, Jakobson утверждал, что она существует в развитии. Подобный взгляд явно противоречит феноменологическому принципу, лежащему в основе теории Jakobsona. Множественность диахронических языковых кодов, сосуществующих в одном «сейчас», неизбежно подвергает сомнению однозначность семиотической значимости соответствующих языковых единиц, в данном случае фонем. Для исправления этого несоответствия Р. Jakobson радикально пересмотрел одно из основных положений фонологии Ф. де Соссюра. Отделив системное от исторического, он разделил фонему (минимальную единицу лингвистического звука в понимании Ф. де Соссюра) на более дробные «дифференциальные признаки», реализованные в том или ином виде в каждой фонеме. И хотя фонологическая система каждого языка со временем изменяется, набор иерархически организованных бинарных признаков, присущих всем языкам, является универсалией, притом абсолютной, лежащей в основе их всех. Излишне напоминать, что, по Jakobsonу, именно это снабжает язык его квинтэссенциальной структурой. Однако это уже выходит за рамки темы настоящей статьи — поскольку теория Р. Jakobsona о дифференциальных признаках (Jakobson et al., 1952, p. 76) была закончена уже после того, как автор покинул Прагу в 1939 году.

Список литературы

- Иванов В. Спорады // Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 338–376.
- Jakobson P. O. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921.
- Jakobson P. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1922.
- Jakobson P. O. О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 7–44.
- Derrida J. Of Grammatology / transl. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, 1974.
- Holenstein E. Einführung: Linguistische Poetik // Roman Jakobson, Hölderlin. Klee. Brecht. Frankfurt a/M, 1976b. P. 7–25.



Holenstein E. Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism. Bloomington, IN, 1976a.

Husserl E. Logical Investigations / transl. J.N. Findlay. N. Y., 1970. Vol. 1.

Jakobson R. Dvě staročeské skladby o smrti // Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti. Prague, 1927. P. 7–36.

Jakobson R. et al. Teze předložené Prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929 // U základů pražské jazykovědné školy / ed. J. Vachek. Prague, 1970. P. 35–65.

Jakobson R. Konec básnického umprumáctví a živnostnictví // Pásmo: Revue internationale moderne. 1925. №13/14. P. 1–2.

Jakobson R. Kontury Glejtu // Jakobson R. Slovesné umění a umělecké slovo. Prague, 1969. P. 386–39.

Jakobson R. O realismu v umění // Červen IV. 1921. №22. P. 300–304.

Jakobson R. Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves // Travaux du cercle linguistique de Prague II. Prague, 1929.

Jakobson R., Bogatyrev P. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens // R. Jakobson. Selected Writings: Slavic Epic Studies. The Hague, 1966. Vol. 4. P. 1–15.

Jakobson R., Fant G. M., Halle M. Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and Their Correlates. 2nd print. Cambridge, 1952.

Saussure F. Course in General Linguistics / transl. and ed. W. Baskin. N. Y., 1959.

Об авторе

Питер Стайнер, доктор филологии, заслуженный профессор Университета Пенсильвании, США.

E-mail: psteiner@sas.upenn.edu

Для цитирования:

Стайнер П. Между феноменологией и футуризмом: поэтика Романа Якобсона до Второй мировой войны // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 86–106. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5.

BETWEEN PHENOMENOLOGY AND FUTURISM: ROMAN JAKOBSON'S POETICS BEFORE THE WW 2

P. Steiner¹

¹ 255 S, 36th Str., Philadelphia, 19104-6305

USA University of Pennsylvania

Submitted on January 22, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5

The article is based on a chapter from the author's book Russian Formalism: A Metapoetics (1984). It deals with the poetics of Roman Jakobson formulated during his stay in Prague from 1920 to 1938 and treats this subject from an epistemological perspective outlining three incompatible scholarly/artistic trends which informed it: Husserlian Phenomenology, Saussurian linguistics and Russian Futurism. From Husserl, Jakobson borrowed the concept of "expression" (Ausdruck) – the sign whose self-sameness was absolute. But he departed from the German philosopher by conceiving of this semiotic identity in terms of a Saussurian "social consciousness." And he further relativized it through the modernist notion of "defamiliarization" – an incessant drive of poetic signs for an aesthetic rejuvenation. To miti-



gate the tension between Phenomenological stability and Futurist instability, the essay concludes, Jakobson grounded his poetics in phonology: the universal system of distinctive features common to all languages that is impervious to any violations.

Keywords: Roman Jakobson, Saussure, Husserl, phenomenology, futurism, poetic function

References

- Derrida, J., 1974. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore.
- Holenstein, E., 1976a. *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism*. Bloomington, Ind.
- Holenstein, E., 1976b. Einführung: Linguistische Poetik. In: R. Jakobson, ed. *Hölderlin. Klee. Brecht*. Frankfurt a/M, pp. 7–25.
- Husserl, E., 1970. *Logical Investigations, Vol. 1*. Translated by J.N. Findlay. New York.
- Ivanov, V., 1909. Sporades. In: V. Ivanov, ed. *Po zvezdam. Stat' i i aforizmy* [By the stars. Articles and aphorisms]. Saint Petersburg, pp. 338–376 (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1921. *Noveishaya russkaya poeziya: Nabrosok pervyi* [The newest Russian poetry: The first sketch]. Prague (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1922. *O cheshskom stikhe preimushchestvenno v sopostavlenii s russkim* [About Czech verse mainly in comparison with Russian]. Berlin (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1931. "About the generation that squandered its poets". In: *Smert' Vladimira Mayakovskogo* [The death of Vladimir Mayakovsky]. Berlin, pp. 7–44 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1925. *Konec básnického umprumáctví a živostnictví. Pásmo: Revue internationale moderne*, 13/14, pp. 1–2.
- Jakobson, R., 1921. *O realismu v umění*. Červen IV, 22, pp. 300–304.
- Jakobson, R., 1927. *Dvě staročeské skladby o smrti*. In: R. Jakobson, ed. *Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti*. Prague, pp. 7–36.
- Jakobson, R., 1929. *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*. In: *Travaux du cercle linguistique de Prague II*. Prague.
- Jakobson, R., 1969. *Kontury Glejtu*. In: R. Jakobson, ed. *Slovesné umění a umělecké slovo*. Prague, pp. 386–39.
- Jakobson, R., Bogatyrev, P., 1966. *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. In: R. Jakobson, ed. *Selected Writings: Slavic Epic Studies*, 4. The Hague, pp. 1–15.
- Jakobson, R., et al., 1970. *Teze předložené Prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929*. In: J. Vachek, ed. *U základů pražské jazykovědné školy*. Prague, pp. 35–65.
- Jakobson, R., Fant, G.M., Halle, M., 1952. *Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and Their Correlates*. 2nd ed. Cambridge.
- Saussure, F., 1959. *Course in General Linguistics*. Translated by W. Baskin. New York.

The author

Dr Peter Steiner, Professor Emeritus, University of Pennsylvania, USA.
E-mail: psteiner@sas.upenn.edu

To cite this article:

Steiner, P. 2021, Between phenomenology and futurism: Roman Jakobson's poetics before the WW 2, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 86–106. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-5.

УДК 821.161.1; 821.162.1

ПОЭМА Ч. МИЛОША «ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ТРАКТАТ» В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Л. А. Мальцев¹

¹ Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта
236016, Россия, Калининград, ул. Александра Невского, 14
Поступила в редакцию 09.07.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-6

Исследуется религиозно-философский диалог Милоша с Достоевским. Анализируется антиномическое содержание поэмы Милоша «Теологический трактат» в контексте христоцентрической картины мира Достоевского, проблем религиозно-еретических учений раннего христианства, вызывающих интерес Милоша на протяжении всего его творческого пути, и богословской проблемы апокатастасиса, по-своему решаемой в творчестве как Достоевского, так и Милоша. Также осмысливается вклад Милоша-эссеиста в исследование актуальных проблем сравнительного достоевсковедения (Достоевский – Мицкевич и Достоевский – Сведенборг). Делается вывод о том, что идейную основу «Теологического трактата» составляет проблема диалектического соотношения веры и истины, с которым связано обращение Милоша к «символу веры» Достоевского из его знаменитого письма Н. Д. Фонвизиной. Подобно Достоевскому, Милош подвергает критике естественно-научное представление об истине в ее обезличенном и, следовательно, обезчеловеченном варианте, воспринимаемой автором «Теологического трактата» как инструмент «дьявольской теологии». В диалоге с традициями русской религиозной философии, и прежде всего с наследием Достоевского, Милош обращается к Апокалипсису, в котором для него наиболее эстетически значимой является идея восстановления райского бытия. Однако, в отличие от Достоевского, концепция жизни после смерти в «Теологическом трактате» не свободна от пессимизма и скептицизма. В этом отношении Милош склоняется к мировоззренческой парадигме Запада, а концепция «Теологического трактата» вбирает в себя идеи неверующих героев Достоевского.

Ключевые слова: Милош, «Теологический трактат», Достоевский, Мицкевич, Сведенборг, Бёме, манихейство, апокатастасис

Поэма Чеслава Милоша (1911 – 2004) «Теологический трактат» впервые была опубликована в литературном приложении «Контрапункт» к газете «Тыгодник Повшехны» 25 ноября 2001 года. Логически она является первой, а хронологически – последней частью трактатного «триптиха» Милоша, вобравшего в себя также «Моральный трактат» (1948) и «Поэтический трактат» (1957). Естественное объяснение того, что «Тео-



логический трактат» как подведение итогов хронологически завершает «триптих», дает сам автор в начале поэмы: «Такого трактата молодой человек не напишет» (Милош, 2010, с. 101). Логическое же первенство «Теологического трактата» обосновывается следующим образом: «Почему теология? Ибо первое должно быть первым. / А это — понятие истины» (Милош, 2010, с. 101).

Проблему категориального триединства истины, добра и красоты в трактатном «триптихе» Милоша затрагивает А. Фьют в статье «Жажда веры», правомерно оговаривая условность границ между этической, эстетической и богословской проблематикой «триптиха», поскольку «каждый из трактатов является понемногу трактатом моральным, поэтическим и теологическим» (Fiut, 2001). Однако приоритет теологии в художественно-философском миропонимании Милоша обусловлен тем, что поэт отрицает идею относительности и ацентричности бытия, обращаясь к теоцентрической картине мира, основывающейся на идее тождества истины и Бога в соответствии с библейской максимой: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14: 6). В «Теологическом трактате» в качестве эвфемистической замены категории божественного Милош вводит абстрактные понятия «действительность», «смысл», «абсолютная точка отсчета». Но, независимо от этого терминологического самоопределения в рамках рационалистической парадигмы, вступительное стихотворение «Теологического трактата» приобретает интонационную специфику молитвы: «Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. / To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia» (Милош, 2010, с. 100) («Да вернется в нашу речь действительность. / То есть смысл, невозможный без абсолютной точки отсчета»¹). Эта философская «молитва» интертекстуально соответствует инвокации поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш» — молитвенному обращению к Богородице: «Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono» («Да вернешь нас чудом на лоно отечества» (Mickiewicz, 1985, s. 7)). В целом поэма Мицкевича есть для Милоша «своего рода поэтическая теодицея» (Miłosz, 2010, t.1, s. 97), связанная с мотивом возвращения к райскому бытию: «Вопреки видимости, а также сознательным намерениям автора “Пан Тадеуш” есть поэма насквозь метафизическая, то есть ее предметом является редко замечаемый в повседневно окружающей нас действительности лад существования как образ (или зеркальное отражение) чистого Бытия» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 92).

Формула Милоша «первое должно быть первым» — это выражение его поэтической полемики с естественно-научной картиной мира, основывающейся на возможности постижения истины без Бога. Позиция Милоша находит поддержку в наследии Достоевского, который, опираясь на духовно-интеллектуальный потенциал романной прозы, противостоял «аксиомам» научно-позитивистского знания XIX века. Как пишет Милош, Достоевский «использовал форму романа так, как это не удавалось никому до него (и после него)... для постановки диагноза масштабного явления, которое пережил он сам изнутри и которое осмыслил: эрозии религиозной веры» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 101). Проводя аналогию между христоцентрической философией Достоевского и

¹ Перевод с польского здесь и далее наш. — Л. М.



Паскаля, Милош большое внимание уделяет проблематике духовной борьбы между верой и безверием («Достоевский хотел быть защитником христианства, хотя враг уже обосновался в самой сердцевине его внутренней крепости» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 125)), в чем обнаруживаются точки пересечения религиозно-философских воззрений Достоевского и Милоша. Религиозная контroversивность Милоша («Я тоже – сегодня верю, завтра не верю» (Милош, 2010, с. 145)), имеющая очевидные параллели с сознанием Достоевского, отражена в идейно-художественной структуре поэмы «Теологический трактат». Верно в связи с этим утверждение С. Бальбуса: «Суммируя в едином художественном пространстве опыт своей долгой жизни, Милош ничего не закрывает, не дает никаких окончательных объяснений и не успокаивает себя. Наоборот – он усиливает состояние открытости и антиномичности, заостряет в этой проблемной конденсации собственных сомнений и расстройств чувство внутренней разорванности, неудовлетворенности и беспокойства. На девяностом году жизни он открывает дальнейшие горизонты поисков» [Balbus, 2013, s. 201].

По словам Милоша, «существенными составляющими» его поэмы «Теологический трактат» были «римский католицизм и вильненское воспитание» (Miłosz, 2001, s. 9), что, в свою очередь, представляет собой очевидный момент расхождения Милоша с Достоевским, мировоззрение которого является православно-христианским. Однако в главе «Католическое воспитание» из интеллектуальной автобиографии «Родная Европа» (1958) Милош разворачивает картину интеллектуальных и духовных борений молодого поэта, близкую религиозным противоречиям Достоевского (см. цитату из известного письма Н.Д. Фонвизиной (январь 1854 года): «Я дитя века, дитя неверия и сомнения... до гробовой крышки» (Достоевский, 1985, т. 28, кн. 1, с. 176)). Символами противостоящих друг другу религиозного и светского (гуманистического) мировоззрений стали для Милоша два гимназических учителя – теолог Леопольд Хомский («Хомик») и латинист Адольф Рожек, которых автор сравнивает с Нафтой и Сеттембрини, героями романа «Волшебная гора» Т. Манна. В «координатах» Милоша эта оппозиция соотносима с идеями Льва Шестова, который «решительно и беспощадно противопоставил Иерусалим Афинам»: «Эти имена олицетворяли для него веру и противостоящий ей разум, откровение и противостоящее ему умозрение, частное и противостоящее ему общее, de profundis и противостоящую ему этику “проклятых добра и зла”, как говорит Иван Карамазов» (Милош, 1992, с. VIII).

Милош-гимназист, а затем студент принял эту антиномию не как неопровержимую данность, а как интеллектуальный вызов, ответом на который могла быть попытка синтеза Иерусалима и Афин, что обусловило драматическую напряженность теологических «pro» и «contra». «Мой религиозный кризис, – пишет Милош, – не был одноразовым, он не закончился ясным “да” или “нет”... Я стремился построить интеллектуальный мост между двумя не соответствующими другу системами. Подобное стремление было чуждо моим товарищам... Своим жаром я приобрел у них репутацию, подобную положению еврея в глазах иноверцев» (Miłosz, 1990, s. 81).



«Горячий» темперамент молодого поэта позволяет соотнести его индивидуальность с апокалиптическим типом сознания («Знаю твои дела: ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч!» (Откр. 3: 15)), поэтому неслучайно начинающий литератор примкнул в 1930-х годах к вильненской группе поэтов «Жагары», для которых основным источником вдохновения был Апокалипсис Иоанна Богослова. Более полвека спустя, в интервью В. Полухиной, соглашаясь с суждением Иосифа Бродского, Милош признает в себе наличие «катастрофического, почти апокалиптического сознания», уточняя: «...это меня приближает к славянскому типу мышления, потому что такое сознание имели Соловьев, Достоевский и другие» (Miłosz, 2011, t. 2, s. 396). В этом контексте примечательно суждение Бердяева о Достоевском — об «огненном» влиянии, оказываемом им на духовный мир читателя: Достоевский «был человек опаленный, сжигаемый внутренней духовной страстью, душа его была в пламени» (Бердяев, 1994, с. 15); «Глубокое чтение Достоевского есть всегда событие в жизни, оно обжигает, и душа получает огненное крещение» (Бердяев, 1994, с. 16).

Наиболее полное обнаружение читательского и исследовательского интереса Милоша к творчеству Достоевского связано с периодом славистической карьеры польского писателя-эмигранта в начале 1970-х годов, когда, преподавая польскую литературу в американском университете Беркли, Милош взял на себя также проведение спецкурса о Достоевском. Список рекомендуемых текстов включал в себя произведения Достоевского («Бедные люди», «Двойник», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»), а также работы о нем Н. А. Бердяева и М. М. Бахтина. По воспоминаниям Милоша, курс не только пользовался популярностью у студентов, но в их глазах даже способствовал воображаемому сравнению лектора с одним из героев Достоевского («...по словам студентов: Милош говорит с таким славянским акцентом, как если бы это говорил сам Иван Карамазов...» (Franaszek, 2011, s. 593)).

В ходе преподавательской деятельности Милош проникся убеждением в глубоком различии между восприятием творчества Достоевского на Востоке и на Западе, а также в том, насколько значимой может оказаться возрастная перспектива восприятия «последних вопросов», поставленных автором «Братьев Карамазовых». По воспоминаниям Милоша, однажды между ним и американскими студентами завязалась жаркая дискуссия, в ходе которой лектор обнаружил перед студентами «свое убеждение в том, что существует добро и существует зло, — это показалось им [студентам] суждением непереносимо реакционным». Милош обратил внимание на детерминистско-релятивистский угол зрения студентов на моральную проблематику, что дало ему основание соотнести менталитет русского и американского студенчества соответственно XIX и XX веков: «Точно так же русская интеллигенция переносила ответственность на “среду”: измени общество, изменишь человека, — и как раз это, как раз эта снятая с личности ответственность удручала Достоевского как доказательство дехристианизации русского образованного слоя» (Горбаневская, 2012, с. 208).



Ситуация идейных разногласий между представителями старшего и младшего поколений могла напомнить Милошу ранний период его интеллектуальной биографии, в которой заметную роль сыграл Мариан Здзеховский (1861–1938). Профессор философии Вильненского университета, исследователь связей между русским славянофильством и польским мессианизмом XIX века, имевший личные контакты с выдающимися русскими религиозными мыслителями (Л.Н. Толстым, Н.А. Бердяевым, Д.С. Мережковским, С.Н. Булгаковым, Е.Н. Трубецким), Здзеховский был убежденным сторонником пессимистического взгляда на историю и одновременно христианским мыслителем. Как вспоминает Милош, в глазах студенческой молодежи личность Здзеховского воспринималась архаическим явлением. В 1972 году Милош писал, что Здзеховский исходил из безусловного признания религиозного, морального и эстетического абсолюта, контрастировавшего с релятивистскими взглядами молодежи на законы природы и истории: «Здзеховский — это обнаженность религиозного чувства... это также этическая бескомпромиссность, согласно которой злу не может быть оправдания, даже если оно обратится за помощью к благороднейшим лозунгам. Этот взгляд на абсолютную границу, которая отделяет добро от зла, — явление очень редкое во времена далеко продвинутой относительности» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 261). Полемизируя с американскими студентами о проблемах творчества Достоевского, Милош наверняка замечал аналогии между собственной позицией и убеждениями своего вильненского учителя.

Спецкурс о Достоевском привел Милоша к созданию цикла статей, «ядро» которого составляет компаративистский «триптих»: «Достоевский и Мицкевич» (из книги «Земля Ульро», 1977), «Достоевский и Сведенборг» (из сборника «Начиная от моих улиц», 1981), «Достоевский и Сартр» (там же). Теологическая проблематика творчества Достоевского рассматривается в первых двух текстах, тогда как проблемно-тематическим центром эссе «Достоевский и Сартр» является диалог России с Западом, интерпретируемый Милошем сквозь призму «удивительного сходства взглядов русской интеллигенции, описанных Достоевским, и западных интеллектуалов сто лет спустя» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 143). Разрушая многие предрассудки о взглядах Достоевского у читателей Запада, Милош констатирует, что «у Достоевского был только один роман в жизни, с Россией, которую он избрал главной героиней своих произведений», при этом подчеркивая, что «чем более Достоевский является русским, тем больше он подвержен, из любви к России, фобиям и обсессиям, тем значительнее его роль как свидетеля всей интеллектуальной истории последних двух столетий» (Miłosz, 2010, t.1, s. 139).

Этюд «Достоевский и Мицкевич» вводит религиозную философию Достоевского в орбиту проблем польско-русского диалога. Проблема сопоставления творчества Мицкевича и Достоевского поднималась в отечественном литературоведении, однако вклад Милоша в исследование этого вопроса не был осмыслен. А.В. Архипова справедливо выдвигает на первый план проблематику польского и русского мессианизма: «Одинаковые полюса, как известно, отталкиваются. <...> Сходство об-



щей идеи парадоксальным и в то же время закономерным образом приводит к непримиримости между ее носителями, так как на главный вопрос: кто же является народом-мессией — Мицкевич и Достоевский отвечали по-разному» (Архипова, 1994, с. 26). Сходной с этим исследованием является логика статьи Милоша, однако, не разделяя мессианских идей ни Мицкевича, ни Достоевского, Милош полагает, что религиозно-философское мировоззрение польского поэта и русского писателя не ограничивается мессианскими иллюзиями.

По мнению Милоша, адекватному прочтению Мицкевича как польскими читателями, так и читателями других стран, мешают «стигмы» националистической романтизации действительности, сущностью которой выступает, с одной стороны, идеализация Польши и поляков, а с другой — отсутствие перспективы познания универсальных законов человеческой природы. В наибольшей степени, по Милошу, пострадала поэма «Пан Тадеуш»: «Спротивление польских читателей приземленности этого произведения вело к поиску “глубины” у Словацкого и Красинского или, последнее время, у Норвида, хотя они не являются теми поэтами, которые могут восприниматься наравне с Мицкевичем» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 93). Попытка Милоша поставить мировоззрение Мицкевича в контекст религиозной философии Достоевского обусловлена желанием не столько противопоставить мессианизм польский и русский, сколько открыть читателю «другого» Мицкевича, отличающегося от конвенционального образа поэта, превращенного, как говорится в «Теологическом трактате», «в реквизит патриотизма в назидание молодежи» (Милош, 2010, с. 109). В статье «Мицкевич и Достоевский» Милош утверждает, что «приближение к Мицкевичу окольным путем, через Достоевского, позволяет забыть о школярских банальностях» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 97). «Проклятые вопросы» сродни тем, которые задает в диалоге с Алешей Иван Карамазов, ставит, по мнению Милоша, Конрад — герой поэмы Мицкевича «Дзяды» (Мальцев, 2018). Однако «Большая импровизация» — воображаемый разговор Конрада с Богом — свидетельствует, в восприятии Милоша, о том, что герой Мицкевича Конрад приближается к постановке вопросов о страдании без вины, о «слезинке ребенка», однако не переходит, в отличие от Ивана Карамазова, границу между теодицеей и бунтом. Делая выбор между «вселенной как абсурдом» и «вселенной как ладом», Конрад, по словам Милоша, «верный польской традиции... выберет второе, возможное только благодаря заступничеству и молитве со стороны других людей» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 96–97)].

Концепция очерка «Достоевский и Сведенборг» опирается на наблюдения Л. П. Гроссмана, сделанные им в работе «Семинарий по Достоевскому» (1922), в которой приводится факт знакомства Достоевского с философией Сведенборга по переводам и комментариям А. Н. Аксакова. Оговаривая, что этот компаративный сюжет пока еще не стал объектом развернутого исследования, Милош делает небольшое «открытие» (Miłosz, t. 1, s. 123) — находит черты сведенборгианской мистики в свидригайловском видении «вечности» как «баньки с пауками». По убеждению Милоша, сходство соответствующей сцены из романа «Прес-



тушение и наказание», способной сама по себе показаться «непонятным эксцессом», «чудовищной шуткой» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 123), с теорией шведского мистика должно сыграть ключевую роль в интерпретации образа Свидригайлова.

Концепция Милоша была скептически воспринята современным российским литературоведением. Так, Б.Н. Тихомиров однозначно негативно оценивает это сближение, поскольку, по мнению исследователя, «у Сведенборга и Свидригайлова речь идет о существенно различных материях»: «важнейшее и принципиальное отличие заключается в том, что свидригайловская “банька”... не включается у героя Достоевского ни в какой ряд или множество подобных вариаций... это вся и единственная — всеобнимающая вечность, “вечность на аршине пространства”, не предполагающая никаких иных пространств» (Тихомиров, 2016, с. 102–103). Следовательно, «эссеистические ходы» Милоша, полагает исследователь, «уводят... от серьезной научной разработки творческой рецепции сочинений Сведенборга в художественном сознании русского писателя» (Тихомиров, 2016, с. 102–103). Однако упрек Милошу в том, что он просмотрел важный аспект учения Сведенборга, представляется не вполне справедливым, поскольку Милош говорит именно о «множественности преисподних» Сведенборга («Есть их столько, сколько человеческих индивидуальностей» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 121)). В качестве иллюстрации закона «подобное притягивает подобное» Милош приводит параллелизм мотивов дождя и влаги как разрушительной стихии в «Преступлении и наказании» Достоевского (в связи с образом Свидригайлова) и в рассказе «Бобок». Стоит обратить внимание на то, что именно гипотеза о «сведенборгианском» начале этого фантастического рассказа Достоевского занимает центральное место в цитируемом исследовании Б. Н. Тихомирова.

Не менее интересно посмотреть на дискуссионную проблему «Сведенборг — Свидригайлов» в свете другого достоевдоведческого факта. В статье А.В. Тоичкиной, посвященной научному наследию замечательного слависта Дмитрия Ивановича Чижевского (1894–1977), констатируется, что в его немецкоязычной работе «Сведенборг у славян» («Swedenborg bei den Slaven», 1937) задолго до Милоша был поставлен «вопрос о связи образа вечности в “Преступлении и наказании” (“баньки с пауками” Свидригайлова) с идеями и образами Сведенборга» (Тоичкина, 2017, с. 155–156). Исследовательница делает вполне резонное предположение, что Милош не был знаком с этой работой Чижевского. Однако обращает на себя внимание факт знакомства Милоша с Чижевским, личной переписки между поэтом и ученым (Mnich, 2012), следовательно, работы Чижевского могли оказать не осознаваемое самим Милошем влияние на его интерпретацию творчества Достоевского.

Обращение Милоша к образу Свидригайлова имеет не только литературоведческую, но и «экзистенциально»-биографическую обусловленность для Милоша как поэта-эмигранта литовского происхождения, проживавшего в США. Проводя аналогию «Сведенборг — Свидригайлов», Милош подчеркивает литовский «генезис» фамилии «Свидригайлов» (см. Рогалев, 2013), а также созвучие имен собственных



(«...сходство, может, вследствие невольной ассоциации, первой силыбы двух фамилий: *Свед* и *Свид*» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 121)). Внимание Милоша не могло не привлечь символическое «намерение» героя «Преступления и наказания» уехать «в Америку», выступающую в произведениях Достоевского не столько реальным «местом», сколько «мифом» — «навязчивой идеей заблудших душ, их соблазном и искушением» (Сараскина).

Посредническую роль в конструировании аналогии «Сведенборг — Свидригайлов» Милош отводит эстетической теории и художественной практике западных и русских символистов, упоминая, с одной стороны, сонет Бодлера «Соответствия», навеянный метафизическими идеями Сведенборга, а с другой — литературно-критические опыты русских символистов (например, А. Белого, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова) в деле философско-эстетического осмысления наследия Достоевского. По Милошу, урбанистические мотивы являются признаками сродства между Достоевским, Сведенборгом и символистами: «Адские пропасти, описываемые Сведенборгом, часто имеют вид мрачных улиц самых убогих кварталов больших городов, прежде всего, пожалуй, Лондона, где он долго жил» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 121). Для Достоевского подобным городом, несомненно, был Петербург, хотя в «Зимних заметках о летних впечатлениях» похожей на Петербург аурой обладает Лондон. Милош обращает внимание на то, что топоним «мирового города», выступающего современным аналогом Вавилона, выступает в творчестве Достоевского и Сведенборга не только физическим «местом», но и «проекцией духовных состояний», в которой «каждая видимая и осязаемая вещь имеет второе и более даже реальное существование в человеческом воображении, где она является знаком ценностей, то есть добра и зла» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 121).

Аналогия «Достоевский — Сведенборг», по Милошу, затрагивает проблему художественного метода Достоевского, который сам Достоевский определил как «реализм в высшем смысле». По Милошу, этот метод близок символистскому, хотя символисты, по его мнению, «приложили руку к фальсификации» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 92) понятия «символ», отодвинув на второй план наследие Сведенборга. Восприятие Милошем генетической связи «Сведенборг — Достоевский — символисты» во многом обусловлено интересом польского эссеиста к философско-мифотворческому опыту Уильяма Блейка, которому была посвящена книга-эссе Милоша «Земля Ульро» — в ней одним из «героев» эссеистической рефлексии Милоша является Сведенборг.

Автор эссе «Достоевский и Сведенборг» также дает интерпретацию «символу веры» Достоевского из выше цитируемого письма Н. Д. Фонвизиной («...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (Достоевский, 1985, т. 28, кн. 1, с. 176)). По мнению Милоша, «противопоставление веры и истины» у Достоевского «достаточно необычно», а сам текст письма представляется «исповедью потенциального ересиарха» (Miłosz, 2010, t. 1, s. 128). Впрочем, признание в еретических наклонностях отличает не столько религиозные взгляды Достоевского, сколько самого Милоша,



о чем свидетельствует его заявление в «Теологическом трактате», отчасти соответствующее «символу веры» Достоевского: «Не являюсь и быть не хочу обладателем истины. / В самый раз для меня путешествие по окраинам ереси» (Милош, 2010, с. 105). Обращаясь к периоду своей юности, Милош называет себя «набожным ребенком», который никак «не хочет принять... того, что называют истиной» (Милош, 2010, с. 113). Несмотря на эти аллюзивные обращения к «символу веры» Достоевского, имя русского писателя ни разу не упоминается в «Теологическом трактате», хотя в нем присутствуют оба сравниваемые с Достоевским «персонажа» эссеистических изысканий Милоша — Мицкевич («Всегда нравился мне Мицкевич, но я не знал почему, // Пока не понял, что он писал шифром и что таков / принцип поэзии...» (Милош, 2010, с. 113)) и Сведенборг («Я извлек пользу из чтения Сведенборга, / У которого ни один приговор не выносится свыше / И души умерших тянет магнитом к душам подобных...» (Милош, 2010, с. 139)). Об увлечении Сведенборгом в «Теологическом трактате» говорится *ex post*, в то время как тема религиозных исканий Мицкевича, проявляющего устойчивый интерес, от юности до последних лет его жизни, к мистической философии Якоба Бёме, образует магистральную сюжетную линию поэмы. За три года до смерти Мицкевич продиктовал по-французски трактат о Бёме (1852; польский перевод П. Хмелёвского «*Rozprawa o Jakubie Boehmet*» — 1989), в котором утверждается: «Бог как Всеобщность охватывает тьму и свет, страдание и счастье, бездну и вершины; а поскольку он открылся полностью в человеке и поскольку человек сталкивается со всеми стихиями божьими, поэтому может он, исследуя до глубины сам себя, проникнуть в бездну страданий, называемую Адом, вознестись к вершинам, называемым Небесами, и войти в середину, во внутренний центр бытия, называемый воистину Богом» (Mickiewicz, 1898, s. 5). Обращение Милоша, при «посредничестве» Мицкевича, к учению Бёме обнаруживает скрытый параллелизм «Теологического трактата» с философскими воззрениями Н.А. Бердяева, считавшего, что духовная диалектика Бёме с его «антиномическим отношением к злу» (Бердяев, 1930, с. 72) имеет параллели с религиозной философией Достоевского.

Важными идейными составляющими «Теологического трактата» являются «путешествия по окраинам ереси», следы многолетнего увлечения «тайным знанием многих столетий» (Милош, 2010, с. 117), в том числе «склонность / к особой, почти манихейской разновидности христианства» (Милош, 2010, с. 143). Поэт проводил глубинную связь между манихейским «*unde malum?*» и проблематикой русской словесности (прежде всего творчества Достоевского), превосходящей, по мнению Милоша, польскую литературу своей сложностью, глубиной и универсальностью. В книге «Родная Европа» (глава Россия») в качестве примера «загадочной русской души» Милош приводит случай расстрела немецкого военнопленного советскими солдатами, называемыми Милошем «законными наследниками тех самых даров, из которых черпали Достоевский и Толстой» (Miłosz, 1990, s. 146). Автора тогда поразило отсутствие какой-либо ненависти, более того — признаки сочувствия расстрелянному немцу со стороны воинов Красной Армии. Парадок-



сальное объяснение этой разорванности между «намерением и поступком» польский эссеист находит в глубине веков — в истории восточно-христианских еретических течений: «Из беспощадности природы и беспощадности общественного порядка сектанты черпали уверенность, что мир (находится. — Л. М.) под безраздельной властью Сатаны. Только Царство Божие должно было отменить его закон, тождественный закону сотворения. Поэтому русские мистические писатели полагали, что в день, когда наступит Царство Божие, будет спасен не только человек, но также и муха, и муравей» (Miłosz, 1990, s. 149). В интервью Сильвин Фролов свою гипотезу о генетической связи между богомильством и «очарованием Зла» в русской литературе Милош обосновывает следующим образом: «Я видел определенные связи (русской литературы. — Л. М.), очень давние, у истоков православия, с ересью, например с болгарской ересью богомилов, или манихейцев, которые считали злыми и мир, и материю. Предполагаю, что это могло как-то просочиться в раннее православие. Очарование Злом есть великая сила русской литературы, оно способствовало реалистическому видению действительности, а не ее приукрашиванию» (Miłosz, 1990, s. 271 — 272). Догадка Милоша о манихейской генезисе русской литературы нам представляется спорной — как один из примеров *misreading* произведений русской классической литературы в польской критической мысли, однако симптоматично, что в польском литературоведении существует тенденция к принятию этой гипотезы за основу представлений о мировоззренческих основах русской литературы, более того, видение в ней даже некоей интерпретационной аксиомы. В качестве примера можно привести исследование З. Казьмерчыка, утверждающего, что «Милош счел как гностицизм, так и богомильство ключом к произведениям Достоевского» (Kaźmierczyk, 2016, s. 178). На наш взгляд, ближе к подлинному решению проблемы «unde malum?» в творчестве Достоевского интерпретация преподобного Иустина (Поповича), считающего, что Достоевский «открыл метод дьявольской (sic! — Л. М.) деятельности в сфере человеческой жизни» (Иустин, 2002, с. 111). В отличие от исповедуемого Милошем и его последователями манихейского толкования творчества Достоевского, согласно которому сущность зла — в бесчеловечной природе мира, созданного и управляемого «злым богом», преп. Иустин справедливо полагает, что Достоевский демонстрирует механизм двунаправленного воздействия дьявола на мир и на человека, причем дьявольская разрушительная работа имеет не менее, а может быть, даже еще более пагубные последствия в человеческой душе, чем в мироустройстве.

В «Теологическом трактате» Милоша тема манихейства сопрягается уже не с духовной проблематикой русской литературы, а с мировоззренческой парадигмой западноевропейского наукоцентризма XIX века, против которого выступал Достоевский, противопоставляя Христа «истине». С неприятием «законов природы и арифметики» связано размышление «подпольного» человека о «каменной стене» (Достоевский, 1973, т. 5, с. 105—106), и аллюзивным откликом на соответствующее место «Записок из подполья» Достоевского являются слова из ше-



стого стихотворения «Тщетно» («Na próżno») «Теологического трактата»: «Шестилетним я чувствовал ужас в каменном строе мира» (Милош, 2010, с. 111). Манихейский генезис Милош находит в натуралистической теории Дарвина, оговаривая при этом, что сам автор книги «Происхождение видов» как «несостоявшийся священнослужитель» опасался возможных негативных последствий своего учения: «Чарльз Дарвин... / с сожалением огласил свою теорию естественного отбора, / предвидя, что будет служить она дьявольской теологии. // Ибо провозглашает торжество сильных и поражение слабых, / что в точности совпадает с программой дьявола, которого потому называют Князем Мира Сего» (Милош, 2010, с. 111). Дуалистическо-манихейское разграничение добра и зла как бытийных противоначал соотносится, по мнению Милоша, с противопоставлением веры и разума, религии и науки, духа и тела. Это противопоставление наиболее отчетливо выражено в стихотворении 14 «Теологического трактата» («Кто родился» («Coś się narodził»)), в котором проводится граница, отделяющая людей тела, принимающих «дьявольскую теологию» («Кто считает нормальным порядок вещей, при котором сильные торжествуют, слабые гибнут, а жизнь кончается смертью, соглашается на господство дьявола» (Милош, 2010, с. 129)), от людей духа, верящих во второе пришествие как окончательное освобождение от несправедливых законов мира сего («Кто возлагает надежды на Иисуса Христа, ожидает Его пришествия и конца света, когда минут первое небо и первая земля и смерти уже не будет» (Милош, 2010, с. 129)). По мнению Милоша, человеком духа является Достоевский, и в этом его интерпретация творчества русского писателя перекликается с концепцией Бердяева, для которого Достоевский был выразителем «огненного» начала Апокалипсиса, олицетворением «положительного полюса» души русского человека, представлявшего автору статьи «Духи русской революции» «апокалиптиком на положительном полюсе и нигилистом на отрицательном» (Бердяев, 1991, с. 260).

Центр эсхатологической проблематики Милоша — категория апокатастасиса, являющаяся не одно столетие предметом напряженных богословских споров и поставленная последнее время в отечественной достоевистике (Гачева, 2007; Сузи, 2016) прежде всего в связи с религиозно-философской интерпретацией романа «Братья Карамазовы». Знаменательно, что к понятию «апокатастасис» Милош обращается в кульминационный период своего увлечения Достоевским — в поэме «От восхода солнца до запада» («Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada», 1974): «Я принадлежу, однако, к тем, которые верят в апокатастасис. / Слово это обещает возвратное движение, / не то, которое застыло в катастасисе, / Оно появляется в Деяниях Апостолов, 3, 21. / Оно означает: возвращение» (Miłosz, 1985, s. 269).

Милош использует понятие «апокатастасис» в переносном значении, воспринимая его как поэтическое чувство подлинности бытия. Это светское толкование термина, по отношению к которому справедливо суждение Е. Шимики, что оно «находится за пределами богословских дискуссий» (Szymik). В «Теологическом трактате» роль поэтиче-



ского «шифра» апокатастасиса играет мотив возвращения. В восприятии Милоша опытом поэтического апокатастасиса как «возвращенного рая» является поэма Мицкевича «Пан Тадеуш».

Богословские размышления Достоевского о загробном мире раскрываются в главе «Из бесед и поучений старца Зосимы» из романа «Братья Карамазовы». Идея «совершения всего, что говорил Бог устами святых Своих пророков» (Деян. 3: 21), в проповеди Зосимы не отделима от заповеди любви, проявляемой в следующих словах: «Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь, и тайну Божию постигнешь в вещах... И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью» (Достоевский, 1976, т. 14, с. 289). Однако христианская идея любовного восстановления мира в его райском, догреховном бытии наталкивается в «Геологическом трактате» на сомнения Милоша: «Пусть христианство не делает вид, что оно дружелюбно миру, / если видит в нем грех вожделения и универсальной Воли, / как это назвал великий философ пессимизма, Шопенгауэр» (Милош, 2010, с. 129).

В стихотворении «Граница» из «Геологического трактата» Милош представляет решение проблемы загробного бытия, противоположное богословской концепции апокатастасиса. Переход в инобытие Милош метафорически интерпретирует как эмиграцию (изгнание), из которой нет возврата. Автор противопоставляет земную жизнь, воспринятую им как образ рая («По эту сторону зеленый пушистый ковер, / а вот верушки деревьев высокого тропического леса, / над ними парим мы, птицы»), и загробный мир, лишенный субстанциального начала («По ту сторону ни одной вещи, которую мы / могли бы увидеть, потрогать, услышать, отведать на вкус» (Милош, 2010, с. 141)). Таким образом, стремление к истине, выраженное во вступительном стихотворении «Геологического трактата», сталкивается с неразрешимым противоречием: хотя образ вечности как бесплотного царства теней не достигает карикатурно-гротескной эксцентричности свидригайловской «банки с пауками», он у Милоша скорее имеет светско-секулярный, чем иудеохристианский облик.

Религиозно-философская концепция «Геологического трактата» отмечена концептуальными антиномиями. С одной стороны, Милош выступает сторонником теоцентрической картины мира, отводя ведущую роль в поисках истины богословию. С другой — обнаруживая пристрастие к еретическим воззрениям, поэт постулирует, что мир находится в плену «дьявольской теологии», провозглашающей победу «царства необходимости» над «царством свободы» и, соответственно, естественно-научного знания над теологическим. Поэт склоняется к эсхатологической концепции будущего, с которой связана не только неотвратимость катастрофы, но и обновление мира, возвращение к безгреховности райского бытия. Однако, обремененный внутренними сомнениями («признаюсь, трудно мне верить в бессмертную душу» (Милош, 2010, с. 137)), автор трактата отдает предпочтение земной жизни (при всем ее несовершенстве) перед вечностью. В этих антиномиях,



несомненно, отражен диалог Милоша с Достоевским. Как опыт поэтической теодицеи, «Теологический трактат» является примером мировоззренческого подобию религиозной философии Достоевского. Однако скептические идеи «Теологического трактата» обнаруживают сходство не столько с Достоевским как автором, сколько с его бунтующими героями – Иваном Карамазовым, Свидригайловым, Ставрогиним, героем-парадоксалистом «Записок из подполья».

Список литературы

- Архипова А. В. Достоевский и Адам Мицкевич // Достоевский. Материалы и исследования. 11. СПб., 1994. С. 13–27.
- Бердяев Н. А. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 250–289.
- Бердяев Н. А. Из этюдов о Я. Бёме. Этюд I. Учение об Ungrund // Путь. 1930. № 20. С. 47–79. URL: odinblago.ru/path/20/21 (дата обращения: 23.01.2021).
- Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 7–145.
- Гачева А. Г. Проблема всеобщности спасения в романе «Братья Карамазовы» (в контексте эсхатологических идей Н. Ф. Федорова и В. С. Соловьева) // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М., 2007. С. 226–282.
- Горбаневская Н. Мой Милош. М., 2012.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990.
- Иустин (Попович), преподобный. Достоевский о Европе и славянстве. М. ; СПб., 2002.
- Мальцев Л. А. Драма «Дон Карлос» Ф. Шиллера в переводе А. Мицкевича и в контексте легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // Вестник БФУ им. И. Канта. Сер. Филология, педагогика, психология. 2018. № 1. С. 79–83.
- Милош Ч. Второе пространство. Орфей и Эвридика: Поэмы, стихотворения / пер. А. Ройтмана. СПб., 2010.
- Милош Ч. Шестов, или О чистоте отчаяния / пер. С. Н. Муравьева // Шестов Л. И. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М., 1992. С. I–XVI.
- Рогалев А. Ф. Свидригайлов и Свидригайло: литературный персонаж и литовский князь // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 463–469.
- Сараскина Л. И. Америка как миф и утопия в творчестве Достоевского // Русский путь. URL: <https://www.rp-net.ru/book/OurAutors/saraskina/amerika.php> (дата обращения: 23.01.2021).
- Сузи В. Н. Об апокатастасисе и христианской антропологии у Достоевского и в патристике (к постановке вопроса) // Литература и история. XIX век. М., 2016. С. 193–200.
- Тихомиров Б. Н. Достоевский и трактат Э. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде» // Неизвестный Достоевский. 2016. № 3. С. 92–127.
- Тоичкина А. В. Сковорода, Коменский, Сведенборг и Достоевский в работах Д. И. Чижевского о мистиках // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Вып. 18. С. 145–156.
- Balbus S. Budowanie przestrzeni “Traktatu teologicznego” // Miłosz i Miłosz. Kraków, 2013. S. 191–205.
- Franaszek A. Miłosz. Biografia. Kraków, 2011.
- Kaźmierczyk Z. Wschodnia świadomość zła według Miłosza // Acta Polono-Ruthenica. 2016. XXI. S. 175–183.



- Mickiewicz A. Pan Tadeusz. Warszawa, 1985.
Mickiewicz A. Rozprawa o Jakóbie Boehmem. Warszawa, 1898.
Miłosz Cz. Rodzinna Europa. Warszawa, 1990.
Miłosz Cz. Rosja. Widzenia transoceaniczne : w 2 t. Warszawa, 2010–2011.
Miłosz Cz. Wiersze : w 5 t. Kraków-Wrocław, 1985. T. 2.
Mnich R. Дмитрий Чижевский и Польша // Studia Rossica XXII. Polska – Rosja: dialog kultur. Warszawa, 2012. S. 311–320.
Szymik J. Apokatastasis w pismach Czesława Miłosza. Teologiczny wymiar sensu. URL: <https://teologiapolityczna.pl/ks-jerzy-szymik-apokatastasis-w-pismach-milosza-teologiczny-wymiar-sensu> (дата обращения: 23.01.2021).
Fiut A. Pragnienie wiary // Tygodnik Powszechny. 25.11.2001. Nr 11-12 (60-61). S. 9.
Miłosz Cz. Wstęp // Tygodnik Powszechny. 25.11.2011. Nr 11-12 (60-61). S. 9.

Об авторе

Леонид Алексеевич Мальцев, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.
E-mail: lamaltsev23@mail.ru

Для цитирования:

Мальцев Л. А. Поэма Ч. Милоша «Теологический трактат» в контексте религиозного мировоззрения Ф. М. Достоевского // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 107–122. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-6.

CZESŁAW MIŁOSZ'S "THEOLOGICAL TREATISE" IN THE CONTEXT OF FYODOR DOSTOEVSKY'S RELIGIOUS WORLDVIEW

L. A. Maltsev¹

¹ Immanuel Kant Baltic Federal University
236016, Russia, Kaliningrad, 14 A. Nevsky St.
Submitted July 09, 2021
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-6

The article investigates a religious and philosophical dialogue of Miłosz and Dostoevsky. The antinomic content of Miłosz's poem "Theological Treatise" is analyzed in the context of Dostoevsky's Christocentric worldview, as well as religious and heretical teachings of early Christianity, which aroused Miłosz's interest throughout his career. In their works, Dostoevsky and Miłosz explored the theological problem of apocatastasis and offered their interpretation of it. The paper also examines Miłosz's contribution as an essayist to the comparative study of Dostoevsky's works (Dostoevsky – Mickiewicz and Dostoevsky – Swedenborg). The ideological basis of "Theological Treatise" is the dialectical relationship between faith and truth, which is associated with Miłosz's appeal to Dostoevsky's 'creed' from his famous letter to Fonvisina. Like Dostoevsky, Miłosz criticizes the natural-scientific concept of truth in its depersonalized and, therefore, dehumanized version, which seems to the author of "Theological Treatise" as an instrument of 'devilish theology'. In a dialogue with the traditions of Russian religious philosophy, and above all with Dostoevsky's legacy, Miłosz turns to the Apocalypse, in which the most aesthetically significant idea for him is that of restoring paradisi-



acal existence. However, unlike Dostoevsky, the concept of life after death in "Theological Treatise" is not free from pessimism and skepticism. Miłosz is inclined towards the ideological paradigm of the West, and the concept of "Theological Treatise" includes the ideas of Dostoevsky's unbelieving heroes.

Keywords: Miłosz, Theological Treatise, Dostoevsky, Mickiewicz, Swedenborg, Böhme, manichaeism, apocatastasis

References

- Arkhipova, A. V., 1994. Dostoevsky and Adam Mickiewicz. In: *Dostoevsky. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and researches], 11. Saint Petersburg, pp. 13–27 (in Russ.).
- Balbus, S., 2013. Budowanie przestrzeni "Traktatu teologicznego". In: *Miłosz i Miłosz* [Miłosz i Miłosz]. Kraków, pp. 191–205 (in Pol.).
- Berdyaev, N. A., 1930. From etudes about J. Böhme. Etude 1. Doctrine of Ungrund. *Put' [Way]*, 20, pp. 47–79. Available at: <http://www.odinblago.ru/path/20/2/> [Accessed 23 January 2021] (in Russ.).
- Berdyaev, N. A., 1991. Spirits of the Russian Revolution. In: *Vekhi. Iz glubiny* [Vekhi. De profundis]. Moscow, pp. 250–289 (in Russ.).
- Berdyaev, N. A., 1994. Dostoevsky: an interpretation. In: N. A., Berdyaev, ed. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva : v 2 t. Tom 2* [Philosophy of Creativity, Culture and Art : in 2 vols. Volume 2]. Moscow, pp. 7–145 (in Russ.).
- Dostoevsky, F. M., 1972–1990. *Polnoe sobranie sochinenii : v 30 t.* [Complete works : in 30 vols.]. Leningrad (in Russ.).
- Fiut, A., 2001. Pragnienie wiary. *Tygodnik Powszechny* [Universal weekly], 11-12 (60-61), p. 9 (in Pol.).
- Franaszek, A., 2011. *Miłosz. Biografia* [Miłosz. Biography]. Kraków (in Pol.).
- Gacheva, A. G., 2007. The problem of the universality of Salvation in the novel "The Brothers Karamazov" (in the context of the eschatological ideas of N. F. Fedorov and V. S. Solovyov) In: *Roman F. M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy": sovreemnoe sostoyanie izucheniya* [Dostoevsky's novel "The brothers Karamazov": state of the art research]. Moscow, pp. 226–282 (in Russ.).
- Gorbanevskaya, N., 2012. *Moi Milosh* [My Miłosz]. Moscow (in Russ.).
- Iustin (Popovich), prepodobnyi, 2002. *Dostoevsky o Evrope i slavyanstve* [Dostoevsky on Europe and Slavism]. Mosco, Saint Petersburg (in Russ.).
- Kaźmierczyk, Z., 2016. *Wschodnia świadomość zła według Miłosza*. *Acta Polono-Ruthenica*, XXI, pp. 175–183 (in Pol.).
- Maltsev, L. A., 2018. "Don Carlos" by F. Schiller in Mickiewicz's translation and in the context of the legend of The Great Inquisitor by F. Dostoevsky. *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Ser.: Filologiya, pedagogika, psikhologiya* [Bulletin of the Baltic Federal University I. Kant. Ser.: Philology, pedagogy, psychology], 1, pp. 79–83 (in Russ.).
- Mickiewicz, A., 1985. *Pan Tadeusz*. Warsaw (in Pol.).
- Mickiewicz, A., 1985. *Rozprawa o Jakóbie Boehmem* [A work about Jakob Böhme]. Warsaw (in Pol.).
- Milosh, Ch., 1992. Shestov, or the purity of despair. In Shestov, L. I., ed. *Kierkegard i ekzistentsial'naya filozofiya (Glas vopiyushchego v pustynye)* [Kierkegaard and Existential Philosophy (The Voice of One Crying in the Desert)]. Translated by S. N. Muravyov, pp. I–XVI. Moscow (in Russ.).
- Milosh, Ch., 2010. *Vtoroe prostranstvo. Orfei i Evridika: Poemy, stikhotovoreniya* [The Second Space. Orpheus and Eurydice: poems. Translated by A. Rojzman. Saint. Petersburg (in Russ.).



- Miłosz, Cz., 1985. *Wiersze* [Poems], II. Kraków, Wrocław (in Pol.).
- Miłosz, Cz., 1990. *Rodzinną Europą* [Native realm]. Warsaw (in Pol.).
- Miłosz, Cz., 2010–2011. *Rosja. Widzenia transoceaniczne* [Russia. Transoceanic vision], 1-2. Warsaw (in Pol.).
- Miłosz, Cz., 2011. Introduction. *Tygodnik Powszechny* [Universal weekly], 11-12 (60-61), p. 9 (in Pol.).
- Mnich, R., 2012. Dmitry Chizhevsky and Poland. *Studia Rossica XXII: Polska Rosja: dialog kultur* [Studia Rossica XXII. Poland – Russia: dialogue of cultures]. Warsaw, pp. 311–320. (in Russ.).
- Rogalev, A.F., 2013. Svidrigajlov i Svidrigajlo: literary character and Lithuanian prince. *Voprosy literatury* [Studies in literature], 4, pp. 463–469 (in Russ.).
- Saraskina, L.I. America as a myth and utopia in Dostoevsky's works. In: *Russkii put'* [Russian way]. Available at: <https://www.rp-net.ru/book/OurAutors/saraskina/amerika.php> [Accessed 23 January 2021] (in Russ.).
- Suzi, V.N., 2016. About apocatastasis and Christian anthropology by Dostoevsky and in patristics (to the question). In: *Literatura i istoriya. XIX vek* [Literature and history. XIX century]. Moscow, pp. 193–200 (in Russ.).
- Szymik, J. *Apokatastasis w pismach Czesława Miłosza. Teologiczny wymiar sensu* [Apocatastasis in Czesław Miłosz's works. Theological dimension of meaning]. Available at: <https://teologiapolityczna.pl/ks-jerzy-szymik-apokatastasis-w-pismach-milosza-teologiczny-wymiar-sensu> [Accessed 23 January 2021] (in Pol.).
- Tikhomirov, B.N., 2016. Dostoevsky and Swedenborg's book "Heaven and Hell". *Neizvestnyi Dostoevskii* [The Unknown Dostoevsky], 3, pp. 92–127 (in Russ.).
- Toichkina, A.V., 2017. Skovoroda, Comenius, Swedenborg and Dostoevsky in Tchiževskij's works about mystics. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Review of The Russian Christian Academy for The Humanities], 18, pp. 145–156 (in Russ.).

The author

Dr Leonid A. Maltsev, Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: lamaltsev23@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9137-0004

To cite this article:

Maltsev, L.A. 2021, Czesław Miłosz's "Theological treatise" in the context of Fyodor Dostoevsky's religious worldview, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 107–122. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-6.

**ИРОНИЯ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА:
ОСОБЕННОСТИ ИРОНИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ
В РОМАНЕ «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»**

С. С. Ваулина¹, Е. В. Булатая²

¹ Балтийский федеральный университет им. И. Канта
Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14

² Барановичский государственный университет
Республика Беларусь, Барановичи, ул. Войкова, 21

Поступила в редакцию 23.03.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-7

Ирония рассматривается как оценочная категория в литературно-художественном дискурсе. Указываются такие типичные черты иронической оценки, как имплицитный характер, то есть способность иронии представлять оценочную позицию автора в завуалированной форме, авторская субъективность, непосредственно зависящая от авторских установок и идейных замыслов, негативная окраска иронической оценки и высокая степень ее воздействия на читателя художественного произведения. Определяются основные приемы актуализации оценки, выраженной в форме иронии в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Анализируются особенности иронической оценки в произведении, указываются формы выражения иронии. Установлено, что в романе «Господа Головлевы» основными приемами иронического смыслопорождения выступают антифразис, неожиданный иронический вывод из ситуации, антитеза, употребление неподходящих для определенной контекстной ситуации терминов, использование интертекстуальных включений, нарочитое создание автором абсурдных ситуаций, включение в повествование риторических вопросов. Определено, что основной чертой иронической оценки в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» является ее сатирическая основа, отдаленность от юмора, направленность на острое обличение человеческих пороков и общественных недостатков в исторический период господства класса помещиков. Делается вывод о том, что приемы иронического оценивания в романе «Господа Головлевы» составляют важный компонент в идиостилевой системе М. Е. Салтыкова-Щедрина, раскрывают специфику его повествования в произведении и особенности мировидения писателя.

Ключевые слова: ирония, оценка, авторская модальность, идиостиль, художественный дискурс, приемы иронического оценивания

Введение

Изучение смысловой стороны литературно-художественного дискурса вполне закономерно составляет предмет устойчивого научного интереса филологов. Данный факт обусловливается и сложностью исследования семантических категорий, формирующих внутреннюю оболочку произведения художественной литературы — авторского



«продукта», носителя авторских идиостилевых черт во всем их многообразии и уникальности. При этом изучение аксиологической стороны литературно-художественного дискурса расширяет знания относительно эмоциональной составляющей произведения, автор которого посредством выражения своей оценочной позиции стремится найти эмоциональный отклик у читателей. При рассмотрении формирования оценочных смыслов в литературном произведении исследователи отдают должное одной из их разновидностей — иронии (см. об этом, например: (Маликова, Маркелова, 2013; Солодилова, 2014)), особенность которой как оценочной смыслоформирующей категории в дискурсе художественной литературы по сравнению с другими видами комического состоит в ее имплицитном характере (см., например: (Никитин, 1988; Сергиенко, 1994; Заврумов, 2016 и др.)), детерминирующем порождение сложной системы скрытых значений в произведении и тем самым сложность декодирования читателем иронической оценки и авторских интенций.

Кроме того, актуальность нашего исследования обуславливается тем фактом, что изучение языковых и смысловых особенностей произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина позволяет внести дополнительный вклад в выявление идиостилевых составляющих писателя, поскольку язык его произведений, содержащий четкий отпечаток национальной культуры русского народа, представляет собой многокомпонентную систему средств художественно-иронического смыслопорождения.

В контексте вышесказанного целью представленной научной работы является определение специфики формирования иронической оценки как идиостилевой черты М. Е. Салтыкова-Щедрина в одном из его ключевых произведений — романе «Господа Головлевы», а на достижение вышеназванной цели направлено решение задач, состоящих в выявлении и систематизации основных приемов актуализации иронической оценки в произведении, установлении форм реализации иронической оценки, выражающих модально-оценочные установки писателя, определении особенностей иронического повествования в романе.

Методологическую базу статьи составили методы описательного, семантико-стилистического и контекстуального анализа.

Научная новизна данного исследования определяется рядом факторов. Так, если творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина получило достаточно широкое рассмотрение в работах ученых-литературоведов и литературных критиков (см., например: (Гроссман, 1929; Иванов-Разумник, 1930; Эльсберг, 1953; Ефимов 1953; Трофимов, 1967; Бушмин, 1976; Айхенвальд, 1994 и др.)), то комплексного лингвистического описания идиостиля писателя с точки зрения формирования неявных авторских оценок в его произведениях через призму комического не существует до сих пор. Отдельные исследовательские работы посвящены изучению языковых особенностей сатирического стиля М. Е. Салтыкова-Щедрина (Гагарина, 2006), средств выражения оценочных значений (Саввина, 2008), аксиологической природы смеха в идиостиле писателя (Маркелова, Петрушина, 2015). Предпринятое же нами исследование иронии как имплицитной формы проявления оценки писателя в семантическом



поле авторской модальности путем выявления, анализа и классификации приемов иронического смыслообразования в романе «Господа Головлевы» вносит определенный вклад в установление специфических черт идиостиля М. Е. Салтыкова-Щедрина, а также в общую разработку проблем «ирониеведения».

Ирония в литературно-художественном дискурсе

Анализируя категорию иронии в дискурсе как «способе описания языка, при котором языковые структуры соотносятся с текстом/высказыванием» (Золян, 2020, с. 15), следует назвать особенности иронии, присущие ей в конкретном дискурсе. Так, говоря о функционировании иронии в дискурсивном пространстве в целом, К. М. Шилихина называет такие основные компоненты иронии, как «намеренная некогерентность, игровое поведение или притворство говорящего, а также имплицитно выраженная деонтическая оценка» (Шилихина, 2014, с. 270). Обращаясь к литературно-художественному дискурсу, а именно к дискурсу романа, который, по замечанию Ю. С. Степанова, будет составлять не сам текст, а «картина мира, создаваемая посредством этого текста, вплоть до "идеологии", авторских предпочтений, его симпатий и антипатий, "подтекста"...» (Степанов, 2001, с. 36), к отличительным чертам оценки, выраженной в форме иронии, необходимо отнести, наряду с имплицитным характером, субъективность, обусловленную авторскими установками и ценностными ориентациями, авторской концепцией мира. «Сам выбор предметов и явлений объективной действительности и их качественная оценка, — отмечает А. В. Кузнецова, — характеризуются субъективной модальностью, так как автор всегда отражает собственное отношение к описываемому в тексте» (Кузнецова, 2020, с. 4). При этом ирония выступает одним из способов познания мира и ценностной рефлексии, представляет собой своеобразную форму игры, заключающуюся в изучении, анализе и, как итог, оценивании объективной реальности. Следовательно, можно утверждать, что ирония выступает в художественном дискурсе важной составляющей авторской модальности (см. об этом подробнее: (Ваулина, Булатая, 2017, 2019)), которая, в свою очередь, подчиняясь авторским идеям и замыслам, «раскрывается через всю образно-содержательную систему произведения» (Ваулина, Кукса, 2009, с. 518). В связи с этим справедливо говорить об иронической оценке как идиостилевом компоненте произведения, раскрывающем специфику речи произведений и составляющем систему как формальных, так и содержательных языковых особенностей авторского повествования.

Кроме того, необходимо подчеркнуть такую типичную черту иронической оценки, как ее негативная окраска, что раскрывается прежде всего в направленности иронии на негативное оценивание, то есть обличение изъянов и пороков, которые в идеальном мире, представленном субъектом иронии, то есть автором произведения, положительны, однако вступают в конфликт с реальностью, которая, напротив, отрицательна. По меткому замечанию М. Хартунга, «главная функция иро-



нических выражений состоит в указании на негативно оцененное знание либо же на саму негативную оценку» (Hartung, 2002, S. 162). Таким образом, ирония позволяет автору художественного произведения поделиться важной информацией с читателем, при этом прямо не констатировать определенные факты, а предъявлять информацию в закодированной форме, которую читатель должен расшифровать и осознать. Воздействие такого вида оценки в художественном дискурсе, бесспорно, намного выше эксплицированного авторского оценивания в произведении.

Из вышеперечисленных характеристик иронической оценки в художественном дискурсе можно заключить, что ирония представляет собой имплицитную негативную оценку автора художественного произведения по отношению к объектам и явлениям действительности, нашедшим отражение в текстах автора, и, выступая формой выражения субъективной модальности, составляет идиостилевую компонент произведения.

Место иронии в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»

В произведениях великого русского писателя-сатирика второй половины XIX века М. Е. Салтыкова-Щедрина ирония, направленная на обличение человеческих недостатков и общественных пороков времени самодержавия, занимает особое место. При этом в его произведениях, как отмечают Т. В. Маркелова и М. В. Петрушина, «регулярное выражение отрицательной оценки с высокой степенью категоричности и положением на концах оценочной шкалы ("очень плохо") — это характерная для писателя репрезентация семантической категории оценки с ее интеллектуально-эмоциональной и коммуникативной (неодобрение — одобрение; порицание — похвала; возмущение — восхищение) составляющей» (Маркелова, Петрушина, 2015, с. 75). В свою очередь, выбранный нами в качестве материала исследования роман «Господа Головлевы» находится в ряду лучших произведений как самого М. Е. Салтыкова-Щедрина, так и русских писателей, беспощадно критикующих вседозволенность и порочность жизни господствующих классов в обществе. По своему смыслу и характеру персонажей роман «Господа Головлевы» очень близок поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», однако, как указывает А. С. Бушмин, «признаки социальной гангрены представлены в Головлевых в более сильной степени и выводы автора относительно исторической обреченности дворянства приняли характер окончательного, категорического приговора, не оставляющего места для гоголевских иллюзий о нравственном перерождении паразитического класса» (Бушмин, 1971, с. 11). В связи с этим можно заключить, что ироническая оценка в произведениях Салтыкова-Щедрина редко проявляется в таких ее формах, как подшучивание, подтрунивание или незлобивая насмешка, а наоборот, носит характер негодования, неодобрения, острого осмеяния и издевки. При этом ирония в романе «Господа Головлевы» создается с помощью набора разнообразнейших приемов,



среди которых, в свою очередь, можно выделить преобладающие, то есть наиболее часто встречающиеся в романе, и дополнительные, представленные не так частотно.

Приемы создания иронической оценки в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»

Наиболее частотным способом иронического оценивания в романе «Господа Головлевы» выступает прямой антифразис, то есть полное несоответствие значения слова или высказывания его контекстуальному употреблению. Ср.: «— Огурчики-то еще хороши, только сверху немножко словно поослизли, припахивают, ну, да уж пусть дворовые полакомятся, — говорила Арина Петровна, приказывая оставить то ту, то другую кадку...» (с. 272)¹. В приведенном отрывке, представляющем распорядительную речь главной героини романа, помещицы Арины Петровны, относительно накопленных запасов еды, слово *полакомиться*, имеющее словарное значение «съесть чего-л. лакомого, вкусного» (СлРЯ, т. 3, с. 255), благодаря эксплицированному контексту, включающему смысловые глаголы *поослизли*, *припахивают* (*огурчики*), получает противоположное семантическое наполнение с пейоративной окраской, что и служит актуализации авторской иронической оценки к внешне кажущейся щедрой и великодушной по отношению к своей домашней прислуге помещице.

Прямой антифразис как один из ведущих приемов иронического оценивания в романе «Господа Головлевы» возникает не только на основе несоответствия значения отдельной лексемы, но и целого предложения, например, в форме восклицания. Ср.: «— У бога милостей много, — говорила она при этом, — сиротки хлеба не бог знает что съедят, а мне на старости лет — утешение! Одну дочку бог взял — двух дал! И в то же время писала к сыну Порфирию Владимырьчу: “Как жила твоя сестрица беспутно, так и умерла, покинув мне на шею своих двух щенков...”» (с. 237). Так, в приведенном отрывке ироническому переосмыслению подвергается содержание восклицательных предложений с внешне положительной семантической окраской (*У бога милостей много... сиротки хлеба не бог знает что съедят, а мне на старости лет — утешение! Одну дочку бог взял — двух дал!*), поскольку, функционируя в контексте с последующим высказыванием Арины Петровны в упрек своей умершей дочери Анны (*умерла, покинув мне на шею своих двух щенков*), получают неодобрительный тон. Писатель насмешливо разоблачает истинное отношение помещицы к ее внучкам-сиротам, которых она считает большой обузой для себя.

Еще одним видом антифразиса выступает ситуация иронического оценивания в случае, когда словарное значение лексемы не соответ-

¹ Здесь и далее иллюстративные примеры приводим по изданию: Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Л.: Лениздат, 1971. В круглых скобках указываем страницу произведения, на которой находится пример.



ствуует контекстуальному, поскольку в контексте лексема приобретает не прямо противоположное значение, а дополнительные коннотации. Ср.: «— Что? что такое? — взволновалась Арина Петровна. Как женщина властная и притом в сильной степени одаренная *творчеством*, она в одну минуту *нарисовала себе картину всевозможных противоречий и противодействий* и сразу так усвоила себе эту мысль, что даже побледнела и вскочила с кресла» (с. 230). Так, слово *творчество* с его закрепленным словарным значением «деятельность человека, направленная на создание культурных или материальных ценностей» (СЛРЯ, т. 4. с. 345) в совокупности с лексическим контекстным окружением *нарисовала себе картину всевозможных противоречий и противодействий* приобретает дополнительные семантические оттенки, а именно — развитую способность человека активно фантазировать. Используя такой прием, автор иронично высмеивает «творчество» Арины Петровны, связывая его лишь с богатым воображением строить догадки и предположения.

Другим достаточно частотным приемом актуализации иронической оценки в романе служит иронический вывод, то есть нарочито ироническое заключение автора по отношению к определенным фактам. Рассмотрим некоторые разновидности данного приема иронического смыслообразования. Ср.: «В первые минуты известие это (о продаже дома сыном героини Степаном. — С. В., Е. Б.), по-видимому, отняло у нее сознание. Если б ей сказали, что *Степан Владимырьч кого-нибудь убил, что головлевские мужики взбунтовались и отказываются идти на барщину или что крепостное право рушилось*, — и тут она не была бы до такой степени поражена» (с. 230). В приведенном отрывке писатель, перечисляя возможные, логически, безусловно, важные для Арины Петровны остродраматические события: *Степан Владимырьч кого-нибудь убил, головлевские мужики взбунтовались, отказываются идти на барщину, крепостное право рушилось*, — делает неожиданный иронический вывод об их незначимости для героини: *она не была бы до такой степени поражена* — по сравнению с тем, что ее сын продал подаренный ему дом с аукциона. В данном случае писатель посредством язвительной иронии акцентирует внимание читателя на тех вещах, которые были для героини не просто важными, а судьбоносными, составляли цель ее жизни, заключающуюся в постоянном приумножении, но никак не в расточительстве накопленного и нажитого за многие годы имущества.

Интересны примеры неожиданного иронического вывода в форме восклицания. Ср.: «Она *старалась* только как можно больше *выжать* из маленького имения, отделенного покойной Анне Владимировне, и *откладывать* выжатое в *опекунский совет*. При чем говорила: — Вот и для сирот денежки *прикапливаю*, а что они *прокормлением да уходом стоят* — ничего уж с них не беру! *За мою хлеб-соль, видно, бог мне заплатит!*» (с. 238). В данном текстовом фрагменте романа Салтыков-Щедрин, предоставляя читателю факты о благом намерении Арины Петровны со всех сил собрать деньги для ее внучек-сирот, констатирует в итоге обратное путем употребления противоположных по смыслу иронических восклицаний-выводов: *они прокормлением да уходом стоят* — *ничего уж с них не беру! За мою хлеб-соль, видно, бог мне заплатит!* Ирония в приведенном



отрывке носит характер не просто насмешки, а негодования и возмущения автора относительно циничного отношения героини романа к ее внучкам.

Важное место при ироническом смыслопорождении в романе «Господа Головлевы» занимает прием антитезы, заключающийся в намеренном создании писателем в контексте контраста фактов, образов или понятий. Ср.: «Может быть, он был *добр*, но никому *добра не сделал*; может быть, был и *не глуп*, но во всю жизнь *ни одного умного поступка не совершил*. Он был *гостеприимен*, но *никто не льстился на его гостеприимство*; он *охотно тратил деньги*, но *ни полезного, ни приятного результата* от этих трат ни для кого *никогда не происходило*; он *никого никогда не обидел*, но *никто этого не вменял ему в достоинство*; он был *честен*, но *не слышали*, чтоб кто-нибудь сказал: *как честно поступил* в таком-то случае Павел Головлев!» (с. 240). Смысловую основу иронической антитезы в приведенном контексте составляют противоположные по семантической окраске оценочные слова и высказывания: *добр* – *никому добра не сделал*; *не глуп* – *ни одного умного поступка не совершил*; *гостеприимен* – *никто не льстился на его гостеприимство* и т.д. Посредством антитезы Салтыков-Щедрин формирует у читателя негативное впечатление о персонаже романа, среднем сыне Арины Петровны – Павле, что и способствует актуализации иронической оценки по отношению к герою, имеющей в данном случае форму насмешки и иронического подтрунивания.

Совсем иная, по сравнению с вышеуказанной, горькая ирония создается Салтыковым-Щедриным с помощью антитезы в нижеприведенном отрывке: «*Жаль сына, но роптать не смею*, и вам, дети мои, *не советую*. Ибо кто может сие знать? – мы здесь *ропщем*, а его душа в горних *увеселяется!*» (с. 283). Противопоставляя слова и словосочетания *жаль* – *не смей роптать, не советовать роптать*; *роптать* – *увеселяться*, писатель раскрывает истинное отношение матери Арины Петровны к умершему сыну Степану, подчеркивает безжалостность и равнодушие героини.

В следующем отрывке из романа представлена своего рода двойная антитеза, которая, во-первых, возникает благодаря вставной конструкции, а во-вторых, и непосредственно в самой вставной конструкции: «Иногда кровопивец приезжал в Дубровино, чтобы *поцеловать ручку* у доброго друга маменьки (он *выгнал* ее из дому, но *почтительности не прекращал*) – тогда Павел Владимырьч запирали антресоли на ключ и сидел взаперти все время, покуда Иудушка калякал с маменькой» (с. 297). С одной стороны, в контексте семантически противопоставляются словосочетания из основного текста *поцеловать ручку* и из вставной конструкции *выгнать из дому*, выполняющей функцию уточнения. С другой стороны, в самой вставной конструкции возникает смысловая антитеза с помощью противопоставления писателем словосочетаний *выгнать из дому*, но *не прекращать почтительности*. Такой прием позволяет автору тонко выразить ироническую оценку противоестественным с точки зрения близкородственной связи отношениям между матерью и сыном.



Еще одним частотным приемом иронического оценивания в романе является использование автором нетипичной для определенной контекстной ситуации терминологической лексики. Ср.: «Вообще она любила в глазах детей разыграть роль почтенной и удрученной матери и в этих случаях с трудом волочила ноги и требовала, чтобы ее поддерживали под руки девки. Степка-балбес называл такие торжественные приемы — *архиерейским служением*, мать — *архиерейшею*, а девок Польку и Юльку — *архиерейшиными жезлоносицами*» (с. 261). Употребляя лексику из церковной терминологии: *архиерейское служение*, *архиерейша* («архиерей — общее название для высших чинов духовенства православной церкви (епископа, архиепископа, митрополита, патриарха)») (СлРЯ, т. 1, с. 47), *архиерейшины жезлоносицы*, автор иронизирует над поведением Арины Петровны, разыгрывавшей достаточно часто спектакли перед сыновьями, чтобы получить от них поддержку и повиновение. При этом сама ироническая оценка реализуется в форме издевки по отношению к героине романа.

Интерес представляет также пример употребления автором романа слов-терминов, относящихся к политической сфере и способствующих актуализации иронии. Ср.: «Весь вечер Арина Петровна думала и наконец-таки надумала: созвать семейный совет для решения балбесовой участи. Подобные *конституционные* замашки не были в ее нравах, но на этот раз она решила ступить от преданий *самодержавия*, дабы решением всей семьи оградить себя от нареканий *добрых людей*» (с. 245–246). Писатель использует лексику политической терминологии в совершенно обыденной ситуации, мастерски совмещая политические термины с обычной лексикой: *семейный совет*, *конституционные замашки*, *предания самодержавия*, что косвенно создает ироническую оценку неодобрения и порицания уклада жизни Арины Петровны, ее отношения к сыновьям и особенностей решения семейных вопросов, которые она, несмотря на внешне коллективное обсуждение, принимает единолично.

Менее частотно в романе «Господа Головлевы» используется с целью создания иронической оценки прием интертекстуальных включений, однако некоторые из них повторяются на протяжении романа и играют ключевую роль в формировании авторской иронии по отношению к персонажам произведения. Ср.: «В минуты откровенных излияний он хвастался тем, что был другом *Баркова* и что последний будто бы даже благословил его на одре смерти. Арина Петровна сразу не залюбила стихов своего мужа, называла их паскудством и паясничаньем <...>» (с. 232); «В это время, в самый развал комитетов, умер и Владимир Михайлыч. Умер примиренный, умиротворенный, отрекшись от *Баркова* и всех дел его» (с. 288). Интертекстуальное включение в форме имени русского поэта И. С. Баркова, который известен как автор эротических, «срамных» произведений, неявно, но весьма метко раскрывает характер мужа Арины Петровны — Владимира Михайлыча. Данный персонаж отличался озорством, легкомыслием, был незамысловатым сочинителем «вольных стихов», которые, кроме него самого, никому не были интересны, что подчеркивается автором посредством интертекстуаль-



ного включения в примере описания смерти Владимира Михалыча: *умер примиренный, умиротворенный, отрекшись от Баркова и всех дел его*. В приведенном примере авторская ирония проявляется в форме насмешки, совмещенной с сожалением по поводу жизненной несостоятельности и никчемности данного героя романа.

Так же малочастотным, но достаточно показательным в плане реализации иронической оценки писателя в романе является прием создания абсурдных ситуаций. Ср.: «— *За ваше здоровье, маменька!* — говорит он [доктор], обращаясь к старухе барыне и проглатывая водку. — *На здоровье, батюшка!* — *Вот от этого самого Павел Владимирович и погибает в цвете лет — от водки от этой!* — говорит доктор, приятно морщась и тыкая вилкой в кружок колбасы. — Да, много через нее людей пропадает. — *Не всякий эту жидкость вместить может — оттого! А так как мы вместить можем, то и повторим! Ваше здоровье, сударыня!*» (с. 285). Приведенный текстовый фрагмент, основанный на столкновении в одной ситуации взаимоисключающих, несовместимых точек зрения в форме восклицаний, принадлежащих одному и тому же персонажу, по отношению к проблеме употребления спиртного, демонстрирует ироническую оценку автора относительно данного персонажа — врача, который лечил уже совсем немощного мужа Арины Петровны. С одной стороны, негативная реакция врача на употребление спиртного, выраженная в его высказываниях типа *погибает в цвете лет — от водки от этой*, а с другой — его положительное отношение к употреблению данного напитка лично: «*А так как мы вместить можем, то и повторим! Ваше здоровье, сударыня!*», — создают смысловое противоречие, способствующее формированию у читателя негативного отношения к персонажу.

Немаловажное место в романе «Господа Головлевы» занимает такой прием актуализации иронии, как риторический вопрос. Именно такой вопрос, уже подразумевающий очевидный ответ и служащий для эмоционального отрицания или утверждения сказанного, создает условие для возникновения неявной оценки, выраженной в форме иронии. Например, в нижеследующем контексте риторический вопрос *Что я без поганок-то без своих делать буду?* дает читателю возможность отчетливо воспринять иронию автора относительно неспособности героини романа, Арины Петровны, жить самостоятельно, без постоянной помощи прислуги. Ср.: «Как тут поступить? Ведь мы какое воспитание-то получили? Потанцевать да попеть да гостей принять — *что я без поганок-то без своих делать буду?* Ни я подать, ни принять, ни приготовить для себя — ничего ведь я, мой друг, не могу!» (с. 289). Имплицированный ответ на риторический вопрос предполагает, что хозяйка не справится сама с ведением домашних дел и ухаживанием за собой. Причем слово *поганка* — «скверный, недостойный, гадкий человек» (СлРЯ, т. 3, с. 165), которым хозяйка пренебрежительно называет своих прислуг, получает в риторическом вопросе положительную окраску, поскольку героиня, несмотря на суровое и презрительное отношение к прислуге, все-таки будет жалеть о ее отсутствии. При этом ирония автора заключается в обличении личной несостоятельности Арины Петровны, образ которой символически олицетворяет несостоятельность помещичьего класса.



В следующем отрывке риторический вопрос способствует актуализации горькой иронии, представленной в форме сожаления: «— *Господи! и в кого я таких извергов уродила! Один — кровопивец, другой — блаженный какой-то! Для кого я припасала! Ночей недосыпала, куска недоедала... для кого?!*» (с. 296). Главная героиня романа задается горестными вопросами о ее старании накопить побольше имущества для своих сыновей, которые, однако, не оценили по достоинству ее усилий. Отраженный в риторических вопросах *Господи! и в кого я таких извергов уродила! Для кого я припасала! Ночей недосыпала, куска недоедала... для кого?!* контраст между ежедневными жертвами героини с целью накоплений для ее сыновей и пониманием бессмысленности данных жертв создает смысловую основу для вышеперечисленной иронической оценки по отношению к самой героине и ее сыновьям.

Заключение

Вышеперечисленные приемы создания иронии в романе «Господа Головлевы» создают основу для реализации авторской оценочной позиции М. Е. Салтыкова-Щедрина по отношению к персонажам, фактам, ситуациям, описываемым в произведении, и формируют систему идиостилевых черт автора, раскрывающих как языковое воплощение текстовой стороны анализируемого романа, так и индивидуальные особенности мировидения писателя. Безусловно, они не исчерпывают всего широкого спектра приемов создания иронической оценки в романе, однако, как показал проведенный анализ, являются наиболее употребляемыми автором, что можно объяснить, во-первых, семантическими особенностями самой категории иронии в целом, во-вторых, типичными чертами, которыми обладает ирония, функционируя непосредственно в координатах художественного текста, а в-третьих (что играет ключевую роль при выборе автором определенных средств), идейными замыслами и своеобразием идиостиля Салтыкова-Щедрина. При этом писатель отдает предпочтение таким приемам иронического смыслообразования, как антифразисное употребление лексики, неожиданный иронический вывод из представленной ситуации, антитезные отношения, реализующиеся в контексте, использование нетипичной для описываемой ситуации терминологической лексики, введение в повествование интертекстуальных включений, создание абсурдных ситуаций, включение риторических вопросов.

В целом непосредственную ироническую оценку в романе можно охарактеризовать как язвительно-насмешливую, весьма редко совмещающуюся с юмором и мягкой насмешкой. И это свойство писательской иронии вполне закономерно, поскольку ее цель заключается не только в том, чтобы просто осмеять, но и сатирически остро показать отрицательные черты человеческой личности и пороки современного великому писателю-сатирику классового общества в целом, что М. Е. Салтыков-Щедрин весьма ярко показал на примере сатирического изображения уклада жизни одной помещичьей семьи — семьи Головлевых.



Список литературы

- Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1994.
- Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин. Вступительная статья // Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Л., 1971. С. 3–30.
- Бушмин А. С. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. М., 1976.
- Ваулина С. С., Булатая Е. В. Средства выражения иронии в немецкоязычных переводах гоголевских текстов // Научный диалог. 2019. №3. С. 9–23. doi: 10.24224/2227-1295-2019-3-9-23.
- Ваулина С. С., Булатая Е. В. Текстовые средства экспликации иронии как компонента авторской модальности в произведениях Н. В. Гоголя // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. №4 (58), ч. 2. С. 20–23. doi: 10.23670/IRJ.2017.58.045.
- Ваулина С. С., Кукса И. Ю. Модальность предложения – модальность текста: актуальные аспекты изучения // Acta Polono-Ruthenica. 2009. №14. S. 513–520.
- Гагарина Н. Н. Языковые особенности сатирического стиля М. Е. Салтыкова-Щедрина // Вестник Удмуртского университета. Сер.: Филологические науки. 2006. №5 (2). С. 9–14.
- Гроссман Л. П. Салтыков-сказочник. Россия Салтыкова // Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. 2-е изд. М., 1929. С. 154–202.
- Ефимов А. И. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М., 1953.
- Заврумов З. А. Имплицитность иронии в семантическом пространстве художественного текста // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. №2. С. 51–55.
- Золян С. Т. Дискурс: объект или конструктор? // Иностранные языки в высшей школе. 2020. №2 (53). С. 7–17.
- Иванов-Разумник Р. В. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1930. Ч. 1.
- Кузнецова А. В. Субъективная модальность художественного текста: онтологический статус в авторской концепции мира // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2020. №4. С. 5–14.
- Маликова Е. С., Маркелова Т. В. Ирония и оценочность // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. №4. С. 79–88.
- Маркелова Т. В., Петрушина М. В. Аксиологическая природа смеха в идиостиле М. Е. Салтыкова-Щедрина // Вестник Московского государственного университета печати имени Ивана Федорова. 2015. №4. С. 71–76.
- Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. М., 1988.
- Саввина Ю. В. Деривация как способ выражения оценочной картины мира в идиостиле М. Е. Салтыкова-Щедрина // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2008. №4. С. 86–92.
- Сергиенко А. В. О природе иронии как проявлении импликации (на материале прозы Г. Гейне) // Семантические процессы на разных уровнях языковой системы. Саратов, 1994. С. 156–163.
- Солодилова И. А. Оценочность иронических смыслов // Вестник Оренбургского государственного университета. Теория языка. Лингвистика текста. 2014. №11 (172). С. 121–127.
- Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М.; Екатеринбург, 2001.
- Трофимов И. Т. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина и русская литература. М., 1967.



Шилихина К.М. Семантика и прагматика вербальной иронии. Воронеж, 2014.

Эльсберг Я.Е. Салтыков-Щедрин: Жизнь и творчество. М., 1953.

Hartung M. Ironie in der Alltagssprache: eine gesprächsanalytische Untersuchung. Radolfzell, 2002.

Список источников и принятых сокращений

Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Л., 1971.

СЛРЯ – Словарь русского языка : в 4 т. / РАН, Институт лингвистических исследований ; под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1999.

Об авторах

Светлана Сергеевна Ваулина, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: svaulina@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7109-2836

Елена Васильевна Булатая, кандидат филологических наук, доцент, Барановичский государственный университет, Беларусь.

ORCID: 0000-0001-7948-5108

E-mail: bulataya87@mail.ru

Для цитирования:

Ваулина С.С., Булатая Е.В. Ирония М.Е. Салтыкова-Щедрина: особенности иронической оценки в романе «Господа Головлевы» // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 123–136. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-7.

IRONIC ASSESSMENT IN SALTYKOV-SHCHEDRIN'S NOVEL THE GOLOVLYOVS

S. S. Vaulina¹, E. V. Bulataya²

¹Immanuel Kant Baltic Federal University
56a, Chernyshevsky St., Kaliningrad, Russia

²Baranovichi State University
21, Voikova St., Baranovichi, Republic of Belarus

Submitted March 23, 2021
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-7

Irony is considered as an evaluative category in literary and artistic discourse. The authors point out such typical features of ironic evaluation as implicit character, i.e. the ability of irony to present the evaluative position of the author in a veiled form, subjectivity, which is directly dependent on the author's attitudes and ideological intentions, negative colouring of ironic evaluation and a high degree of its impact on the reader. The authors identify the basic techniques of expressing ironic assessment in Saltykov-Shchedrin's novel "The Golovlyovs". The peculiarities of ironic evaluation are analyzed, and the forms of expressing irony are identified. The main techniques of expressing irony in the novel are antiphrasis, unexpected ironic inference from a situation, antithesis, the use of inappropriate collocations that do not fit the context, intertextual inclusions, intentionally created absurd situations, and rhetorical ques-



tions. The main feature of ironic evaluation in the novel is its satirical basis, its distancing from humour and the focus on the denunciation of human vices and social flaws in the historical period of the domination of the landlord class. Ironic evaluation in Saltykov-Shchedrin's novel is an important component of the Saltykov-Shchedrin's ideostyle and reveals the specificity of his narration and the peculiarities of the writer's worldview.

Keywords: irony, assessment, author's modality, idiostyle, literary discourse, methods of ironic assessment

References

- Aikhenval'd, Yu. I., 1994. *Siluety russkikh pisatelei* [Silhouettes of Russian writers]. Moscow (in Russ.).
- Bushmin, A. S., 1971. M. E. Saltykov-Shchedrin. Introductory article. In: *Saltykov-Shchedrin M. E. Istoriya odnogo goroda. Gospoda Golovlevy. Skazki* [Saltykov-Shchedrin M. E. The history of one city. The Golovlyovs. Fairy tales]. Leningrad, pp. 3–30 (in Russ.).
- Bushmin, A. S., 1976. *Saltykov-Shchedrin. Iskusstvo satiry* [Saltykov-Shchedrin. The Art of Satire]. Moscow (in Russ.).
- Efimov, A. I., 1953. *Yazyk satiry Saltykova-Shchedrina* [The language of satire by Saltykov-Shchedrin]. Moscow (in Russ.).
- El'sberg, Ya. E., 1953. *Saltykov-Shchedrin: Zhizn' i tvorchestvo* [Saltykov-Shchedrin: Life and work]. Moscow (in Russ.).
- Gagarina, N. N., 2006. The language peculiarities of the idiostyle by Saltykov-Shchedrin. *Vestnik Udmurtskogo Universiteta. Seriya Istoriya i filologiya* [Bulletin of Udmurt University. History and Philology Series], 5 (2), pp. 9–14 (in Russ.).
- Grossman, L. P., 1929. Saltykov is a storyteller. Russia of Saltykov. In: *Bor'ba za stil'. Opyty po kritike i poetike* [The struggle for style. Experiments on criticism and poetics]. 2nd ed. Moscow, pp. 154–202 (in Russ.).
- Hartung, M., 2002. *Ironie in der Alltagssprache: eine gesprächsanalytische Untersuchung* [Irony in spoken language: discursive analytical research]. Radolfzell.
- Ivanov-Razumnik, R. V., 1930. *M. E. Saltykov-Shchedrin. Zhizn' i tvorchestvo* [M. E. Saltykov-Shchedrin. Life and work]. Moscow (in Russ.).
- Kuznetsova, A. V., 2020. Subjective modality of the literary text: ontological status in author's conception of the world. *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Ser.: Filologiya, pedagogika, psikhologiya* [Bulletin of the Baltic Federal University I. Kant. Ser.: Philology, pedagogy, psychology], 4, pp. 5–14 (in Russ.).
- Malikova, E. S., Markelova, T. V., 2013. Irony and evaluation. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela* [Proceedings of higher educational institutions. Problems of printing and publishing], 4, pp. 79–88 (in Russ.).
- Markelova, T. V., Petrushina, M. V., 2015. Axiological nature of laugh in M. E. Saltykov-Shchedrin's idiostyle. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechati imeni Ivana Fedorova* [Vestnik MGUP], 4, pp. 71–76 (in Russ.).
- Nikitin, M. V., 1988. *Osnovy lingvisticheskoi teorii znacheniya* [Fundamentals of linguistic theory of meaning]. Moscow (in Russ.).
- Savvina, Yu. V., 2008. Derivation as a way to express estimated picture of the world in the idiostyle of M. E. Saltykov-Shchedrin. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela* [Proceedings of higher educational institutions. Problems of printing and publishing], 4, pp. 86–92 (in Russ.).
- Sergienko, A. V., 1994. On the nature of irony as a manifestation of implication (based on the material of G. Heine's prose). In: *Semanticheskie protsessy na raznykh urovnyakh yazykovoi sistemy* [Semantic processes at different levels of the language system]. Saratov, pp. 156–163 (in Russ.).



Shilikhina, K.M., 2014. *Semantika i pragmatika verbal'noi ironii* [Semantics and pragmatics of verbal irony]. Voronezh (in Russ.).

Solodilova, I.A., 2014. Evaluation of irony meaning. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Teoriya yazyka. Lingvistika teksta* [Bulletin of Orenburg State University. Theory of language. Text linguistics], 11 (172), pp. 121–127 (in Russ.).

Stepanov, Yu.S., 2001. In the world of semiotics. In: Yu.S., Stepanov, ed. *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: Anthology]. 2nd ed. Moscow, Ekaterinburg (in Russ.).

Trofimov, I.T., 1967. *Revolutsionnaya satira Saltykova-Shchedrina i russkaya literatura* [Saltykov-Shchedrin's Revolutionary Satire and Russian Literature]. Moscow (in Russ.).

Vaulina, S.S., Bulataya, E.V., 2017. Textual means of explicating irony as a component of author's modality in N.V. Gogol's works. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Research Journal], 4 (58), pp. 20–23. doi: <https://10.23670/IRJ.2017.58.045> (in Russ.).

Vaulina, S.S., Bulataya, E.V., 2019. Means of Irony Expression in German Translations of Gogol's Texts. *Nauchnyi dialog* [Scientific Dialogue], 3, pp. 9–23. doi: <https://10.24224/2227-1295-2019-3-9-23> (in Russ.).

Vaulina, S.S., Kuksa, I. Yu., 2009. Sentence modality text modality: topical aspects of studies. *Acta Polono-Ruthenica*, 14, pp. 513–520 (in Russ.).

Zavrumov, Z.A., 2016. The irony implicity in the semantic space of literary text. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika* [RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics], 2, pp. 51–55 (in Russ.).

Zolyan, S.T., 2020. Discourse: an Object of Research or a Research Construct? *Inostrannye yazyki v vysshei shkole* [Foreign Languages in Tertiary Education], 2, pp. 7–17 (in Russ.).

Material resources

Saltykov-Shchedrin, M.E., 1971. *Istoriya odnogo goroda. Gospoda Golovlevy. Skazki. Leningrad* [The history of one city. The Golovlyovs. Fairy tales]. Leningrad (In Russ.).

SLRYA – Evgenyeva, A.P. (ed.), 1999. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow (In Russ.).

The authors

Prof. Svetlana S. Vaulina, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: svaulina@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7109-2836

Dr Elena V. Bulataya, Associate Professor, Baranovichi State University, Belarus.

E-mail: bulataya87@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7948-5108

To cite this article:

Vaulina, S.S., Bulataya, E.V. 2021, Ironic assessment in Saltykov-Shchedrin's novel *the Golovlyovs*, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 123–136. doi: [10.5922/2225-5346-2021-4-7](https://doi.org/10.5922/2225-5346-2021-4-7).

ТРЕБОВАНИЯ К ПОДГОТОВКЕ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «СЛОВО.РУ: БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ»

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 публиковавшимся 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 – до 1,5 п.л.; научного сообщения – до 0,5 п.л. (включая заглавие, аннотацию, ключевые слова, список литературы на русском и английском языках).

4. Все присланные в редакцию рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование, а также проверку по системе «Антиплагиат», по результатам чего принимается решение о возможности включения статьи в журнал. Уровень оригинальности авторских материалов по данным системы «Антиплагиат» должен составлять не менее 80 % (с учетом оформленного цитирования и самоцитирования).

5. Плата за публикацию рукописей не взимается.

6. Для рассмотрения редакционной коллегией статья может быть отправлена по электронной почте главному редактору либо ответственному редактору журнала. Также статья может быть подана на рассмотрение через электронную форму на сайте Единой редакции научных журналов БФУ им. И. Канта: <http://journals.kantiana.ru/>

7. Решение о публикации (доработке, отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее рецензирования и обсуждения.

Комплектность и форма представления авторских материалов

1. Статья должна содержать следующие элементы:

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

- название статьи строчными буквами на русском и английском языках;
- аннотацию на русском и summary на английском языке (200–250 слов); аннотация располагается перед ключевыми словами после заглавия, summary – после статьи перед references;

- ключевые слова на русском и английском языках (4–10 слов); располагаются перед текстом после аннотации;

- список литературы, оформленный в соответствии с ГОСТом Р 7.0.5.-2008, и references на латинице (Harvard System of Referencing Guide);

- сведения об авторе(-ах) на русском и английском языках (Ф. И. О. полностью, ученая степень, звание, должность, место работы, e-mail, контактный телефон, почтовый адрес места работы).

2. Оформление списка литературы.

- Список литературы, оформленный в соответствии с ГОСТом Р 7.0.5.-2008, приводится в конце статьи в алфавитном порядке без нумерации. Сначала перечисляются источники на русском языке, затем – на иностранных языках.

Если в списке литературы есть несколько публикаций одного автора одного года издания, то рядом с годом издания каждого источника ставятся буквы *a*, *b* и др. Например:

Брюшинкин В. Н. Взаимодействие формальной и трансцендентальной логики // Кантовский сборник. 2006. №26. С. 148–167.

Кант И. Прелегомены ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука // Сочинения : в 8 т. М., 1994а. Т. 4.

Кант И. Метафизические начала естествознания // Сочинения : в 8 т. М., 1994б. Т. 4.

Howell R. Kant's Transcendental Deduction: An Analysis of Main Themes in His Critical Philosophy. Dordrecht ; Boston ; L., 1992.

• Источники, опубликованные в интернет-изданиях или размещенные на интернет-ресурсах, должны содержать точный электронный адрес и обязательно дату обращения к источнику (в круглых скобках) по образцу:

Walton D. A. Reply to R. Kimball. URL: www.dougwalton.ca/papers%20in%20pdf/07ThreatKIMB.pdf (дата обращения: 09.11.2009).

3. Оформление references.

В английский блок статьи необходимо добавить список литературы на латинице (references), оформленный по требованиям *Harvard System of Referencing Guide*: сначала дается автор, затем год издания. В отличие от списка литературы, где авторы выделяются курсивом, в references курсивом выделяется название книги (журнала). В квадратных скобках дается перевод на английский язык названия указанного источника, если он издан не на латинице. Например:

Книга на кириллице: Borisov, K. G. 1988, *Mehanizm pravovogo regulirovanija processa internacionalizacii mnogostoronnih nauchno-tehnicheskikh sojazej v sovremennoj vseobshnej sisteme gosudarstvo* [The mechanism of legal regulation of the internationalization process of multilateral scientific and technical relations in the modern system of universal], Moscow, 363 p.

Книга на латинице: Keohane, R. 2002, *Power and Interdependence in a Partially Globalized World*, New York, Routledge.

Журнальная статья на кириллице: Dezhina, I. G. 2010, Menjajushhiesja priority mezhdunarodnogo nauchno-tehnologicheskogo sotrudnichestva Rossii [Changing priorities of international scientific and technological cooperation between Russia], *Ekonomicheskaja politika* [Economic policy], no. 5, pp. 143–155, available at: www.iep.ru/files/text/policy/2010_5/dezgina.pdf (accessed 08 April 2013).

Журнальная статья на латинице: Johanson, J., Vahlne, J.-E. 2003, Business Relationship Learning and Commitment in the Internationalization Process, *Journal of International Entrepreneurship*, no. 1, pp. 83–101.

Более подробно с правилами составления references можно ознакомиться на сайте: libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm

4. Оформление ссылок на литературу в тексте.

• Ссылки на литературу в тексте даются в круглых скобках: автор или название источника из списка литературы и через запятую год и (для цитаты) номер страницы: (Кант, 1994а, с. 197) или (Howell, 1992, p. 297).

• Ссылка на многотомное издание: автор или название источника из списка литературы, затем через запятую год, номер тома и номер страницы: (Шопенгауэр, 2001, т. 3, с. 22).

5. Предоставленные для публикации материалы, не отвечающие вышеизложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены *в электронной форме* в формате 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: <https://journals.kantiana.ru/journals/slovoru/pravila-oformleniya/>

Порядок рецензирования рукописей

1. Все рукописи, поступившие в редколлегию, проходят двойное «слепое» рецензирование.

2. Главный редактор журнала 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 определяются с учетом создания условий для максимально оперативной публикации статьи.

4. В рецензии устанавливается:

а) соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме;

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

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 имеющейся 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.

5. Текст рецензии направляется автору по электронной почте.

6. Если в рецензии содержатся рекомендации по исправлению и доработке статьи, главный редактор журнала 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 к публикации хотя бы одним из рецензентов, 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.

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

10. Оригиналы рецензий хранятся в редакции журнала в течение пяти лет.

SLOVO.RU: THE BALTIC ACCENT JOURNAL

Guide for authors

1. The journal welcomes relevant and novel contributions. Articles submitted should include problem formulation, results, and conclusions and comply with the guide requirements.

2. Submitted materials should be original and not published elsewhere. Upon submitting an article to the journal, the author undertakes not to publish the article elsewhere, in whole or in part, without consent from the editorial board of the journal.

3. The recommended length of an article is 40,000 characters and that of a report is 20,000 characters with spaces, abstracts, keywords, and references in Russian and English.

4. All submitted contributions are subject to double-blind peer review and plagiarism scanning. The acceptable similarity index is below 20%.

5. There is no charge for publication.

6. To be considered by the editorial board, contributions are submitted via e-mail to the editor-in-chief or the publishing editor. Alternatively, authors can use the submission form on the IKBFU Journals website at <http://journals.kantiana.ru/>

7. The decision on the acceptance, improvement, or rejection of articles is made by the editorial board, following peer review and discussion.

Article structure and style

1. Contributions should include:

- a Universal Decimal Classification index (UDC) most relevant to the topic of the article;
- the title of the article in English and Russian, all lowercase;
- abstracts in English and Russian (200–250 words); the abstract in Russian is placed after the title and before the keywords; the summary in English is placed after the body of the article and before the references;
- keywords in Russian and English (4–10 words); keywords are placed before the body of the article after the abstract;
- references in Russian prepared according to GOST R 7.0.5.-2008 and Harvard-style references in the Latin script;
- a brief autobiographical note in Russian and English, including the full name(s), academic title(s), affiliation(s), e-mail address(es), phone number(s), and work address(es) of the author(s).

2. References.

• References prepared according to GOST R 7.0.5.-2008 are given at the end of the article in alphabetical order, unnumbered. Sources in Russian are listed first, followed by those in foreign languages. If works that have the same author and were written in the same year are cited, a lowercase letter (*a*, *b*, etc.) should be used after the date to differentiate between the works. For example:

Брюшинкин В.Н. Взаимодействие формальной и трансцендентальной логики // Кантовский сборник. 2006. №26. С. 148–167.

Кант И. Прологомены ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука // Сочинения : в 8 т. М., 1994а. Т. 4.

Кант И. Метафизические начала естествознания // Сочинения : в 8 т. М., 1994б. Т. 4.

Howell R. Kant's Transcendental Deduction: An Analysis of Main Themes in His Critical Philosophy. Dordrecht; Boston; L., 1992.

- If an online source is cited, the reference should include the exact URL for the article and the date of accession, parenthesised. For example:

Walton D. A. Reply to R. Kimball. URL: www.dougwalton.ca/papers%20in%20pdf/07ThreatKIMB.pdf (accessed 09.11.2009).

3. References in the Latin script.

The English-language part of the article should contain Harvard-style references in the Latin script: name of the author(s) followed by the year of publication. The title of the book (journal) should be italicised. If a work has not been published in a language using the Latin script, an English translation of the title should be provided in brackets. For example:

Cyrillic-script book: Borisov, K. G. 1988, *Mehanizm pravovogo regulirovaniya processa internacionalizacii mnogostoronnih nauchno-tehnicheskikh svjazej v sovremennoj vseobshhej sisteme gosudarstv* [The mechanism of legal regulation of the internationalization process of multilateral scientific and technical relations in the modern universal system of states], Moscow.

Latin-script book: Keohane, R. 2002, *Power and Interdependence in a Partially Globalized World*, New York, Routledge.

Cyrillic-script article: Dezhina, I. G. 2010, Menjajushhiesja priority mezhdu narodnogo nauchno-tehnologicheskogo sotrudnichestva Rossii [Changing priorities of Russia's international scientific and technological cooperation], *Ekonomicheskaja politika* [Economic policy], no. 5, pp. 143–155, available from: www.iep.ru/files/text/policy/2010_5/dezgina.pdf (accessed 08 April 2013).

Latin-script article: Johanson, J., Vahlne, J.-E. 2003, Business Relationship Learning and Commitment in the Internationalization Process, *Journal of International Entrepreneurship*, no. 1, pp. 83–101.

For more details on Harvard-style referencing, see libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm

4. In-text referencing.

- In-text references should be parenthesised and include the name(s) of the author(s), the year of publication, and the page number (for citations), separated by commas. For example: (Howell, 1992, p. 297).

- References to multi-volume works: the name(s) of the author(s), the year of publication, the volume number, and the page number, separated by commas (Schopenhauer, 2001, 3, 22).

5. A failure to meet the above requirements may result in the rejection of a manuscript.

Formatting

Manuscripts should be submitted in an electronic format as an a4-size document (210 × 297 mm).

Contributions are accepted in the *doc* and *docx* formats only (Microsoft Office).

For more details on the text, table, and figure formatting and referencing, see the IKBFU Journals website at

<https://journals.kantiana.ru/journals/slovoru/pravila-oformleniya/>

Peer review process

1. All submitted contributions are subject to double-blind peer review.
2. The editor-in-chief establishes whether submitted works fit the scope and comply with the standards of the journal and submits them for review to an expert with relevant qualifications, holding a doctoral or postdoctoral degree.
3. The review period is such as to ensure prompt publication of accepted articles.
4. The review establishes:
 - a) whether the content of the article corresponds to its title;
 - b) whether the contribution is in line with the latest findings in the field;
 - c) whether the language, style, and layout of the text, tables, diagrams, figures, and formulae make the work clear to readers;
 - d) whether the article contains original research;
 - e) what the strengths and weaknesses of the article are and what improvements should be made;
 - f) whether the manuscript is suitable for publication in the journal.
5. The review is sent to the author via e-mail.
6. If a reviewer recommends reworking the article, these recommendations are sent to the author with suggestions for revision. The author(s) has(ve) the right to defend his/her(their) position. A revised article is resubmitted for review.
7. An article that has been rejected by at least one reviewer cannot be resubmitted. The text of a negative review is sent to the author via e-mail, fax, or regular mail.
8. A positive review is a necessary but not sufficient condition for publication. A final decision is made by the editorial board.
9. If a positive decision is made, the publishing editor notifies the author(s) and inform him/her(them) of the publication date.
10. The editorial board keeps reviews for five years.

СЛОВО.РУ:
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

SLOVO.RU:
BALTIC ACCENT

2021

Том 12
Vol.
№ 4

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА: THE POETIC FUNCTION
К СТОЛЕТИЮ ИДЕИ OF LANGUAGE: CELEBRATING
THE CENTENARY OF THE IDEA
Тематический выпуск Thematic Issue

Вып. 2 Iss. 2

Редактор *Е. Т. Иванова*. Корректор *Е. А. Алексеева*
Компьютерная верстка *Г. И. Винокуровой*

Copy-edited by *E. Ivanova, E. Alekseeva*
Layout by *G. Vinokurova*

Подписано в печать 15.11.2021 г.
Формат 70×108 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 12,5
Тираж 120 экз. (1-й завод — 50 экз.). Заказ 114
Свободная цена

Signed 15.11.2021
Page format 70×108 ¹/₁₆. Reference printed sheets 12,5
Edition 120 copies (first print: 50 copies). Order 114
Free price

Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта
236022, г. Калининград, ул. Гайдара, 6

Immanuel Kant Baltic Federal University Press
6 Gaidara st., Kaliningrad, 236022, Russia